BIBL001014

ANNO SECONDO - N. 1. GIORNALE 15 GENNAJO 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. I

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

La Commissione amministrativa della *Società del Quartetto*, a termini dell'articolo 4.° dello Statuto, invita i Signori Soci al pagamento della seconda rata dell'anno 1864.

I versamenti si ricevono presso il Cassiere della Società sig. EUGENIO TORNAGHI (Stabilimento Ricordi).

Il Presidente
CARLO TAVERNA.

La Commissione amministrativa:
EUG. TORNAGHI - RAG. CHIUSI - G. GROSSONI - ANTONIO GUSSALLI - ALBINO JACOB.

Il Segretario, GIULIO RICORDI.

COMPENDIO DI LETTURE STORICHE

(PARTE PRIMA).

Lo studio della storia riuscirebbe ozioso se non avesse altro scopo che quello di una sterile erudizione: ma lo studio della storia è utile allorchè, com'essa suol trattarsi in questi tempi, serve di ammaestramento all'artista. Difatti la storia illuminata dallo splendore di una critica sana, non può essere che un'eccellente guida alla carriera dell'uomo d'arte, vale a dire alla meta ch'ei si deve prefiggere, all'indirizzo che imprimer deve alle sue *produzioni;* comprendendo noi sotto il nome d'artista tanto l'esecutore propriamente detto, vocale o strumentale, quanto il compositore che segnando sulla carta le forme de'suoi concetti musicali, eseguisce virtualmente l'opera sua non meno di un poeta che scrive i suoi versi, di un pittore che disegna il suo quadro, di uno scultore che modella la sua statua.

Quando diciamo la storia illuminata dalla critica, alludiamo ad una critica non avventata, non cieca; ma informata alle teoriche dell'arte; chè senza teoria, o, come suol dirsi, senza filosofia non è possibile una critica sana; bensì invece avremo giudizi che saranno pregiudizi, suggeriti o da ristretti sistemi, o da sensazioni incomplete ed erronee.

Riassumendo dunque, importa asseverare che non v'ha utile storia senza critica sana; nè sana critica senza un limpido concetto dell'indole di quell'arte di cui si vuol tesser la storia; più degli elementi onde si compone, delle fonti onde sgorgano, delle condizioni con cui questi elementi s'intrecciano, delle loro fasi diverse attraverso il processo del tempo, e via così discorrendo.

L'analisi appunto di questi elementi e della loro azione sulle genti mercè gli organi o strumenti manifestatori dei musicali concetti d'un artista come suol dirsi compositore, ci offre la miglior guida per il metodo da tenersi nei nostri studi istorici. Noi avremo quindi ad esaminare quasi in altrettanti piccoli quadri di storia le vicende della tonalità, le vicende del ritmo, la natura delle voci e degli strumenti rivelatori delle singole musiche, i segni delle diverse notazioni, le forme generali della musica presso i singoli popoli, le forme particolari secondo i luoghi o le circostanze ove eseguivasi, cioè, secondo che essa esser voleva religiosa, drammatica, popolare, militare, ecc. Noi vedremo pure, dove, quando e perchè ella s'accompagnasse alla parola, al gesto, alla danza; potremo pure descrivere i luoghi, i costumi, il gusto, le tendenze degli uditori. Nè finalmente sarà senza vantaggioso ammaestramento lo studiare le svariatissime ed in gran parte strane teoriche edificate per quest'arte

incessantemente a partire dai tempi più remoti e venendo sino ai nostri.

Come è naturale, sfioreremo appena la storia della musica di popoli che non potevano avere e non ebbero diffatti che pochissima influenza sull' arte europea; la quale, come ci si presenta oggidì, non ha per vero origini più remote che il VII.° od VIII.° secolo per la tonalità, ed il XVI.° pel ritmo. Coglieremo tuttavia que' fatti sommi e generali che ci ponno condurre alla sanzione, e quasi dir potrebbesi alla scoperta di alcuni supremi veri, troppo per verità sconosciuti sino ad oggi. Due principalmente di questi assiomi, che si ponno chiamare cardini dell' arte, sono: 1.° L' indole sua spirituale e purissima, donde la sua efficacia morale ed educativa; 2.° L' esistenza d' un' unica tonalità nell' intera razza umana. Questi due assiomi furono, convien notarlo, affermati prima d' ora. Ma d' altro canto furono essi siffattamente combattuti, e da uomini tanto autorevoli, che urge ricondurre la luce su di loro, confortandoli di tutti gli argomenti offerti in proposito dalla storia e dalla filosofia dell' arte.

Fu più volte accennato che i due sovrani elementi della musica sono la tonalità ed il ritmo. Dalla prima scaturiscono quelle due stupende forme che noi appelliamo Armonia e Melodia, astrazion fatta per quest'ultima dalle ritmiche proporzioni di durate nei suoni. Il ritmo presenta per forme elementari ed indivisibili l' elemento binario ed il ternario. Checchè siasi detto in contrario, esso non offre alcun' altra suddivisione del tempo, la quale coincide con quella forma dell' organismo intimo umano che non senza ragione può chiamarsi senso ritmico. Ma il ritmo non sta nelle due forme elementari anzidette, bensì nella loro combinazione e nella loro simmetrizzazione, sia semplice, sia moltiplicata.

Al paro, e più ancora di qualsiasi storia, quella della musica ha origini mitiche, confuse, contradditorie ed impossibili: tuttavia in mezzo a tante favole e a tanta incertezza ci è dato rilevare che presso tutti i popoli, anche fra quelli separati dalle altre nazioni, e privi quindi d' ogni scambio d' idee, i primi strumenti musicali di cui si faccia menzione sono tutti di percussione non solo, ma quasi tutti eziandio destituiti d'intonazione apprezzabile. Dovunque gli strumenti che chiamar potremmo tonali, vale a dire ad uno o più suoni apprezzabili, non comparvero che assai più tardi. Questa circostanza sfuggì alla penetrazione dei teorici musicali: essa d' altronde ne scorge a deduzioni troppo importanti perchè non c' incomba di tentarne la spiegazione.

Non senza perchè abbiamo compreso sotto l' unico nome di tonalità quelle due ammirabili forme dell'arte, diverse realmente di fisonomia, e che da undici o dodici secoli circa si sogliono distinguere l' una col nome di melodia, l'altra di armonia; ma i melodisti non se ne allarmino, se noi affermiamo che la melodia nacque dall' armonia (virtuale, ben inteso), nè se diciamo che dalla sola armonia nascer poteva; tuttochè in apparenza il procedimento dell' arte attraverso i tempi e presso tutti i popoli possa indurre a deduzioni opposte. Diciamlo in breve. Non vi ha melodia senza unità: non vi ha unità senza un nesso che incateni fra loro i diversi suoni componenti questa melodia. Or bene, questo nesso invisibile, ma pur innegabile, e che si palesa evidentissimo al senso dell' uomo musicale, sta nell' armonia, sta negli accordi sottintesi, coi quali a nostra insaputa accompagniamo un nudo canto. Ed è quanto avvenne a tutti i popoli nella lunga infanzia della musica.

La melodia dunque non essendo che l' assieme, l'unificazione di frazioni di accordi latenti, importa, e per questa circostanza e per altre che troppo lungo sarebbe qui esaminare, una difficoltà al suo sviluppo che l'elemento ritmico non presenta. Difatti nell' elemento ritmico l' istante che succede al così detto tempo forte non ci può apparire che debole, mentre nelle successioni tonali avviene il più delle volte che la mente rimanga perplessa nell' atto di collocare, d' imprimervi il senso di riposo tonale. Se a ciò si aggiunga la minor attenzione richiesta dalle articolazioni esclusivamente ritmiche, perchè monofone, riescirà agevole il comprendere come le manifestazioni ritmiche abbiano nell' infanzia dell' arte dovuto precedere le manifestazioni tonali anche puramente melodiche.

È bello poi il constatare come dai battiti, a dir così, interni, generati dal senso ritmico sia naturalmente originata la danza e la mimica misurata. Ed infatti cos' è altro mai il gesticolare misurato delle gambe, delle braccia, del capo, se non una ripercussione, un contraccolpo dei moti ritmici che dal più al meno continuamente agitano la macchina nostra? E regolatori di queste danze noi troviamo per l'appunto presso tutte le nazioni, presso gl' Indiani, gli Arabi, i Chinesi ecc., troviamo, come abbiam detto, strumenti a percossa d' ogni specie, sieno naturali, sieno artificiali, fra i quali non erano alle volte i meno graditi quelli costituiti dai teschi dei nemici.

Se l'elemento ritmico originò la mimica e la danza, l'elemento tonale non può dirsi abbia fatto altrettanto rispetto alle così detta declamazione ossia recitazione enfatica. Tuttavia, alcuni elementi acustici, come sarebbero i così detti timbri vocali, e certe cadenze od elevazioni di voce aventi analogia con certe inflessioni della melodia musicale, hanno potuto far sì che anche la declamazione medesima potesse essere compresa in quell' arte vastissima che gli antichi Greci appellarono musica, e che noi, più analizzatori, suddividiamo in musica, poesia, declamazione, mimica e danza.

Questo concetto comprensivo dell' arte della parola, del canto e del gesto, fu del rimanente proprio anche di altri popoli antichi; ma i Greci ne lasciarono in proposito memorie più determinate ed incontestabili. Senza farci ad esaminare qual sia il migliore dei due sistemi, vale a dire il loro che da un solo ceppo fa escire tante arti sorelle, ovvero il nostro che tutto distingue e separa, ci limiteremo ad osservare che la sintesi greca rivela per lo meno come essi istintivamente sentissero che da una sola fonte, cioè dall' intima natura umana, scaturivano tutte codeste arti da noi reputate diverse.

(Continua) MAZZUCATO.

APPENDICE

PROPOSTA

Per una Società Anonima Italiana di Mutuo soccorso Intellettuale, Materiale e Morale pei cultori della Musica

Fatta dal Maestro **MICHELE CARLO CAPUTO.**

(adottata dal 1.° Congresso musicale italiano).

(Cont. e fine. Vedansi i N. 11 e 12. Anno I).

CAPITOLO VIII. - *Consulta giudiziaria.*

24. Il Comitato centrale sarà provveduto di una Consulta giudiziaria, nominata dal Consiglio generale e composta almeno:

1.° Di un notaio.

2.° Di due avvocati presso il Tribunale circondariale.

3.° Di due avvocati alla Corte di appello.

4.° Di due patrocinatori presso il Tribunale di Commercio.

25. La consulta giudiziaria avrà l' incarico:

1.° D' illuminare il Consiglio generale su tutti gli affari litigiosi e contenziosi che potranno interessare l'esistenza o la prosperità della Società.

2.° Di venire in aiuto del Consiglio generale per difendere i diritti di ogni Socio, nelle circostanze in cui il Consiglio avrà riconosciuto che la moralità della causa deve motivare il suo intervento.

CAPITOLO IX. - *Consulta medica.*

26. Ogni comitato sarà provveduto di una Consulta medica.

Questa Consulta sarà composta di tutti i medici, chirurgi e farmacisti, che vorranno porre al servizio della Società i loro consigli e la loro opera, e che saranno accettati dal Consiglio rispettivo per quest'opera fraterna.

Al solo Consiglio compete il diritto di inviare ai medici ed ai chirurgi i soci che avran bisogno del loro soccorso, e di indicare ai soci i farmacisti incaricati di dar loro i medicinali.

Le visite dei medici potranno, dietro il parere del Consiglio, essere accordate agli ascendenti o discendenti diretti coabitanti col Socio.

CAPITOLO X. - *Cassa pei Congressi.*

27. Essendo la riunione dei Congressi Musicali uno dei mezzi per attuare il Mutuo Soccorso intellettuale e morale, volendo quindi che a quella istituzione sia assicurata una somma che provveda alla sua effettuazione, ogni Socio verserà, oltre la sua quota indicata dall' articolo 9.°, la somma di dieci centesimi mensili nella Cassa a tal messa stabilita presso il Comitato centrale. I Soci residenti nelle città ove esistono i Comitati figliali o le succursali, verseranno al rispettivo Cassiere questa contribuzione, ed i Comitati figliali, raccolte dai loro iscritti le somme a tale scopo destinate, le verseranno alla Cassa centrale.

28. Le somme raccolte per la Cassa dei Congressi saranno iscritte in una rubrica diversa da quella della Cassa di mutuo soccorso, e messe a frutto. Esse non potranno sotto verun pretesto essere adoperate ad altro uso.

29. Avvicinandosi l'epoca della riunione di un Congresso, il Consiglio generale invierà, prelevandola dalla sola rendita di questa cassa, la somma necessaria alle spese di riunione al Comitato residente nella città dove il Congresso stesso rimetterà al Consiglio generale il bilancio, visto dalla Commissione esecutiva che entra. Se vi sarà stato risparmio sulla somma il residuo sarà versato nella Cassa del Mutuo Soccorso.

30. Costituitasi la Società e raccolta una sufficiente rendita per la Cassa dei Congressi, la Commissione Esecutiva si rivolgerà al Consiglio generale per le spese di cui potesse abbisognare nelle sue operazioni.

CAPITOLO XI.

31. Ove nel corso della Società l'esperienza dimostrasse che delle modificazioni debbano essere apportate ai presenti Statuti, il Consiglio generale, riportandosene al parere della Consulta giudiziaria, è investito del diritto di far queste modificazioni che saranno comunicate al più prossimo Congresso, e dovranno in seguito essere deposte per minuta presso al notaro della Società con atto firmato da tutti i membri del Consiglio.

ARTICOLI ADDIZIONALI.

32. Avuto riguardo al luogo di riunione del primo Congresso Musicale Italiano, finchè la sede centrale non potrà essere fissata nella capitale d'Italia, essa resterà provvisoriamente in Napoli.

33. A quattro membri, residenti in Napoli, dalla Commissione Esecutiva sotto la Direzione del Presidente generale del primo Congresso Musicale Italiano, resta affidata la cura di attuare con tutti i mezzi la costituzione della Società.

La Commissione così composta prenderà il nome di *Commissione Promotrice della Società di Mutuo Soccorso*, e rimarrà in gestione finchè la Società non sarà definitivamente costituita.

DISPOSIZIONI REGOLAMENTARI.

1.° Chiunque vorrà entrare nella Società deve pagare la sua quota dell' anno intero, che ammonta a 7 lire e cent. 20, qualunque sia la data della sua adesione e quella del suo versamento.

2.° Ogni Socio può esonerarsi definitivamente della quota mensile mediante il versamento in una o più volte, nel corso dell'anno, di una somma fissata a cento lire.

Il Socio che vorrà esonerarsi dovrà farne la dichiarazione al Tesoriere generale. La sua liberazione sarà pronunziata dal Consiglio generale appena che le somme iscritte per suo conto personale, posteriormente a questa dichiarazione, eccederanno di cento franchi quella che è necessaria al servizio della quota mensile, la quale è dovuta sino all' intiero saldo della cifra di riscatto. Questi soci saranno nominati *Soci Perpetui*.

3.° Niun socio può ottenere un soccorso se egli non fa parte dell' Associazione sin da due anni, e se le sue quote non sono state pagate integralmente. - Le vedove de' soci le quali non fanno parte della Società non hanno diritto alla pensione ed ai Soccorsi.

Napoli, 28 Settembre 1864. M. C. CAPUTO.

L'ARTE ANTICA E MODERNA

SCELTA DI COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE.

(Milano, Stabilimento Ricordi).

(Continuazione. Vedansi i N. 7 e 9, Anno I.)

Ci proponiamo oggi di dare un rapido sguardo sul V volume della preziosa raccolta della musica per cembalo, pubblicata dal Ricordi: il quinto volume, tutto dedicato a Beethoven, è, si può dire, il centro

del monumento, una cupola aerea che sale alle più sublimi sfere. - Scegliendo dall'intera collezione delle Sonate per piano solo di Beethoven, è assai difficile sceglier male, perchè, a qualunque maniera del suo stile appartengano, tutte contengono meravigliose bellezze. La scelta da farsi in questo caso però doveva essere, ci sembra, più metodica e più completa: si doveva cioè avere riguardo a tutte le tre maniere di Beethoven. Qui invece non troviamo che sonate delle due prime maniere, tre cioè della prima colle opere, 2, 7, 13 e quattro della seconda colle opere 26, 27, 53, 57. - La terza maniera di Beethoven comincia all'incirca coll'Opera 100, e bisognava dare un saggio di quel suo strano ma sempre sublime farneticare, almeno coll'Op. 111, che ormai è quasi divenuta popolare. - Le sonate per piano di Beethoven sono la più completa e la più seguita manifestazione del suo genio; non 'era adunque da trascurarsi qualche esempio di quello stile un po' mistico, un po' arruffato, ch'è come un vortice tenebroso, rischiarato a volte da fulgidi torrenti di luce.

La prima sonata contenuta nell'*Arte antica e moderna* è quella in *do*, la terza fra quelle appartenenti all'Op. 2. - Qui l'imitazione di Haydn e di Mozart è in tutto il suo vigore, specialmente nel primo tempo, ove trovansi dei pensieri che ricordano svelatamente il *Don Giovanni*. C'è un poco anche del virtuosismo in questo primo tempo, e quella cadenza in *seste* sulla fine è una specie di omaggio alla bravura meccanica. - Anche nelle prime opere di Beethoven le divinazioni del suo genio appariscono sempre in qualche luogo. - In questa terza Sonata è l'*adagio* che rappresenta l'irresistibile sfogo di quella potente individualità. È un elegia dolorosa piena di sentimento e di affetto. In questo pezzo la mano sinistra va a poggiarsi sulla diritta per declamare una bella melodia, che assume diverse sembianze prima di ritornare al tono dominante. Questo adagio meriterebbe un'orchestra, e infatti il cavaliere Seyfried l'ha istrumentato con molto effetto. - Lo Scherzo è capriccioso, fatto ad imitazione: nel *trio* diventa melanconico. L'Allegro arieggia uno spiccato colore di caccia: è strano che le prime battute di questo Allegro si trovino eguali, precise, nell'introduzione di un coro della *Contessa d'Amalfi* del Petrella, datasi recentemente alla Scala. Questo Allegro è d'una vivacità, d'una bellezza indescrivibili; ed ha ragione il Lenz di dire che con questa Sonata Beethoven vinse la prima posta nella partita di rivalità in cui aveva per avversari nientemeno che Haydn e Mozart.

L'opera 7 (in *mi bemolle* maggiore, dedicata alla contessa Keglevicz) è pure contenuta nell'*Arte antica e moderna*. Dalle tre prime a questa c'è progresso straordinario: qui Beethoven è quasi solo, libero dalle pastoie dell'imitazione e della moda. Si sente che si ha da fare con un uomo nuovo, subito, nel primo tempo così ricco di armonie e di modulazioni imprevedute. L'adagio poi è una lagrima caduta dal cielo! Piantato in *do maggiore*, all'apparire di quel solenne motivo in *la bemolle* che arriva improvviso, si sente come un brivido percorrere le vene: è l'arte di commovere che ha raggiunta una eccelsa perfezione! Lo scherzo è un'amabile follia: a Lenz non piace il *trio* in *mi bemolle* minore, e ci pare che abbia torto perchè è d'una tristezza che contrasta efficacemente colla gaiezza delle altre parti. Nel *Rondò*, ch'è un ritorno allo stile di Haydn, il genio di Beethoven si svela negli arditi cangiamenti enarmonici del motivo dominante, e in quell'impetuoso minore, ostinato, tremendo.

Che dire della *Sonata Patetica?* (Op. 13, dedicata al principe Lichnowsky). Essa è d'una popolarità che non permette di ridirne le lodi, e di analizzarne i particolari: anzi questa popolarità avrebbe dovuto consigliare il raccoglitore dell'*Arte antica e moderna* ad ommetterla, a posporla a qualche una meno nota dell'ultima maniera.

Colla *Sonata* in *la bemolle* (Op. 26, dedicata pure al principe Lichnowski) si entra solennemente nella seconda maniera di Beethoven. I quattro tempi di questa sonata sono altrettanti capolavori: prima il tema colle cinque variazioni, poi lo *scherzo*, poi la *marcia funebre*, quindi il *finale*. Questa sonata è una delle opere che si possono dire la completa e lucida espressione del genio di Beethoven, perchè corrisponde a tutte le esigenze dell'arte, perchè vi è la melodia, l'armonia, la forma, la perspicuità, la grazia, la solennità, la mestizia, persino il meccanismo pianistico. - Non c'è in musica nulla di più bello, di più vario e di più vago di quel tema dolcissimo con quelle divine variazioni che sono altrettanti pezzi e che avrebbero dovuto far disperare i fabbricatori volgari di variazioni.... che l'ignoranza ha forse salvi dalla vergogna. E per eseguir questo pezzo quale talento ci vuole, quale intuizione di stile, che sicurezza di mano e di ritmo! Il solo tema, a ben suonarlo, è d'una difficoltà estrema ad onta della sua apparente semplicità. Un pianista ginevrino, certo Wehrstaedt ci consumò la vita a studiarlo, ad ottenere certe tensioni di suoni. Anche nello spiritoso *scherzo* di questa bellissima Sonata vi ha un passo della mano sinistra difficilissimo da eseguirsi. La *marcia funebre* servì di modello ad un'infinità di pezzi di questo genere, raffazzonati dagli imitatori: Beethoven la chiama *marcia funebre sulla morte di un eroe*, ed è invero un inno di gloria e d'eroismo. *Cette marche*, dice il Lenz, *célèbre un héros qui ne fut jamais, mais qui sera toujours.* Il finale è eminentemente pianistico: è anzi uno dei pochi pezzi per piano in cui predomini il meccanismo, ma non il meccanismo arido di certi prestigiatori dei nostri giorni.

Anche la *Sonata quasi fantasia* in *do* diesis minore è così popolare, così conosciuta da non poterne discorrere senza dire le cose mille volte ridette da altri, specialmente da Lenz, da Oulibischeff, da Scudo e da Berlioz. Si sa che il primo tempo è un lagno d'amore, di un'espressione tenera, dolorosa, pari alle più sublimi scene di Shakspeare. Fu ispirato dalla gran passione di Beethoven per Giulia Guicciardi..... forse l'unica e vera passione della sua vita. - Berlioz asserisce che nessuno al mondo può suonare questo primo tempo come lo suona il gran mago Liszt: e crediamo che ciò sia vero ad onta che il pezzo non sembri difficile: ci sono certi secreti di stile e di espressione che a molti non è dato scoprire. Lo stesso Liszt, dello *scherzo* di questa Sonata, disse che è un fiore fra due abissi: ed è definizione arguta, giustissima. L'allegro è veramente un uragano di passioni sprigionate, è un vero grido di disperazione che prorompe da un'anima innamorata!

La grande Sonata in *do* maggiore (Op. 53, dedicata al Conte di Waldstein) è quasi il vestibolo della terza maniera di Beethoven. È una vera sinfonia per piano ch'esige gran forza meccanica e di stile in chi si accinge ad eseguirla. Nel finale specialmente c'è una certa nota fulminante, insistente, contro cui pare che le povere dita dell'esecutore si debbano infrangere. Di carattere consimile è anche la *Sonata* in *fa* minore (Op. 57, dedicata al principe di Brunsvick), ch'è conosciuta sotto il titolo d'*Appassionata*. Che fuoco, che entusiasmo in questo capolavoro.... e qual difficoltà d'esecuzione!

Non finiremo mai di consigliare agli studiosi l'esecuzione di queste due Sonate Op. 53 e 57 che renderanno ferree le loro dita, e li fortificheranno nel ritmo, nell'accento, nello stile. - Nell'*andante* ci sono alcune quinte di seguito, buone pei pedanti. Ries, l'allievo prediletto di Beethoven, gli accennava queste quinte e quasi se ne scandolezzava. Beethoven, costretto a convenire ch'esistevano, domandò a Ries, »*Ebbene, chi le proibisce le vostre quinte?* - e Ries sorpreso gli soggiunse »*Per bacco, Marpurg, Kirnberger, Fuchs, e cento altri teorici*«. - *Ebbene*, concluse Beethoven, *ed io le permetto.*«

(Continua) FILIPPO D.r FILIPPI.

QUARTO ESPERIMENTO

DELLA

Società del Quartetto di Milano

(8 Gennaio).

Parecchie luminose figure comparvero già d'innanzi a noi dacchè soliamo raccoglierci in devota raunanza ai nostri sociali esperimenti: Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Boccherini, Hummel, Chopin! una intiera pleiade di geni, una costellazione di glorie!

Meditare su tali figure, e fissarle stupefatti, e raffrontarle tra loro, e notarne le affinità, i contrasti, i magnetismi segreti, le evoluzioni palesi, ecco lo studio e la cura che spetta ad ogn'uno di noi cultori d'arte e di scienza.

Col metro del nostro raziocinio tracciamo pur linee e conficchiamo punti attraverso l'ideale in cui spaziano queste jadi maravigliose. L'arte ha i suoi teoremi anch'essa, e v'è una astronomia dell'intelletto che si chiama *Estetica*.

Nei sette nomi che abbiamo ora pronunciato appare splendidamente visibile un cono sidereo che ha per base Mozart, Boccherini, Hummel; che ha per raggi Mendelssohn, Schumann, Chopin; che ha per *punto focale* Beethoven.

Oggi dobbiamo aggiungere a questi, altri tre nomi ancora che nell'ultimo *esperimento* per la prima volta comparvero davanti al consorzio della nostra artistica instituzione.

Questi tre nomi sono di età disparate e di varia classicità.

Uno, il più vecchio, è fra i *classici della musica* per eccellenza: Francesco Giuseppe Haydn. L'altro è Onslow, uno dei *classici del Quartetto*.

L'altro, il più giovane, è Heller, un *classico del cembalo*.

Di Haydn ebbimo il *Quartetto in sol*, opera settantasettesima.

Haydn procede da Bach come il citiso fiorito procede dalla roccia terribile; l'essenza della loro natura è diversa; eppure una è madre dell'altra; eppure spirano la stessa atmosfera, abitano le stesse regioni.

Bach è il sovrano creatore della *musica indipendente*, di cui Haydn è il gentile continuatore. Bach immagina il *preludio* e glorifica la *fuga;* Haydn più tardi consacra il *Quartetto*, figliazione logica delle due forme anteriori. Beethoven pochi anni dopo trarrà la suprema conseguenza dell'idea di Bach e della forma di Haydn creando la *Sinfonia* nella sua più epica manifestazione.

Haydn, benchè ingegno transitorio, epperò assai meno grande di Bach e di Beethoven, non è meno degno della sacra canonizzazione di *classico*.

Ai vulgari apprezzatori d'arte Haydn apparisce classico per due sorta di ceneri che stanno sulla sua testa: la polvere del tempo e la cipria; ma per chi si trasporta con serio pensiero all'arte stromentale che precedette Beethoven, Haydn ridiventa tutto solenne.

Haydn ha allargato le *formule* della *musica indipendente*, e perciò merita la nostra venerazione. Dilatare la *formola* è allungare una catena dell'arte, è aggiungere un continente di più al globo ideale, è l'essere Cristoforo Colombo fin che non giunga l'Icaro vittorioso, è preparare il pensiero alla libertà, educarlo alle grandi forme delle epoche future.

Haydn è fra quegl'ingegni che dobbiamo affrettarci a benedire perchè saranno obbliati più presto degli altri, fra quegli ingegni che compiono un episodio dell'arte e che poi si ritirano in dieci pagine di storia. L'opera di Haydn fu utile a' suoi giorni; essere utile a' propri giorni è aiutare i venturi.

Onslow invece è classico in musica come è classico Overbeck nella pittura, Canova nella scultura, Foscolo nella poesia; classico perchè imitò, copiò i veri classici.

Onslow sta a Haydn, come Overbeck sta a Raffaello, Canova a Fidia, Foscolo a Omero.

Onslow riproduce il *quartetto* come altri l'aveva creato

e fecondato; ma lo riproduce per bene, fedele, ossequioso, diligente e, riguardo alle forme, inappuntabile. L'indole a volte della sua inspirazione ne pare soverchiamente *scenica* o *vocale;* v'è quà e là in Onslow qualche velleità verso la vigorosa drammatizzazione Mendelssohniana, ma ne pare non la raggiunga mai felicemente. A nostro gusto le migliori pagine di Onslow sono le più naturalmente piane, le più primitive, quelle che sono più figliuole di Haydn che cugine di Mendelssohn; ecco perchè sovra tutti i quattro tempi del *Quintetto* in *fa minore* che udimmo Domenica, scegliamo l'*andante* e il *Minuetto*.

Heller, questo moderno *classico del cembalo*, che ci fu presentato con tanto bella maestria, grazia e vigore dal signor Fumagalli, è di quella grande famiglia di musicisti che ha per archimandrita Rameau, e poi Clementi e Moscheles e Cramer e Chopin e Schumann per gloriosi campioni.

La Caccia di Heller che applaudimmo tutti all'ultimo esperimento è da senno una nobile e vasta concezione; e non temiamo dirla forse superiore a quell'altro studio descrittivo di caccia del nostro grande Mendelssohn-Bartholdy.

Consigliamo calorosamente ai molti i quali si dedicano al paziente e difficile esercizio del cembalo, consigliamo Heller come autore a cui si deve ammirazione e studio profondo.

Heller è al Conservatorio di Parigi uno dei testi di insegnamento.

Il signor Luca Fumagalli ci fece inoltre udire la famosa *romanza in la maggiore* di Mendelssohn, quel soffio di primavera, quel sospiro di lodola, quella carezza di fiore. Fin dai primi tocchi della soavissima melodia le gentili dame della sala sorrisero e dondolarono il capo come a cosa ben nota e già molte volte deliziosamente ammirata.

Ne rimane ancora da registrare il *quintetto* per istrumenti da fiato, di Beethoven.

Fu già osservato da molti che questo quintetto ha col gran settimino parentela di forma e di ispirazioni.

Noi ci limitiamo a raffermare l'asserto. La natura stessa degli strumenti condusse Beethoven a questa logica somiglianza, che appare assai evidente in ispecial modo nell'Allegro primo e nell'Andante. Maravigliosa sopratutto è la *seconda parte* dell'Allegro. E qui notiamo in iscorcio come magistrale caratteristica del genio di Beethoven sia la maniera nella quale egli tratta queste *seconde parti* de' suoi portentosi *tempi*.

La *seconda parte* è la gran prova dei campioni del *quartetto*, è il torneo, la gualdana dell'ingegno, della dottrina, della fantasia.

La *prima parte* non è che un prodromo, una intavolazione, uno schieramento in campo de' grandi effetti e dei grandi avvenimenti ritmici che scoppiano nella *seconda parte*. E questa dell'*allegro* del quintetto che citammo è modello sommo e perfettissimo.

Questo pezzo fu eseguito così degnamente e con tanta valentia come si doveva dagli eletti professori a cui fu affidato. De' quali basta citare i nomi per essere persuasi del loro valore; e furono i signori Rossari, Torriani, Confalonieri, Bassi Luigi e Luca Fumagalli.

I pezzi d'arco furono affidati alla direzione energica ed assennata del Prof. V. Corbellini, che fu applauditissimo, in particolar modo nell'esecuzione dell'*Andante* di Onslow, guidata con armonioso assieme di colori e di misura. Nè furono da meno del Corbellini nelle loro singole parti i signori Cavallini, Rampazzini, Truffi, Negri e Santelli. B.

RASSEGNA.

Norma, Faust!! - Bellini, Gounod! - 1832, 1863! - Un'assoluta incompossibilità secondo certuni! una mirabile compossibilità a veder nostro! Una compossibilità di piena e santa ragione! - Nè l'asserto nostra si fonda su vaghe teorie, su preconcetti sistemi: chè il fatto, un fatto irrecusabile ne costituisce ampia testimonianza: le due stupende creazioni si disputano il primo seggio sulle principali scene italiane, ed un pubblico affollato si commuove profondamente e contempla attonito ed affascinato le sovrane bellezze dell'uno e dell'altro spartito. Sappiamo che gli esclusivisti, non potendo impugnare il fatto, si piacciono a spiegarlo colla teoria di un pubblico a frazioni, vale a dire di due pubblici, uno innamorato della musica dell'avvenire, l'altro di quella del passato: nel qual caso il partito rispettivamente avverso o se ne starebbe col broncio in casa od assisterebbe rassegnato e passivo ai trionfi dell'arte nemica fino a che non venga la volta di intonare un inno alla vittoria della musica amica. E di codesti proclamatori dell'incompossibilità ve n'ha in teatro, ve n'ha nel giornalismo; dove grazie alle migliaia di voci che la stampa può far risonare all'unisono in tutte le parti del globo sembrano moltiplicarsi all'infinito, mentre senza quest'eco la voce loro sarebbe appena udita e il numero ridotto a proporzioni inavvertibili.

Noi apparteniamo adunque a quella grande maggioranza di pubblico che applaude di cuore, e senza rinunziare ad alcuna convinzione, così a *Guglielmo Tell*, come al *Profeta*, così a *Faust* come a *Norma*, come a *Rigoletto*, come a *Macbeth*, perchè crediamo che le vere bellezze onde sono tempestate queste magnifiche produzioni rispondano tutte ad uno stesso principio estetico, ad un principio che si radica nella natura medesima di quest'arte così maravigliosamente complessa ed una a un tempo medesimo. Ma dunque, ne si opporrà, non abbiam noi camminato incessantemente da trent'anni in qua? non siete voi medesimi, si soggiungerà, che inneggiate di continuo al lungo viaggio percorso, alle conquiste fatte, alla meta, se non raggiunta, per lo meno contemplata più dappresso?

Sì: noi abbiamo camminato; e molto; e felicemente. Noi abbiamo nel nostro viaggio ammassato un'infinità di tesori; ma ciò non significa che prima non ne possedessimo; nè che, adèsca, ubbriacati dalle nuove conquiste, rinunciamo al patrimonio avito. Abbiam percorso i campi dell'avvenire, e tant'altri ne percorreremo ancora, ma fecondandoli continuamente colle stupende tradizioni del passato. Nè dall'aver noi arricchita di nuovi e smaglianti colori la grande tavolozza del compositore deriva

che il prato, la selva, il fiume, l'ira, l'amore, che avevamo dipinto con sì evidente realtà abbian nulla perduto della verità primitiva, nè, peggio ancora, che quei primitivi e veri colori si debban ora mutare, con offesa per l'appunto alta schietta riproduzione della natura. Noi insomma possediamo nuovi mezzi atti a ritrarre nuove cose e nuove idee; ma non perciò intendiamo che questi nuovi mezzi debbano intervenire dovunque anche se non chiamati. - Ma ed il continuo staccarsi che facciamo dalla schiavitù dei simmetrismi, e l'ampliamento ritmico non sono essi oltrechè un progresso, un rinego del passato? Lo sono certamente. Ma appunto, se non tutto lo spartito di *Norma*, una gran parte di esso è pure una mirabile protesta contro le aberrazioni precedenti del simmetrismo, contro la minutezza dei ritmi. Che di più ampio e libero dell'introduzione, di quel magnifico quadro druidico? che di più maschio delle scene seguenti sino a tutta l'incantevole invocazione di Norma all'argentea Diva? che di più intimo e sentito del preludio dell'atto secondo? che di meglio sentito e vero della lunghissima ultima scena, a partire da quel selvaggio e immitabile canto di guerra fino all'estremo pianto della sacerdotessa, all'ultimo accento di rimorso del guerriero romano, fino alle ultime grida, miste di compassione e indignazione, della druidica folla? Non neghiamo che simmetrismi vi sono e che fanno anzi troppo sovente capolino dall'allegro della cavatina del soprano sino a tutto il terzetto. Ma appunto perchè vi sono, quei pezzi hanno alquanto perduto dell'antico fascino, e se tratto tratto sono seguiti da non contrastato plauso, gli è, crediamo, perchè, udendoli, si pensa maggiormente all'esecuzione che alla composizione: si obblia momentaneamente Norma e Adalcisa, sedotti dal prestigio di due voci che si sposano dolcemente e s'accordano con rara esattezza.

Del resto tant'altre cose rimarrebbero a notarsi su questo importantissimo argomento, e le cose dette medesime abbisognerebbero di migliore svolgimento a rendere pienamente manifesto il nostro pensiero. Non mancherà certo occasione di ritornarvi sopra.

Noi assistiamo allo spettacolo di una consolante emulazione fra le diverse Società del Quartetto: il *Boccherini* ci segnala tre notevoli recenti concerti delle Società di Firenze, Modena e Lucca.

Il *Boccherini* va pubblicando anche una serie di articoli intorno alla musica religiosa, vergati dalla penna vigorosa ed elegante del maestro G. A. Biaggi, uno dei migliori eruditi nostri, che ornò anche non ha guari le appendici del giornale *la Nazione* con un lungo ed interessante scritto sulla musica di Quartetto. Non mancheremo di occuparci delle opinioni di questo valente scrittore, le quali richiedono una larghezza di considerazioni non concessa al circoscritto spazio di una semplice Rassegna. Ed anzi l'angustia dello spazio non ci consente quest'oggi che di registrare una meritata onorificenza accordata dal Re ad uno dei nostri più celebri compositori. Mercadante fu promosso al grado di Grande ufficiale dei SS. Maurizio e Lazzaro.

NOTIZIE.

— **Bergamo.** Nel Casino di Società avrà luogo il 25 corrente un interessante concerto, in cui risonerà il magico archetto del Cav. Bazzini, e nel quale il prof. Luca Fumagalli, oltre ad altri pezzi, eseguirà quella *Caccia* di Heller, che all'ultimo esperimento della vostra Società del Quartetto ebbe gli onori della replica. La scelta di questo bel pezzo fu un desiderio della Direzione del Casino. *(da lettera)*

— **Lucca.** *Società del Quartetto.* Il 26 dicembre ebbe luogo l'ottava Mattinata musicale. Eccone il programma: Onslow op. 8. quartetto in *la;* Bériot op. 57, gran duo per due violini; Mendelssohn op. 13. quartetto in *la.* Tutti tre i pezzi ebbero ottimo successo, ma più specialmente quello di Bériot, eseguito alla perfezione dal Michelangeli e dal Toti. Quello di Mendelssohn non fu al tutto ben compreso; nondimeno furono applauditi alcuni *tempi.* Questo magnifico quartetto verrà ripetuto, essendo sicuri che ne sarà riconosciuto tutto il merito. *(Boccherini.)*

— **Modena.** *Società del Quartetto.* Non molto numerosi intervennero gli amatori della buona musica alla ottava mattinata dell'undici dicembre, avendo fatto capolino il sole dopo tanto nuvolo e piovere funesto. Si eseguirono tre quartetti: il primo di Mozart in *Mi bemolle* dell'op. 2.ª (conosciuta 10.ª), il secondo di Mendelssohn op. 12, il terzo di Mayseder in *sol*, op. 25. Quest'ultimo fu ben eseguito dal Bollo, primo violino; egli è difatti un quartetto, si può dire, *a totale beneficio* del primo violino. Il re degli stromenti ad arco non vuol saperne qui di eguaglianza e divisione di poteri. Perdoniamo volentieri ad un violino che brillantemente dispoteggia. Altrettanto bene lo stesso Bollo interpretò il magnifico quartetto di Mozart, il divino! Anche Mendelssohn, il malinconico alemanno, è ognora festeggiato da questi nostri soci, prova infallibile di gusto e d'intelligenza. Il prof. Sighicelli, è vano il ripeterlo, fu vivamente applaudito. *(Idem).*

— Parigi. Come preludio alla sua grand'opera: *Musique harmonique et musiciens harmonistes aux XII et XIII siècles*, il sig. Ed. de Coussemaker ha pubblicato negli *Annales archéologiques* di Didron una notizia molto interessante, che è stata ristampata a parte. Il quinto fascicolo degli *Scriptores de musicâ medii ævi*, di questo dotto, è pure apparso da poco.

ATTI
della
SOCIETÀ DEL QUARTETTO

A norma del § 6 *dello Statuto, è convocata una* ADUNANZA GENERALE STRAORDINARIA *pel giorno* 18 *corrente nella Sala del R. Conservatorio alle ore* 2 *pom., onde procedere alla votazione di nuovi Soci proposti.*

15 Gennaio 1865.

Il Presidente
C. TAVERNA

Giulio Ricordi, *Segretario.*

Giuseppe Oggioni, gerente responsabile.
Tipi RICORDI.

R. STABILIMENTO RICORDI

NUOVE PUBBLICAZIONI.

L'OROLOGIO SCHERZO PER CANTO DI L. ARDITI

36878 **Canto con Pianoforte** Fr. 5 — 36879 **Pianoforte solo** Fr. 3 50 — 36895 **Pianoforte a quattro mani** Fr. 4 —

LA FANCIULLA DELLE ASTURIE

Tragedia lirica in quattro atti di **Temistocle Solera** - Musica di

BENEDETTO SECCHI

Opera completa per Canto e Pianoforte Fr. 40

L'ARTE ANTICA E MODERNA

SCELTA DI COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

in ordine cronologico, corredate di biografie e tavole tematiche.

È uscito il Volume settimo, N. 35185, contenente le opere seguenti:

G. FIELD. *Le Midi.* Rondò preceduto da una Pastorale.
— Notturno in *Mi bemolle.*
— Notturno in *Do minore.*
— Notturno in *La bemolle.*
— Notturno in *Si bemolle.*

C. M. WEBER. Momento capriccioso. Op. 12.
— *Invito alla Danza.* Rondò brill. Op. 65.
— Polacca brill. in *Mi.* Op. 72.
— Gran Sonata in *Do.* Op. 24.
— Gran Sonata in *La bemolle.* Op. 39.

C. M. WEBER. Rondò brillante in *Mi bemolle.* Op. 62.
— Ultimo Pensiero musicale.
C. CZERNY. Rondò appassionato. Op. 68.
— Cinque Studi brill. estratti dall'Op. 740, *L'Arte di render agili le dita.*

Prezzo del Volume netti *Fr.* 7

Quattro salti. ALBUM per Pianoforte

36881 N. 1. **Armonie della sera.** Valzer. *Fr.* 3 50
36882 N. 2. **La suonera?..** Polka 1 50

P. GIORZA

36883 N. 3. **Sono sensibile.** Mazurka. *Fr.* 2 —
36884 N. 4. **Fior di limone.** Galop . . . 2 —

L'Album completo Fr. 6

NUOVE COMPOSIZIONI DI

GIUSEPPE FAHRBACH

34397 **TRIO per tre Flauti.** Op. 58 . . . . . *Fr.* 6 —
DUE FANTASIE per due Oboe sopra motivi dell'Opera **Un Ballo in maschera.** Op. 61:
34400 N. 1 . . . . . 6 —
34401 » 2 . . . . . 6 —

Valzer brillanti DI L. ARDITI

36105 **La Stella**, per Pianoforte a quattro mani . . . . *Fr.* 3 50
36071 **La Stella**, per Violino . . 1 50
36072 **L'Ardita**, *idem* 1 50
36073 **Il Bacio**, per Clarinetto . . 1 50
36074 **La Stella**, *idem* 1 50
36075 **L'Ardita**, *idem* 1 50
36076 **La Stella**, per Flauto. . . 1 50
36077 **L'Ardita**, *idem* 1 50

GRANDE STABILIMENTO LUIGI ERBA

Fornitore della Real Casa

PIANOFORTI HARMONIFLUTES
METRONOMI HARMONIUMS

Aperto tutti i giorni, meno i festivi, dalle 9 alle 3. - Milano, Via Fiori Oscuri, N. 8.

ANNO SECONDO - N. 2. GIORNALE 31 GENNAJO 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. 1

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

DELL' INTERVENTO DELLA MUSICA STRUMENTALE NEL DRAMMA e di alcune Composizioni di MEYERBEER

1. **Struensee,** Tragedia in cinque atti di *Michele Beer*, tradotta per le scene italiane da *Andrea Maffei*, musica di **G. Meyerbeer.** - (Milano presso Ricordi).
2. **Quaranta Melodie** *ad una e più voci*, di **G. Meyerbeer.** - (Milano presso Lucca).

(Vedansi i N. 3, 5 e 10 Anno I.)

Le arti sorelle, suol dirsi costantemente, e da tutti. Ma lo son esse? Sì, nell'assunto e nel fine: no, nella natura, nei mezzi. Pittura e statuaria ritraggono l'ideale della natura nota: la musica vi dipinge la natura ignota, la natura fantastica, la natura che non ha sede se non nell'imaginazione, e che tuttavia assume forme generali e linguaggio universalmente intelligibile attraversando le recondite sfere di quei due supremi fattori della musica, i sensi tonale e ritmico.

Il personaggio musicale, l'uomo che canta, non è un uomo di questo mondo, l'abbiam detto: non lo è, per quanto e braccia e gambe e la persona insomma, e la voce medesima sembrino conferirgli attinenze coll'uomo della natura nota. Ma l'uomo fantastico, l'uomo musicale, se non esiste altrove che nell'imaginazione, nell'imaginazione esisterà egli sempre?

Gran quesito per l'arte dei suoni. Nel giorno in cui il personaggio fantastico divenisse anche nel mondo dell'imaginazione un'impossibilità, l'arte melodrammatica sarebbe perduta. Non v'ha commozione senza fede, e non v'ha possibiljtà di fede nella creazione impossibile. Che ciò non accada presto, ne siam certi: che ciò non debba accadere, anche in tempi lontani, lontanissimi, nutriamo viva speranza. Nondimeno l'impero tuttodì crescente dello scetticismo, l'impallidirsi delle credenze, il diradarsi del sovrannaturale, ci gettano, non possiamo negarlo, qualche amaro dubbio nel cuore. Ebbene; allorquando avvenisse che l'ultimo raggio della fede tramontasse per non rinascer più, il melodramma potrebbe pur ancora ricoverarsi all'ombra di codesta forma tragica, quale fu intravveduta dai Greci, quali i Chinesi stessi tengono in onore, quale il 1500 l'intendeva, sebbene di un modo informe, in Italia nostra; quale fu imitata poco più tardi in Francia, e quale fu in quest'ultimi tempi, ed in Francia ed in Germania ed altrove, migliorata e resa più vera ed efficace; e di cui il più ampio e splendido esempio è lo *Struensee.* Il che non implica che a codesta forma di melodramma non possano in avvenire essere applicate proporzioni ancor maggiori, facendo alla musica una parte più sviluppata ed attraente. E noi crediamo che l'opera in musica, la solita opera, l'ordinaria tragedia lirica, potrebbe tratto tratto far tesoro dell'elemento parlato, compiendo di tal guisa lo scaleo su cui potrebbe ascendere o discendere l'affetto del personaggio, il quale, secondo le gradazioni e l'indole della passione, parlerebbe, reciterebbe, declamerebbe, melodierebbe, concatenando con arte le diverse esposizioni della parola e dell'accento, si che il trapasso riescisse inavvertito, e l'arte apparisse ancora una. Il nuovo elemento importerebbe profonde, radicali mutazioni anche nelle tessiture delle tragedie per musica; dove il recitativo potrebbe alternarsi colla prosa elevata, e la strofa essere meno anacreontica, più emancipata dal metro e dalla rima; la quale, il più sovente, è una puerile pastoia che il poeta s'impone; una superfluità, se non peggio, per il compositore.

Ma anche indipendentemente dai tristi presagi, sogni

forse (vogliamo sperarlo), intorno alla vittoria ingiusta della miscredenza sul personaggio fantastico, havvi una circostanza in cui l'opera in musica trasmutata nel mero *intervento della musica strumentale nel dramma* diventa una ineluttabile necessità, o quasi. Un nostro amico, ch'or non è più, ci poneva dinanzi questa dimanda: Che avverrà della musica teatrale allorchè, in un tempo non lontano, farà pur d'uopo ricorrere alla rappresentazione di memorandi fatti o contemporanei o da poco trascorsi? Sarà ella possibile un'opera tragica in cui i personaggi saranno pur costretti a presentarvisi in frac, in paletot, con gilet, con cravatta, con cappello a cilindro? - La dimanda ne imbarazzò: l'amico intuiva per istinto uno degli scogli che dovevano, se non affondare, rendere malconcio un eccellente naviglio. E noi ce ne rammentammo allorquando abbiam veduto *Stifelio*, che è pure una toccantissima ed inspirata creazione, mascherarsi da *Aroldo*.

È cosa manifesta: per sovrannaturalizzare l'uomo storico ci è mestieri contemplarlo da lontano, dove l'indeterminato e l'incerto de'contorni può essere sostituito e completato dalle vaporose fantasie dell'imaginazione. Ma quando non ci è possibile ricacciare ben lungi l'uomo della storia, ricacciarlo per lo meno tanto quanto basti a far sì ch'egli sia diverso da noi, anche nelle forme esteriori, nelle vesti, nell'incesso, nel gesto, quest'uomo, come abbiam detto, non è più musicabile. Allora nulla di più acconcio di codesta nuova forma d'opera, che però desideriamo coltivata anche dagl'italiani, e della quale potrebbero ergersi iniziatori e propugnatori i direttori delle nostre compagnie drammatiche, giovando grandemente ad ambedue le arti, drammatica e musicale, e, non ne dubitiamo, anche a' propri interessi.

Se v'ha un difetto in questa nuova forma melodrammatica, esso sta, massime per i pubblici italiani, nella non interrotta attenzione che essa richiede, avvegnacchè la musica s'alterni col dramma e il dramma colla musica senza mai, o quasi mai, un istante di riposo e di silenzio. Così nello *Struensee*. Ma l'inconveniente o è destinato a scomparire di fronte alla crescente educazione dei nostri uditorii, ovvero potrà evitarsi trovando modo a gettare qua e là delle soste d'arte senza pertanto offenderne i canoni e le imprescindibili ragioni.

Questi pensieri, che riteniamo non destituiti di conclusioni pratiche ed opportune applicazioni, ne suggerì il magnifico lavoro di Meyerbeer. Ed il tema nostro è così esaurito. Ma non vogliamo abbandonare l'argomento del compositore alemanno senza accennare ad una recente pubblicazione, contenente le sue musiche da camera, in molte delle quali non fu men grande che nel teatro e nella chiesa.

(Continua) MAZZUCATO.

COMPENDIO DI LETTURE STORICHE

(PARTE PRIMA).

(Continuazione. Vedasi il N. 1).

Come si è già di volo accennato, la musica a partire dai tempi più remoti, dopo essere stata meramente ritmica, fu dappertutto esclusivamente melodica; vale a dire procedeva per successioni tonali, è vero, ma destituite da ogni sovrapposizione o sottoposizione di suoni diversi. Non possedeva insomma giammai nè ciò che chiamiamo accordo e nemmeno frazioni di accordo, tranne, a quanto pare, qualche nota *pedale*. Nè di questa melodia medesima dobbiamo farci un'idea analoga a quella che abbiamo della massima parte delle melodie moderne, note volgarmente sotto il nome di motivo, pensiero, ecc. Tranne forse qualche musica di danza o qualche canto strettamente popolare, quelle antiche musiche non presentavano quelle simmetrie ritmiche che sono una quasi necessità per la maggioranza degli odierni uditori musicali. Quando negli antichissimi trattati vediamo discorrere di ritmo, ci è mestieri intenderlo sotto una forma diversa dalla presente. Il ritmo di quei tempi stando ligio al metro delle poesie cui la musica adornava, i piedi del verso colle loro sillabe lunghe e brevi facendo scaturire la formola ritmica, non rimaneva che la libertà delle intonazioni, le quali medesime venivano forse più o meno tracciate dalla precedente declamazione oratoria dell'inno, dell'ode, della canzone, di quella poesia qualunque che volevasi elevare a recitazione musicale.

A considerare pertanto un sì scarso impiego di mezzi musicali, ponendoli di fronte ai maravigliosi effetti che scrittori autorevoli ci riferiscono prodotti da quei canti, havvi certamente luogo a sorpresa. Ma tale sorpresa cesserà, crediamo, quasi interamente quando si rifletta alla somma efficacia che ha pure per noi oggidì l'esecuzione di semplici canti moltiplicati a centinaia e forse migliaia di voci unisone od equisone. Quanto poi ai portenti operati dai canti di alcuni musici antichi rinomatissimi, conviene porre mente più alla qualità delle parole da essi declamate, che non al valore della cantilena che le accompagnava. Era a un dipresso l'effetto che tuttavia produce anche tra noi, assai più scettici in fatto d'arte, un inspirato improvvisatore poetico.

Arrestandoci ancora alcuni istanti su questi fatti generali che accompagnarono dovunque le origini dell'arte nostra, sorgerà di leggieri la dimanda perchè mai fino ad un certo momento il metro *euritmico* abbia preceduto nella fattura dei versi il metro *simmetrico*. Il tema, tuttochè appartenente alla poesia, ha pure un'importanza musicale, essendovi implicato l'elemento ritmico, comune alle due arti. Questa apparente contraddizione cronologica si spiega agevolmente ogniqualvolta si pensi che il concetto poetico tende, sia per la sua grandezza, sia per la varietà delle immagini, a rompere i vincoli che un ritmo strettamente simmetrico, e però gretto, imporrebbe alla libertà della fantasia del poeta. Così vediamo pur noi oggidì nei punti, se dir ci è lecito, più drammatici della musica frangersi la servile regolarità dei canti, e questi spaziare liberamente senza le pastoie delle simmetriche rispondenze di periodi e di frasi. Tuttavia, a pur frenare la soverchia sbrigliatezza, si costituirono per lo più versi con egual numero di piedi; il che veniva pertanto a formare una specie particolare di simmetria, non puerile come l'altra, ma pur sempre offerente un elemento quasi musicale, senza di che non v'è poesia propriamente detta.

Se furono stabiliti dei confini alla ritmica libertà dei versi, tanto più si sentì il bisogno di fissar dei limiti al numero e qualità dei suoni nei quali doveva aggirarsi una melodia. Per noi, abituati al nostro ritmo riciso ed evidente, e per noi avvezzi a sentire caratterizzato il tono dagli accordi determinanti i canti nostri, riesce un po' difficile il concepire perchè presso tutti gli antichi popoli si sia presentato il bisogno di costituire una quantità non piccola di modi. Ma luce si farà anche in questo argomento ogni qualvolta si rammenti che in una melodia nuda d'ogni accordo e d'ogni ritmo la mente divagando di continuo, e cangiando ad ogni momento involontariamente di pose tonali, ne riuscirebbe inevitabilmente un canto, come direbbesi, senza principio e senza fine qualora appunto non si tracciassero alcuni limiti nella quantità dei suoni, e non si istituisse a perno, ossia *tonica*, uno di questi suoni medesimi. Allorchè tratteremo più sotto dei sistemi musicali antichi delle diverse nazioni ci soffermeremo di più su questo tema interessantissimo, ed aggiungeremo delle osservazioni feconde di verità nuove ed inattese.

Passiamo frattanto ad alcuni cenni storici sull'arte nostra presso alcuni popoli, e principalmente sopra quelli la cui storia musicale fu imbrattata di un maggior numero di errori e di contraddizioni inesplicabili.

APPENDICE

UN CONCERTO DI BAZZINI

al Casino di Società in Bergamo.

La colpa non è mia. Ho scritto, e sgorbiato poi, già tre volte il titolo di queste due righe, perchè mi pareva esclusivo, mi sembrava una scortesia posporre quanto eravi di gentile e di bello nella serata di lunedì al Casino di Società. Ma quel nome mi sta qui innanzi come un'idea fissa, come una visione che allucina. Bazzini solo viveva là lunedì sera. Io benedico il destino in questo momento di non conoscere la meccanica dell'arte, perchè vi parlerei col linguaggio tecnico, amministrando colla analisi minuta della critica impressioni che vibrano nell'anima con arcana potenza, di cui l'uomo non trovò ancora la parola che la esprima ed il numero che la misuri. I soavi volti delle gentili signore che erano nella sala, la folla del pubblico, la eleganza, la bellezza, tutto io sentivo e vedevo traverso un mistero, un'incanto nuovo. Un demonio era in mezzo a questo caos, e agitava un arco onnipotente, una magica verga, e a seconda che egli la muovesse, uomini e cose si tramutavano in fantastiche visioni, e pigliavano forme novelle, ed alla mano che le evocava ubbidivano le potenze del cielo e della terra. Dall'ombra e dal silenzio sortivano a un tratto sembianze di donna che narravano con parole di passione straziante le angosce di Anna Bolena e i deliri della Sonnambula; poi a un tratto la visione spariva, ed era tutto intorno una giocondità di fiori nella splendida pompa dell'aprile, e nell'aria erano sciami di api che, con incessante ronzio, si appoggiavano sulle foglie olezzanti a raccogliere il miele. Poi tratto mutavasi ancora, e fantastiche forme di demoni sbucavano dal suolo, dalle pareti, uscivano spiritelli ardenti dai lucignoli; e intrecciavano ridde infernali cogli incatramati demonii le morbide demoniette, dalle plastiche forme e seducenti, che, come narrano le storie, furono sempre le più fatali in ogni opera di laggiù con tutti, e persino coi santi compresovi S. Antonio. Io era trascinato nel vortice di queste impressioni, che si seguivano colla foga sconnessa dei sogni del febbricitante, e che mi stavano innanzi nella apparenza della realtà. Sentivo il pianto e le voci della disperazione, i gridi d'angoscia, poi il soave profumo dei fiori, e la strepitosa danza dei folletti e il cozzarsi di baci, di sorrisi e di voluttà, tra le convulsioni d'un'orgia infernale. Quando la visione cessava, mi suonava noioso ed irritante agli orecchi lo strepito dei *bravo* e degli applausi, ed in mezzo alla folla io vedevo Bazzini coll'occhio scintillante del genio, che gentilmente si curvava ringraziando. Al posto ove io avea scorto fantastiche forme di demonii incatramati erano uomini colla plateale figura di tutti i giorni. Dove io aveva scorto i fiori, erano volti sorridenti di donna, eccetto pochi tulipani e papaveri, che m'apparvero ancora con sembianze mascoline. Ma tutti pareva sortissero come me dal regno della illusione, parevano svegliarsi dal sonno magnetico. Or dite che colpa ne ho io, se la serata di lunedì fu tutta per Bazzini. Non se ne offenda alcuno. Se io non avessi udito Bazzini, avrei consacrate tutte queste righe alla gentile artista, la Bremer, che cantò con rara intelligenza e con stupendi mezzi vocali alcuni pezzi del *Rigoletto*, del *Faust* di Gounod, una prece alla Madonna, affettuosa veramente come fervida preghiera, e la *Zingara* di Donizetti. Così avrei detto cento lodi e tutte vere al celebre Fumagalli, il cui nome già basta ad elogio, e che suonò al piano con una maestria che è l'ammirazione degli intelligenti. Quando poi fu finita tutta questa delizia di armonie, non più demoni, ma giovani ed eleganti coppie invasero la sala, e le danze lietissime continuavano fino al mattino. Io non danzai, nè rimasi a lungo nella sala, perchè Bazzini mi perseguitava, e la notte nel sonno lo udii ancora, e ancora mi passavano innanzi le bizzarre visioni. Ora che scrivo penso che quello di lunedì fu uno dei migliori divertimenti che possa aversi in una società elettissima, e penso che la direzione del Casino ha superato lo scoglio fatale della prima festa in modo da far desiderare che ormai tutte le feste della Società sieno la prima. X.

Luca Fumagalli può star meritamente vicino ai triumviri del pianoforte come Antonio Bazzini a quelli del violino. Le melodie lusinghiere e semplici, concitate e terribili, sotto le maestre dita del primo, e sotto l'arco del secondo, si fondono, si variano, scherzando o fremendo, in guisa di sorprendere al pari col meccanismo e con l'effetto dell'arte. Con una posa tranquilla essi comunicano agli strumenti le loro impressioni che essi sembra ricevano dall'alto, e che dalle ripercosse corde vibrano nell'animo degli astanti vittoriosamente. Bazzini e Fumagalli sono despoti che dominano i loro strumenti, e sanno scegliere il giusto tra la vittoria e la seduzione, tra il sentimento e lo spirito, tra la forza dello volontà e quella della passione. C.

(Dalla Gazzetta di Bergamo.)

Arrestiamoci prima di tutto intorno alla musica nella China.

Quantunque codesto popolo singolare non abbia, al paro di tutti gli altri, popolato il suo cielo di un' infinità di Dei o Semidei, tuttavia ne volle collocare pur qualcuno, se non altro per additare in quale stupendo concetto fossevi da tempo immemorabile tenuta l' arte musicale. Anche tutti i loro antichi e celebrati filosofi si facevano un vanto di unire la poesia cantata alle loro sagge sentenze.

La musica essi risguardano, massime la primitiva, siccome indispensabile alla purezza e semplicità dei costumi. La risguardan poi come simbolo di ogni concordia ed armonia, cosi ne' cuori degli uomini come nelle leggi dell' universo.

Narrano i loro antichi libri, che *Niuva*, una tra le semidee, riproduceva col concento delle sue corde l' armonia del firmamento. Persino la fabbricazione degli strumenti presenta un carattere maestosamente simbolico: difatti il *Kin*, il più venerato e sacro dei loro strumenti, si termina in alto in una curva, imagine del cielo, ed abbasso invece pianamente a rappresentazione della terra: e con ciò si intende alludere ad un commercio misterioso tra le regioni celesti e le terrene.

Nella musica dei Chinesi siamo colpiti da un fatto che è una novella prova della conoscenza loro profonda, sino da epoca lontanissima, delle scienze matematiche. Notisi che la circostanza a cui si accenna non è comune a nessun altro antico sistema musicale. Ecco di che si tratta.

Sebbene la melodia, che è quanto dire la musica, sia modellata presso i Chinesi sopra il generale sistema di tonalità, pure, quasi ad alfabeto d' ogni suono musicale possibile, questo popolo è fornito d'una scala perfettamente cromatica; e diciamo perfettamente in quanto che ogni semitono vi è diviso da distanze rappresentate da cifre decimali d' una tale esattezza che quasi nulla lascia a desiderare. È pressochè inesplicabile codesto trovato di una serie cromatica, la quale non essendo suggerita dal senso tonale, deve appunto attribuirsi ad osservazioni acustiche, prodigiose per vero in tempi si remoti, giacchè codesta scala cromatica, adottata solo teoricamente, praticamente giammai, risale per lo meno a 2600 anni avanti Gesù Cristo. Tanto ci viene confermato dai cosi detti libri canonici di quella singolar nazione.

Fermo quel popolo nel volere ricercar continuamente un arcano simbolismo fra il creato ed i suoni musicali, volle applicare a questi dodici semitoni, o come i Chinesi li chiamano *lu*, il nome, e come a dire l' influenza dei singoli dodici mesi o lune dell' anno, calcolando i dodici mesi a partire dalla seminagione e pervenendo al raccolto. Contuttochè a cadauno dei *lu* venga applicato un nome dinotante più la facoltà vegetale del mese corrispondente che non l'indole musicale, non è senza interesse il considerare che questa qualità del mese risponde assai bene all' ufficio che i diversi *lu* sostengono nella musica. Diffatti il primo *lu* (Fa) il più grave, rappresentante la tonica è chiamato a ragione *principio e fine* dei suoni. Il *lu* (Si ♭), quarta eccedente della tonica, è chiamato *poco necessario*. E ciò per fermo per non essere esso necessario elemento di una melodia in tono di Fa. Per opposto la quinta do, ottavo dei *lu*, è chiamata *pienezza di vegetazione*, quasi a mostrare che anche in musica ogni fecondità melodico-armonica si deve attendere dalla grande efficacia della dominante. Il mi ♭ poi, settima minore della tonica Fa, chiamasi *non finito*, mentre il mi ♮ successivo è detto *suono di aspettazione*. È manifesto che meglio non si poteva caratterizzare l' ufficio nella tonalità delle suddette due settime.

Ai dodici *lu* poi i Chinesi fanno come sottinteso succedere un decimoterzo cui, pittorescamente, ma con altrettanta verità, denominano *imagine* del primo. Ed infatti può ben dirsi che l' ottava superiore sia quasi una copia, un riverbero dell' ottava inferiore, o viceversa se più aggrada.

Sebbene codesta serie cromatica di *lu* sia per cosi dire l' espressione tonale della musica chinese, pure, come accennavasi, nell' atto pratico, è abbandonata ogni idea di cromatismo, cosicchè tutte le melodie chinesi presentano un carattere eminentemente diatonico, viepiù ancora di quello manifestato dalle musiche degli antichi Greci e persino dal canto Gregoriano. Non solo i chinesi evitano i semitoni accidentali, ma quasi sempre scansano anche quelli contenuti nella serie diatonica. Pare anzi che rifuggano da ogni troppo stretta congiunzione di suoni, a tale che persino i salti di seconda figurano pochissimo nelle loro composizioni. È agevole il comprendere che tale assenza di semitoni e quasi anche di toni deve in gran parte privare quella musica di ogni espressione appassionata, di ogni moto d' affetti. E valga il vero, una melodia, i cui suoni non si attraggono per alternative di sospensioni e di cadenze, deve presentare una certa fredda immobilità, a cosi esprimerci, che può accordarsi ai costumi tutti calcolo di quella nazione, ma che giammai potrà ricercare la fibra estetica dell' Europa e forse d' ogni altro popolo.

Compresi dunque, al paro di ogni nazione primitiva, dalla necessità di rinserrare il sistema melodico entro certi limiti, vediamo anche i Chinesi, non altrimenti che gli Arabi, gl'Indiani e più tardi i Greci medesimi, costituire i lor diversi modi entro la serie nè più nè meno di un' ottava. Anche su questo punto è bello a vedersi come dovunque siasi praticato un eguale espediente nel formulare i diversi modi.

È indubitato che primi a presentarsi debbono essere stati i nostri due modi maggiore e minore, siccome quelli che hanno le loro scaturigini nell' intimo organismo umano. Ma appunto esperimentata dagli antichi popoli la possibilità di circoscrivere i modi anche fra limiti diversi, deve essere venuto, e ne venne realmente, (perchè ignari della duplice natura del senso tonale), che tentassero altri limiti o suoni estremi, o ciò che vale lo stesso!, altre toniche, sempre però spiccate al diagramma dei sette suoni diatonici.

Se è possibile costituire delle melodie in due modi aventi a limiti uno il *do*, e l'altro il *la*, perchè (si sarà detto) non potremo noi costituire altre cinque frazioni del dragramma? E cosi diffatti si fece, e se ne ebbero i sette modi aventi a suoni estremi rispettivamente *do*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*. E ciò non solo presso i Chinesi, ma dovunque: e non per suggerimento altrui, non cioè per trasmissione di sistema, ma per istinto, per la natura delle cose, e per i corollari che ne provenivano.

Avvertasi altra circostanza. Di questi sette modi uno principalmente, benchè riconosciuto nel sistema, non fu quasi mai adottato in pratica: ed è quello che avrebbe ad estremi il suono *si*. Anche questo fatto che riscontriamo nella musica chinese ci appare negli altri sistemi meglio noti. I Greci sfuggivano un tal modo; nè meno (di loro) lo si trova scansato nei nostri modi o toni ecclesiastici, che sono pure una diretta figliazione della musica greca. Egli è difatti che le forze di natura sono sempre più possenti dello spirito di sistema: laonde questo modo di *si*, destituito di una 5.ª giusta, ossia di una vera dominante, destituito del pari di un secondo grado, dominante della dominante, non poteva presentare elementi musicali abbastanza solidi per vivere di una propria vita. *(Continua)*

RASSEGNA.

Nella circostanza d' una scaramuccia, o piuttosto d'una avvisaglia ch' ebbe luogo di questi giorni fra la critica teatrale milanese da una parte e dall' altra i corpi vocali e strumentali del maggior teatro, abbiamo veduto da un giornale onesto e pregevole avventurarsi un' opinione, secondo la quale, se male non abbiamo letto e compreso, non sarebbe vera missione della critica investigar le cause de' successi o degl' insuccessi, ma soltanto quella di registrarli. Noi non possiamo dividere un' opinione consimile. La critica giudica; e per giudicare, ognun lo sa, conviene risalire alle cause. Se il critico non vuole o non crede elevarsi al dissopra dei fatti, egli abbassa il suo nobile ufficio, e lo pareggia a quello assai modesto, modesto troppo, del semplice cronista. La cronaca narra, la critica spiega, e spiegando illumina; d' onde il bene che produce e il progresso ch' è chiamata a recare cosi nei cultori come negli amatori dell' arte, cosi negli artisti come negli uditori.

Se la critica è poi chiamata ad illuminare la pubblica opinione conviene ch' essa possieda il lodevole ardire di opporvisi quando questa non coglie nel segno; il che accade pur troppo di frequente, e non può non accadere. Spieghiamoci bene, e distinguiamo. Noi portiamo credenza che i pubblici in generale, e tanto più il milanese, il più competente forse ed imparziale di tutti i pubblici del mondo, pochissime volte prendano abbaglio intorno al valore della cosa udita: noi crediamo cioè che pressochè sempre, quando l' emozione in essi provocata è piacevole, ciò provenga effettivamente da alcun che di buono artistico, come viceversa crediamo che quando essi manifestano un biasimo, l' emozione spiacevole che lo genera sia partorita realmente da qualche sconcio d' arte; non tenendo conto adesso di quelle circostanze in cui la produzione artistica per inconsuetudine di forme e per conseguente mancanza di speciale educazione può a prima giunta destare una certa ripugnanza portando lo scompiglio nella solita corrente d' idee e nel modulo prestabilito e consacrato. Ma ciò non accade tanto spesso; ed anzi assai rado adesso che l' educazione dei nostri uditori s' è di molto allargata ed affinata. Riteniamo dunque il pubblico milanese principalmente dotato di un raro senso artistico. Ma senso non è scienza: nè perchè uno sente un' offesa al buon gusto ne viene ch' egli debba e possa averne indovinata la causa. Il che non toglie che la causa si ricerchi e si creda anzi d' un tratto intuirla: onde le molte volte il plauso a chi non lo merita, e più volte ancora il biasimo a chi, come suol dirsi, non ha nè colpa nè peccato.

V' ha poi un difetto nel pubblici, che importa pur notare, ed a correggere il quale la critica non avrebbe a far altro che registrarlo, rettificando l' equivoco. Il pubblico, generalmente parlando, o per lo meno una frazione di esso è un poco permalosetto e serba i suoi rancori, nè si lascia d' ordinario sfuggire l' occasione di vendicarsi di una stonatura, di un disordine nell' assieme musicale. Un cantante ha la disgrazia di stonare una sera in un dato punto; c' è da scommettere cento contro uno che un pugno di malcontenti biasimeranno in quel punto il disgraziato tutte le sere, sebbene l' esecuzione del cantante siasi resa in seguito esatta e buona. Accade poi che al zittire dei malcontenti si aggiunge quello innocente di coloro che zittiscono i malcontenti medesimi, cosi che lo strepito si moltiplica e lo scandalo si raddoppia. Ci sovviene che qualch' anno fa un suono male attaccato da una tromba della banda nel bel preludio del terzo atto del *Profeta* fu segno una sera di meritati biasimi; ma ci sovviene altresì che a nulla valse l' inappuntabilità delle sere successive a calmarli. Anzi i biasimi quotidianamente si accrebbero a tale che fu necessario sopprimere il preludio stesso non senza lasciar nell' uditorio la ferma persuasione che il preludio si fosse ommesso perchè costantemente male eseguito. Qualche cosa di analogo vediamo riprodursi nell' esecuzione attuale del terzo atto del *Faust*. E di questi equivoci ne avremmo non pochi da enumerare; nè qui li rammentiamo se non per lamentare che la critica, mentre è pronta, ed è suo diritto, a redarguire il male, non lo sia egualmente ad additare il miglioramento e a far ricredere il pubblico.

Ma qui i critici ne rispondono con una modestia che li onora, ma che impedisce loro di aver la coscienza delle proprie forze, non esser vero che la voce della critica sia ascoltata, e ch' ella è ben lungi dall' esercitare quell' influenza sulla pubblica opinione di che alcuni la credono capace. Questa modestia li inganna. La critica, è vero, non è moderatrice del giudizio pubblico in Italia, come lo è in Francia, in Inghilterra, ed altrove: il giudizio pubblico le si ribella talvolta, massime nel caso di esiti e cadute incontestabili, qualora essa contro queste cadute e questi esiti si avventuri protestare. Ma allorquando, come avviene assai frequentemente, l' esito dello spettacolo è incerto, è veramente la critica severa o benevola quella che dà il tracollo alla bilancia. Noi cosi ci spieghiamo, a tacere di una lunga serie di fatti

consimili, il trionfo definitivo della *Jone*, la definitiva semi-caduta del *Ballo in Maschera*, alla loro primitiva produzione sulle scene della Scala: di quel mirabile *Ballo in Maschera* che apparve imperfettamente concertato la prima volta, accuratamente la seconda, mentre le cose da un certo aspetto camminarono all' opposto; non perchè il buon volere mancasse alla riproduzione, ma perch' esso erasi reso inutile, dacchè le masse vocali e strumentali, a far bene, non ebbero che a rammentarsi quanto aveano appreso alla prima comparsa: bene, che allora non aveano potuto mettere in atto che incompiutamente stante la imperfetta idoneità di qualche cantante per l' esecuzione di quello spartito.

La critica in generale ha il torto, a nostro avviso, di procedere nelle sue disamine adottando un sistema di separazione che in realtà non esiste, e che non è però nè logico nè possibile. Essa vede qua de' cantanti, là una massa di cori, là una massa di orchestra; e passa separatamente al processo di ognuno. Non diciamo che ciò non possa farsi, ma crediamo lo si debba fare con certe precauzioni che non sempre vediamo adottate. Pretendere, per esempio, che mentre un cantante fuorvia dalla retta intonazione, gli altri, e con essi i cori e l' orchestra, mantengano quest' intonazione non solo, ma anche l' entusiasmo dell' arte, l' ispirazione dell' esecuzione, è pretendere una cosa impossibile; com' è egualmente impossibile il pretendere negli esecutori ispirazione ed entusiasmo allorchè l' atmosfera teatrale si tinge in nero e si ammanta di lutto pel pubblico biasimo; e tanto più allorchè questo biasimo sembra, se non ingiusto, rigoroso di troppo, e coglie in un fascio colpevoli ed innocenti. Nè l' uditorio, ne piace ripeterlo, è da incolparsi: egli sente il disaccordo, e reagisce immediatamente per istinto; non è da incolparsi in quanto che per il pubblico, ed alla fin fine anche per gli uomini d' arte, un musicista che stona contro novantanove che intonano gli è nè più nè meno come se novantanove individui stonassero contro un solo che procedesse per la retta via. La musica è un edifizio armonico, e chi nol sa? il quale, se levatagli una sola pietra, crolla e precipita non lasciando più sul terreno che un mucchio informe di macerie.

Tranne il coraggioso esempio offerto da alcuni de' migliori nostri giornali in occasione dell' opera di quel potentissimo ingegno che è il Faccio, e tranne pochissime altre eccezioni, e di minor valore, in cui questa nobile parte di critica si eresse formidabilmente contro il consueto scetticismo e la deplorabile diffidenza della pubblica opinione verso i novelli compositori, tranne, diciamo, questi rari casi, ci sembra che la critica milanese siasi fatta costantemente, se non schiava, piaggiatrice almeno della voce generale. Ma questa generale opinione si fonda sul tacito principio che nei maggiori teatri tutto debba essere perfetto, tutto manchevole nei minori: onde appena in questi le aspettazioni sieno di poco oltrepassate, in quelli deluse, non tarda a convincersi che nei minori s' abbia il meglio, nei maggiori il peggio. Gli è qui dove vorremmo che la critica non si facesse eco di tali voci, evidentemente erronee, come l' esperienza dimostrò tutte le volte che i migliori elementi de' teatri minori furono chiamati a fondersi con quelli dei grandi recinti e delle massime esigenze. Codesto *mare magnum* li ingojò, seppur anzi non accadde, ed accadde talvolta, che venissero ad intorbidarne vieppiù le acque tempestose. E di che, a chi il desiderasse, potremmo offrir le prove.

Sappiamo quanto la voce generale sia contagiosa, nè perciò vogliamo accusare di grave delitto coloro che da essa si lascian trascinare. Ma una diga all' involontario andazzo non consisterebbe forse nell' affrettarsi un po'meno ad esporre un giudizio? È egli veramente indispensabile d'essere i primi a bandire ai quattro venti e con tutte le trombe della fama le dolorose sconfitte dei grandi teatri? Non vediamo noi molte volte rialzarsi de' supposti cadaveri, e ritornare ad una vita più o meno viva? Non si scanserebbe con ciò la frequente necessità di rettificare con un poscritto quanto si disse in un lungo articolo? È inevitabile che dopo la burrasca o per lo meno dopo il mareggio d'un primo sperimento la critica non si senta appassionata, e, pur non volente, non trascenda. In Germania, in Francia, in Inghilterra si sente questo pericolo, e si suol premunirvisi non pronunciando appunto che tardi un giudizio. Che la cronaca registri immediatamente il fatto, sia pure: ma che la critica si stimi in debito di esserle inseparabile compagna, non istimiamo prudente sistema.

Noi non tacciamo alcuno di parzialità; ma anche una critica imparziale, tutti sel sanno! può, senza mancare a sè stessa, percorrere due vie; quella della benevolenza, dell'incoraggiamento, e quella della severità. Noi pensiamo che la critica milanese, per rispetto ai maggiori teatri, si schieri unamine e compatta nella seconda di queste categorie. È, come suol dirsi, una critica d'opposizione, che noi paventiamo assai possa tradursi in una critica di demolizione. E la demolizione infatti è per certuni l' ideale che ne condurrà al risorgimento dell' arte, senza pensare che nelle attuali condizioni della nazione havvi un governo ed un parlamento che anelano del pari codesta demolizione, ma non per riedificare, bensì per eternarla: e senza pensare altresì che se sconci vi sono (e ve n' ha di molti, ma non quanti si credono) sono tutti imputabili a quella negazione di senso artistico onde si vantano i governanti, così che non esitano a posporre Verdi e Rossini ad un pajo di chilometri di ferrovia, ed a preferire una caserma a tutti i teatri ed i conservatorii del regno. Noi che pensiamo che la caserma e i due chilometri sono compossibili coll' esistenza dei conservatorii e dei teatri, senza che perciò la nazione nè vada incontro alla bancarotta nè si effemini, preghiamo la critica a riflettervi un tantino, ed a vedere se il suo sistema la conduce veramente a quella meta di splendore artistico cui ella mostra aspirare, o se piuttosto non ci trascina sull' orlo di un abisso. Noi lo temiamo. Ci si mostri che siamo in inganno; non chiediam di meglio.

La Commissione esaminatrice dei Quartetti presentati al Concorso Ricordi prosegue i suoi lavori. Ben due terzi delle opere furono giudicati degni di udizione. Quattro o cinque quartetti principalmente richiamarono l'attenzione degli esaminatori. In complesso il concorso appare ricco di buone produzioni, così che l' arte italiana avrà per fermo a rallegrarsene.

Alla Scala sono incominciate le prove del capolavoro di Halévy, *la Juive*, cui si pensa ad allestire con insolito sfarzo, commisurato all' importanza dello spettacolo, dell' argomento e della musica, modellata a larghe proporzioni ed assai più italiane che generalmente non si creda.

La nostra Rassegna si chiude con una trista novella. Felice Romani, il celebre lirico, il degno consorte della musica belliniana, soccombette il 28 gennaio ad un attacco di apoplessia.

NOTIZIE.

— **Firenze.** *R. Istituto Musicale. - Accademia Musicale.*

Programma. - È aperto nel suddetto Istituto un Concorso di composizione vocale.

Il tema del Concorso è il seguente:

O SALUTARIS HOSTIA. - *Motetto a otto parti reali in stile osservato.*

L' autore della composizione che conseguirà il premio riscuoterà dalla cassa del R. Istituto la somma di L. 200, osservato quanto è disposto negli articoli 125 e seguenti del Regolamento degli 11 agosto 1861 e quanto in questo Programma viene stabilito.

Il Concorso è aperto sotto le seguenti condizioni:

1.° Tutti gli scrittori italiani o che abbiano fatto in Italia i loro studi sono ammessi al Concorso.

2.° Il giudizio del Concorso è affidato all' Accademia Musicale del R. Istituto, che giudicherà secondo le norme stabilite dagli articoli 124, 125, 126 e 127 del Regolamento summentovato.

3.° Il resultato del Concorso sarà fatto noto per mezzo della *Gazzetta di Firenze*; il verbale concernente il giudizio sarà sempre ostensibile agli interessati presso la Segreteria dell' Istituto.

4.° Le composizioni da presentarsi al Concorso dovranno essere scritte intelligibilmente in partitura, e recapitate franche di ogni spesa alla Segreteria dell' Istituto prima delle ore 4 pomeridiane del dì 16 agosto 1865. La Segreteria ne rilascerà ricevuta a chi le presenti.

5.° Le composizioni presentate al Concorso non porteranno il nome dell' Autore, ma saranno distinte con una epigrafe, ripetuta sulla soprascritta di un biglietto sigillato, in cui sarà registrato il nome, il cognome, il luogo di nascita e quello di dimora del concorrente. Se il concorrente non fosse italiano per nascita, nel biglietto dovrà pure indicarsi dove e presso chi abbia egli fatto i suoi studi musicali.

6.° Soltanto i biglietti relativi alle composizioni premiate o distinte con l' *accessit*, saranno aperti: gli altri, risofuto il Concorso, saranno restituiti sigillati, insieme alle relative composizioni, a chi riporterà la ricevuta di consegna di che nel precedente n.° 4. Colui che in tal modo vorrà ritirare una composizione dovrà sulla ricevuta stessa notare l' avvenuta restituzione.

7.° Le composizioni che fossero trasmesse direttamente alla Segreteria dell'Istituto con mezzo postale non saranno restituite, fuorchè il richiedente constati in modo legale di esser esso l'autore, o uno speciale delegato dell' autore.

8.° Il R. Istituto non risponde della conservazione delle composizioni che dentro un mese dalla pubblicazione del resultato del Concorso non saranno ritirate.

9.° Si rammenta che a forma del disposto dell' articolo 129 del surramentato Regolamento, le composizioni premiate o distinte con l' *accessit* restano in proprietà del R. Istituto soltanto per l'uso delle proprie scuole e concerti, rimanendone intiero per ogni altro rispetto agli autori il diritto di proprietà; e che a forma del disposto dell' articolo 128 dello stesso Regolamento, ai concorsi di composizione del R. Istituto *non possono prender parte come concorrenti i membri sia residenti sia corrispondenti dell' Accademia Musicale che vi è annessa*, cui di questi concorsi è deferito il giudizio.

Firenze, dal R. Istituto Musicale, li 31 Dicembre 1864.

Visto: Il Presidente
L. F. CASAMORATA

Il Segretario, **O. MARIOTTI.**

— **Napoli.** Il maestro cav. Petrella fu promosso al grado di Ufiziale dei santi Maurizio e Lazzaro.

— Barcellona. Teatro del Liceo. *Ancora della Marion Delorme.* È una gloria per tutta la Catalogna, anzi per tutta la Spagna, l'aver godute le primizie d' uno spartito, che sorti un successo così brillante e legittimo; una gloria per gli artisti e professori dell' Orchestra del Teatro del Liceo l' averlo interpretato con tanta sicurezza d' esecuzione, con tanta intelligenza, con quelle magiche tinte e quel pittorico colorito che novella luce gli aggiunse. Non si è mai veduto a Barcellona un' Orchestra composta d' artisti di prim' ordine, una truppa di coristi ed un' Orchestra militare unirsi spontaneamente per offerire ad un Compositore due corone d'argento e un bastone di misura del metallo medesimo. È un omaggio spontaneo al talento incontestabile del musico, del Maestro, del Capo d' Orchestra; è una testimonianza d' affezione e di simpatia accordata all' amico. Bottesini non ha mestieri di comandare per regnare sui filarmonici che egli dirige; egli è con essi come un fratello; egli esercita la sua autorità con una dolcezza paterna; egli non deve la sommissione de' suoi subordinati che all' influenza della realtà del suo merito. La corona presentata al Bottesini dall' Orchestra del Liceo è in argento con fiori. Sui nastri si legge la seguente inscrizione: *Al degno Maestro Gio. Bottesini l' Orchestra del Liceo, Barcellona 1864, in tributo d' amicizia, d' ammirazione e d' ossequio.* La corona donata dal corpo dei coristi è parimenti d'argento. Quanto al bastone d'orchestra, offerto dalla Banda Militare, è un oggetto d' arte del sig. Pomar. L' impugnatura in argento si compone di due angeli, portanti una cetra dalle corde d'oro, d'un lavoro squisito. Anche la Banda Militare volle apporvi la propria inscrizione.

Nella nuova composizione del Bottesini non si sa se debbasi ammirare più il genio melodico o il filosofico talento, che sposa la musica all' intelligenza delle situazioni drammatiche, la composizione all' istrumentazione.

Nel primo atto campeggiano la ballata del tenore e la cavatina della prima donna. Il second' atto è una pagina gloriosa per l'autore e una perenne delizia pei dilettanti. Il ballo è affascinante, e le melodie sono d' un' originalità forse senza paragone. Il duo cantato dalla Fiorentini e dal Morini ha provocato il generale entusiasmo e fruttate due appellazioni a quegli artisti. Il finale è un pezzo magistrale, e basterebbe di per sè ad assicurare la più solida riputazione al Bottesini. Il terzo atto risplende particolarmente per un magnifico duo a tenore e baritono: ogni nota dà un' idea della posizione drammatica e può dirsi che il maestro diventi anch' esso poeta, e pittore. (*Pirata*).

ATTI
della
SOCIETÀ DEL QUARTETTO.

I signori Soci sono resi avvertiti che fra pochi giorni sarà convocata una Adunanza generale, nella quale, oltre la presentazione per parte della Giunta Amministrativa del bilancio consuntivo del 1864, si passerà alla nomina della Rappresentanza Sociale pel corrente anno. Si rammentano i §§ 17 e 18 dello Statuto riguardanti la validità della Adunanza suddetta, e ciò per evitare inutili ritardi, i quali porterebbero incaglio alla regolare gestione del 1865.

Il Presidente
C. TAVERNA.

Giulio Ricordi, *Segretario.*

Giuseppe Ogrosi, gerente responsabile.
Tipi Ricordi.

R. STABILIMENTO RICORDI

NUOVE PUBBLICAZIONI.

LES TROIS RÊVES

MORCEAU DE CONCERT POUR PIANO

PAR **E. PRUDENT** Op. 67

N. 1.			N. 2.			N. 3.		
LES ESPRITS DES CAMPAGNES			**LES GÉNIES DU FOYER**			**BALLET DES ZINGARI**		
35328	Allegro	Fr. 3 50	35329	Andante	Fr. 4	35330	Rondo	Fr. 6

Complet Fr. 14

Nuove Composizioni per Pianoforte di

F. BONAMICI

Op. 144. **L'Alba del Pianista.** Sonatine elementari, a quattro mani:

35838 N. 10 (*b*). **Lucrezia Borgia** . . . . . *Fr.* 3 —
35839 » 11 (*c*). **Attila** 2 50
35840 » 12 (*c*). **Macbeth** . . . . . 3 —
35841 » 13 (*b*). **Norma** 1 75

Il Vespro del Pianista. Pezzi di 2.ª forza difficile, a due mani:

35697 N. 8. Op. 232. Marcia religiosa 3 50

Il Giorno del Pianista. Pezzi di 1.ª forza facile, a 2 mani:

35698 N. 7. Op. 225. *La Danza delle Baccanti.* Composizione caratteristica . . . . . *Fr.* 4 50

La Sera del Pianista. Pezzi di 1.ª forza difficile, a due mani:

35699 N. 4. Op. 209. *Sangue a me quell' ombra chiede.* Quartetto nel Finale 2.° del **Macbeth**, variato . . . . 3 —
35836 N. 5. Op. 250. Primo Andante-Cantabile per Pianoforte, Violino e Violoncello . . . . . 6 —

I PROFUGHI FIAMMINGHI

MELODRAMMA IN TRE ATTI
Poesia di **EMILIO PRAGA**
MUSICA DI **F. FACCIO**

Riduzione per CANTO E PIANOFORTE dell'autore. - Opera completa Fr. 40

I.° QUARTETTO in *Sol* per due Violini, Viola e Violoncello, DI GIULIO RICORDI Op. 129

2.° *Premio al* CONCORSO BASEVI (1864)

36880 Edizione di G. G. Guidi di Firenze. — Partitura - Formato tascabile - *Netti* Fr. 2 50.

LA CHASSE. ETUDE CARACTÉRISTIQUE

pour Piano

PAR **S. HELLER** Op. 29

Exécutée par **Luca Fumagalli** et bissée aux Concerts de la Société du Quatuor de Milan.

37006 Fr. 2 50

FESTA CAMPESTRE

CAPRICCIO CARATTERISTICO

per Violino

CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

DI **A. FRESCHI**

36574 Fr. 6

NOUVELLES FLEURS DE SALON

12 PETITES FANTAISIES POUR PIANO

SUR DES MOTIFS CHOISIS D'OPÉRAS FAVORIS

par **F. BEYER** Op. 154

36043	N. 1. Verdi.	**Il Trovatore**	Fr. 2 50	36047	N. 5. Meyerbeer.	**Robert le Diable**	Fr. 2 50	36051	N. 9. Bellini.	**Il Pirata**	Fr. 2 50
36044	» 2. Flotow.	**Martha**	2 50	36048	» 6. Verdi.	**La Traviata**	2 50	36052	»10. Donizetti.	**Lucrezia Borgia**	2 50
36045	» 3. Verdi.	**Rigoletto**	2 50	36049	» 7. Rossini.	**Semiramide**	2 50	36053	»11. Bellini.	**La Sonnambula**	2 50
36046	» 4. Verdi.	**Attila**	2 50	36050	» 8. Meyerbeer.	**Le Prophète**	2 50	36054	»12. Donizetti.	**La Favorite**	2 50

AROLDO

Opera completa
PER CANTO E PIANOFORTE
MUSICA DI **G. VERDI**

Edizione in piccolo formato, colle parti di Soprano e Tenore **in Chiave di Sol** Fr. 32 —

ANNO SECONDO - N. 3. **GIORNALE** 15 FEBBRAJO 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. I

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

ATTI

della

SOCIETÀ DEL QUARTETTO.

CONCORSO 1864

PER UN QUARTETTO D'ARCO

AGGIUDICAZIONE DEI PREMI.

La Commissione esaminatrice dei QUARTETTI D'ARCO, a norma dei § 9, 10, 12 e 20 del *Regolamento disciplinare per l'esame dei lavori presentati ai Concorsi e per l'aggiudicazione dei Premj*, dopo varie sedute preparatorie si è riunita in adunanza speciale i giorni 12 e 13 del corrente mese, ed in seguito a verificazione dei lavori presentati, respinse per irregolarità nell'osservanza dell'articolo 4.° del *Programma di Concorso* i Quartetti seguenti:

N. 4. Epigrafe - «*Dolce amor dell' Arti belle*».
» 7. — «*Son pittore anch'io*».
»17. — «*L' Italia redenta*».

Dopo di che si passò alla votazione per ischede segrete.

Intervennero, il giorno 12, *Nove* membri; ed il giorno 13, *Otto:* ed i lavori risultarono classificati come segue:

N.	Epigrafe.	Punti.
11.	«.....*alpestre e dura è la salita* «*Onde al vero valor concien ch' uom poggi*»	9,900
13.	«*Ognuno è matto nella sua maniera*»	9,111
19.	«*Più dolore che gioja.....*»	7,777
8.	«*Vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore*»	7,150
21.	«*Qualunque melodia più dolce suona* «*Quaggiù e più a sè l' anima tira.*»	6,750
3.	«*A molti accade, e me l'aspetto anch'io,* «*Cercar la fama, e ritrovar l'obblio.*»	5,444
5.	«*X.....*»	5,312
23.	«*Sull' altar della speranza*»	5,222
2.	«*La virtù stimolata è più feroce*»	5, —
9.	«*Res severa est verum gaudium*»	4,874
24.	«*Amor dell' arte qui mi trasse*»	4,874
16.	«*La speranza*»	4,600
14.	«.....*va, mio primo figliuolo,* «*Se nato di buon seme avrai fratelli*»	4, —
22.	«*Chi non falla, non fa.....*»	3,800

N.	Epigrafe.	Punti.
10.	«*O muse, o alto ingegno or m' aiutate.*» . . .	3,785
20	«*La musica è la dea della natura*»	2,600
1.	«.....*..udrallo il bel paese* «*Se coll' umil cantor non fia scortese.*» . . .	1,500
18.	«*Ordine - Metodo - Teorica - Pratica.*» . . .	0, —

In seguito a tale votazione, ed a norma dei §§ 13, 14, 15 e 16 del *Regolamento disciplinare*, venne aggiudicato il 1.° *Premio* al Quartetto N.11, ed il 2.° *Premio* al Quartetto N. 13. Aperte le schede corrispondenti si trovarono autori:

del N. 11 - ANTONIO BAZZINI da Brescia.

» » 13 - FRANCO FACCIO da Verona.

Il Presidente
CARLO TAVERNA.

Il Segretario, Giulio Ricordi.

LA COMMISSIONE ESAMINATRICE

NICOLA BASSI, GEROLAMO D'ADDA, FILIPPO FASANOTTI, GIUSEPPE PESTAGALLI, LAURO ROSSI, STEFANO RONCHETTI-MONTEVITI, MARCO SALA, PASQUALE BONA, RAIMONDO BOUCHERON, ALBERTO MAZZUCATO, GUGLIELMO QUARENGHI.

Milano, 14 *Febbraio* 1865.

FELICE ROMANI

(DELLE EVOLUZIONI DELLA POESIA MELODRAMMATICA)

La più bella figlia dei numi, l'interprete di Dio, la rivelatrice di una seconda natura, dei mondi invisibili, la musica, va e va nel suo immenso cammino, mutando ad ogni poco sembianze, metamorfosandosi incessantemente così, che cadauno de' secoli passati, se viver potesse, chiederebbe al secolo che lo seguitò dappresso che avvenisse mai di quell'arte che lo beò e d'onde sia venuta colei che della precedente non veste più che poche e quasi irreconoscibili spoglie! Non fu ella che ossa dapprima, le cui scricchiolature ritmavano carole, quando sacre, quando voluttuose ed orgiche. Ai sassi, ai bastoni, al picchiar delle mani subentrarono il risonar delle corde, delle voci strumentali ed umane. Le ossa si coprirono di carne: la musica fu donna, fu regina, fu dea: intuì la propria origine, divinò la missione altissima; onde la prese vergogna d'essersi fatta consorte di un'arte, se arte pur è, baccanaria e impura, e strinse più onesta alleanza colla parola, colla poesia, senza però che più le riescisse svincolarsi della primitiva, suggellata da men casto bacio. E, perchè inconscia delle sterminate sue forze, perchè anche modesta, alla parola si proferse operosa ancella, e nulla più.

E secondo che le impone colei a' cui cenni ha giurato d'obbedire, or ineggia agli dei, ora spiritualizza l'amore, ora fa più assiduo e men penoso il lavoro, or invita a battaglia e difende e salva la patria, or divinizza gli antichi eroi, or proclama e fa solenni le leggi dello stato, or eleva in regioni fantastiche i tragici fatti e personifica nel coro la giustizia, il senso morale. Il coro, cioè l'unissono, le voci con voci, i suoni con suoni (sin-fonia). E perchè sinfonica, le voci delle donne e dei fanciulli la rendono antifonica: e perchè l'antifonia è consonanza, e perchè consonanza non è soltanto la *diapason*, si trasmuta agevolmente in parafonica; d'onde col volger lento lento degli anni, dei secoli, la diafonia, l'organum, il discanto, il conductus, il mottetto, il triplum, il quadruplum, l'armonia, la musica sacro-aristocratica del 14.°, del 15.°, del 16.° secolo. Eccola dunque con evoluzione mirabile fatta stupendamente molteplice ed una ad un tempo. Ma in codesto intrecciarsi di mille suoni diversi, in codesto elevarsi indefinito di sì magnifico edificio, la parola si smarrì, o poco meno, e l'antica ancella, forse insciente, certo non volente, si ribellò alla signora antica, si chiamò regina alla sua volta, fu despota. Ben è vero che l'indivisibile compagna si studiava tuttavia di tener alta la propria bandiera, e la teneva in un certo campo: la teneva nei canti del popolo e dei soldati, negl'inni del tempio, nei lai dei menestrelli, nelle rappresentazioni dei ludi e dei misteri: ma l'arte armonica, invaditrice e trionfante dovunque, rigettava sdegnosa l'arte melodica sorella; la quale a suo tempo doveva pur acerbamente vendicarsi dell'ingiusto ripudio.

L'ora si fece aspettare più secoli: ciò malgrado scoccò inattesa, e quanto più inattesa, tanto più apportatrice della più grande rivoluzione d'arte che la storia rammemori. Gli ultimi resti dell'impero bisantino sfasciavansi e crollavano per sempre al soffio della barbarie musulmana: i profughi greci riparavano in occidente recando seco un tesoro di venerate e predilette memorie; per essi le tenebre dell'evo medio andavano ogni dì più diradandosi: l'antico sole classico spuntava all'orizzonte e fugava una notte che sariasi detta interminabile: il ludo, il mistero, l'arte rappresentiva rozza ed informe modellavasi di nuovo sulle forme drammatiche di Grecia e Roma antiche.

Nè bastava al vagheggiato ripristino. L'antica tragedia, la commedia antica, dicevasi, erano cantate. Ma quali poi le forme di questo canto? Nessuno il sapeva. Ma se nessuno il sapeva, ben tutti sapevano che la recitazione cantata della tragedia nulla poteva aver di comune coi madrigali a quattro, a cinque, a sei voci. Fuorchè per il coro la tragedia non poteva più ormai tollerare la collettività delle voci. Il coro medesimo assumeva fisonomia schietta, schiva d'artifizi, d'intrecci, e perchè le tradizioni tornate in onore insegnavano essere state piane e semplicissime le forme del coro antico, e perchè la reazione, trionfante su tutta la linea, tutto volea demolire dell'arte esistente, tutto riedificare, tutto ricondurre al classicismo d'avanti Cristo. L'armonia pura e semplice, l'armonia per l'armonia, era balzata di seggio: la musica molteplice ripudiavasi come aberrazione di calcolatori acustici; la musica individuale, per una sentenza *a priori*, doveva imperar sola. Imperare? io dico. Ma è inesatta espressione. Doveva, cioè, rifarsi, non che compagna, un'altra volta ancella della poesia che stimavasi aver riconquistato il pristino seggio.

Ciò nello scorcio del 1500.

Ma la condiscendente ancella era poi da tanto da tradurre in realtà i sogni dorati della signora sua? Che mai le poteva ella offrire? Delle sue magnifiche armonie ecclesiastiche, de' concenti dolcissimi delle sale aristocratiche abbiam veduto che la nuova poesia drammatica non ne sapea che fare: de' canti del popolo, nemmeno; e perchè troppo tenuti a vile, e perchè effettivamente non rispondenti alla maestà del coturno. Tutt'al più le forme di codesti canti, nobilitate e purificate dalla severità dei movimenti, dall'elevatezza dell'esecuzione, avrebbero potuto trovare qualche rara nicchia nello sgorgare e scorrere degli affetti, nella esposizione di concetti meno epici. Fu veramente Vincenzo Galilei il divinatore della recitazione musicale? fu egli l'inventore del Recitativo? Lo si dice generalmente. E se è così, onore a lui; chè la è per fermo una nobilissima forma di musica, in cui non si sa dire se ritmo e tonalità s'ascondano per avvicinare l'arte del cantare a quella del dire, o se piuttosto per imprimerle quella tinta indefinita e vaga che colora di sublime le emozioni della musica. Forse per l'appunto lo scopo è duplice, e cogli stessi mezzi si sale al cielo e si rasenta la terra secondo che le leggi estetiche ingiungono. Onore dunque a Vincenzo Galilei; sebbene, a debole veder nostro, il grande scalpore che se ne fece, e se ne fa tuttora, sia stato esorbitante; avvegnacchè, voluta la recitazione cantata della tragedia, il verso sciolto, non simmetrizzato, non scompartito da rime, null'altra forma di musica aver poteva che quella del Recitativo, che però attraversò circa tre secoli conservandosi quasi immutato. Prova della convenienza del suo tessuto.

(Continua) Mazzucato.

APPENDICE

Al sig. Direttore del giornale BOCCHERINI.

Un nome non esistente nel leggendario dei compositori di musica fioriti allo spuntare del sedicesimo secolo annunziava il *Boccherini* del 5 dicembre. L'egregio e dotto proprietario del codice in quel numero segnalato dee compiacersi di aver palesato uno scrittore, oltrechè nuovo, italiano, ed una composizione su parole italiane. Caso fortunato e non frequente: poichè gli oltramontani, con i loro stili e le loro lingue, si eran fatti quasi esclusivi padroni in Italia dell'arte sacra e profana dall'epoca del ritorno dei papi da Avignone in Roma sino al Palestrina, che dalle influenze straniere ci liberò. Ma i rampolli della musicale famiglia finora ignoti, a qualunque nazione appartenenti, debbono arrivar sempre in tempo fra noi e venir accolti con festa, l'arte essendo cosmopolita. Perciò vengo anch'io a denunziar due nomi affatto nuovi, nella lusinga di dar grato pascolo ai bibliofili ed occasione di lavoro ai biografi cercatori; riservandomi, quandochessia, di cavar dall'oblio non piccol numero di altri compositori più antichi assai e rappresentanti le provincie italiane pressocchè tutte. Al che mi presta abbondante materia un prezioso codice dell'archivio musicale di questa R. Biblioteca Palatina, può dirsi, inesplorato.

Nella modesta mia collezione stanno tre frammenti di altrettanti codicetti membranacei. Il primo frammento, spettante agli ultimi anni del decimoquinto secolo, contiene parecchie composizioni, delle quali trascrivo il titolo e l'autore. Gli altri due frammenti appartengono al secolo decimosesto; ed egualmente ne darò i titoli delle composizioni ed i nomi degli scrittori.

Frammento 1.° (alt. C.ni 12, larg. C.ni 20).

I. *Regamus per patris* . . . . . Copinet.
Il nome di questo compositore è nuovo.
Mottetto diviso in due parti.

II. *La belle se sied* . . . . . Prioris.
Autore noto. La canzone è divisa in due parti.

Di questa curiosa e graziosissima canzone o madrigaletto credo interessante il trascriver le parole tutte *ad litteram*, aggiungendo la traduzione, parimenti letterale, per coloro che ignorano l'antico francese. Una particolarità, che riflette la musica, si è che la melodia è tratta dal canto liturgico dello *Stabat Mater!*

« La belle se sied au pïe de la tour qui pleure et sospire et « maint grant dolor - Son pere li demande fille quances vous vou- « les vou's mari ou voules vous seignour - Je ny veul mary ne « Je ne veul seignour. Je veul le mien amy qui pourrit en la « tour - Par dieu ma belle fille a cela fauldres vous car il sera « pendu demain au point du jour. - Et pere son le peut enfouez « moy dessoulz se diront les gens vecy leaulx amours ».

« La bella si siede al piè della torre, e piange e sospira in « molto grande dolore - Suo padre le domanda: figlia, quando « volete voi marito o volete voi Signore? - Io non voglio marito « nè io non voglio signore. Io voglio il mio amico che imputridi- « sce nella torre. - Per dio, mia bella figlia, a ciò fallirete voi, « perch'egli sarà impeso domani alla punta del giorno. - Eh, « padre, se lo si può, seppellite me pure di sotto, sì diranno le « genti: ecco i leali amanti ».

III. *Letabundus* . . . . . A. de Feuin.
Autore noto. Mottetto a canone: la prima parte *In dyapason*, la seconda *Ad longum* (sic.)

IV. *Ascendens christus* . . . . . Feuin.
Mottetto diviso in due parti.

COMPENDIO DI LETTURE STORICHE

(Parte prima).

(Continuazione. Vedansi i N. 1 e 2).

Così presso i chinesi come presso ogni altro popolo si trova fatto cenno, più teoricamente del resto che praticamente, di altri due spedienti nella fabbricazione dei modi: uno consiste nel sostituire, ad una o più delle note di un dato modo, dei suoni alterati da accidenti; il secondo sta nella soppressione prestabilita di una o più note del modo in cui è fissato il pezzo. È evidente che il primo di questi espedienti non è che una modificazione, non radicale, di uno qualunque dei modi primitivi, mentre l'altro è affatto illusorio, giacchè per quanto in fatto si vogliano tacere alcuni suoni, potenzialmente per l'uditore esistono del pari.

I missionari che dalla China ci trasmisero nozioni più o meno esatte intorno alla musica di quella nazione, quanto furono ricchi di particolari dall'aspetto tonale altrettanto appaiono avari e confusi nelle spiegazioni da essi esposte intorno ai ritmi chinesi: i quali è probabile sieno più simmetrici che non presso ogni altro antico popolo, in quanto che la lingua chinese, perchè composta esclusivamente di monosillabi, sia perciò inetta ad offrire varietà di piedi e di accento. Ma noi abbiamo veduto che l'accento ed il piede nelle musiche primitive si trasser dietro i disegni ritmici, epperò diremo che allorchè quelli manchino, il ritmo si svolgerà secondo le naturali sue forze. Ma queste forze lo conducono inevitabilmente al parallelismo o simmetrismo: onde non andremo per fermo lungi dal vero, asserendo, come abbiam fatto, essere la musica dei chinesi più simmetrica di ogni antica musica.

Del resto in China si fa di quest'arte tutti gli usi che ne facciam noi o, a meglio dire, in tutte le circostanze in che è da noi chiamata ad ornamento e magnificenza i chinesi l'adoperano pure egualmente. Essi non hanno, a dir vero, l'opera musicale completa quale l'intendiam noi; ma hanno bensì i drammi interpolati da canto, e le cui scene più patetiche si declamano in mezzo a certi accompagnamenti d'orchestra esprimenti più o men bene le così dette situazioni. Tutto ciò offre molta analogia coi *vaudevilles* e *mélodrames* francesi, il cui sistema si va introducendo anche nei teatri italiani. E proseguendo, rammenteremo come anche i chinesi, al paro degli Europei, adoprino la musica nelle cerimonie del tempio, nelle grandi solennità di corte e della milizia, nei funerali delle persone notabili. Lo stesso intendasi d'ogni altro popolo. E tutto ciò, giova rammentarlo di nuovo, senza che tali costumanze siensi trasmesse dall'una all'altra nazione, ma per solo istinto, per la sola natura delle cose, per la maniera imperiosa d'agire della musica medesima, che operando egualmente dovunque, offre una novella prova dell'efficacia immensa ed irresistibile delle sue forze.

Dalle poche cose esposte sino a questo punto, ma pur feconde di conseguenze ed induzioni importantissime, si deve essersi avveduti che fatta la storia della musica di un popolo, si può dir fatta anche quella d'ogni altro, per lo meno fino ad un certo stadio. C'è veramente nelle evoluzioni di quest'arte qualche cosa di fatale, di necessario, più certamente che in qualsiasi altra arte. Difatti delle forze imperiose, prepotenti, incarnate nell'uomo stesso non possono, salvi momentanei accidenti e passeggere circostanze, svilupparsi se non secondo la natura loro. Queste forze, lo sappiamo, sono il senso della tonalità e quello del ritmo, dal cui stretto connubio e manifestazione è sorta dopo tanti secoli di gestazione; splendida ed inesauribile, l'arte odierna musicale europea.

Pertanto sarebbe di scarso interesse per noi l'arrestarci, quanto si fece sin qui per la musica chinese, anche su quella delle altre nazioni asiatiche. Non ci soffermeremo quindi che per rettificare alcuni errori abbracciati a proposito dei sistemi musicali indiano e arabo da alcuni trattatisti moderni.

Gl'indiani non dividono la loro ottava in una serie di semitoni come i chinesi, bensì in ventidue particelle che si chiamano *Sruti*. Questi *sruti* servono del resto più alla teorica che alla pratica; ciò che accade ad un dipresso delle pretese comme che suddividerebbero l'intervallo di tono nel sistema europeo. Il sistema degli indiani componesi, non altrimenti che il nostro e di tutti, di un'ottava diatonica, vale a dire di otto suoni corrispondenti ai nostri *do, re, mi, fa, sol, la, si* e *do*. Nelle loro teoriche peraltro affermano correre un intervallo di quattro *sruti* fra *do* e *re*, mentre di tre soli considerano composto il tono successivo *re, mi*: due *sruti* finalmente assegnano al semitono *mi, fa*: il che li assimilerebbe ai quarti di tono. Ma i quarti di tono dovrebbero essere 24, mentre, come accennammo, gli *sruti* sono 22 soltanto; e da ciò in parte l'assenza di uno *sruti* dal *re* al *mi* e dal *la* al *si*. Ad ogni modo questa apparente differenza di circa un quarto di tono dal *re* al *mi* in confronto di *do* a *re* ha una spiegazione nella poca precisione usata dagli indiani in tutte codeste suddivisioni della scala; di guisa tale che, a detta anche di persone intelligenti, v'hanno degli *sruti* più o men piccoli, più o men grandi. Quanto a noi osserveremo che se gl'indiani provarono il bisogno di scemare alquanto la dimensione del tono *re mi* al paragone di *do re*, questo fatto dev'essere provenuto in parte da un fatto più generale, vale a dire dall'essere realmente anche nel nostro sistema alquanto più piccolo il tono suddetto. Ed infatti l'acustica registra per il tono *do-re* 8/9 della corda, laddove al tono *re-mi* non ne assegna che 9/10.

Il sistema arabo è degno di considerazione inquantochè l'ufficio dei bemolli e dei diesis accidentali vi si manifesta più logicamente per avventura che in qualunque altro sistema. Difatti ogni intervallo di tono viene suddiviso da due suoni che vengono a scompartirlo in tre parti quasi uguali e che possono, senza tema di grave errore, risguardarsi quali terzi di tono. Anche qui del resto i due semitoni rimangono immutabili: nuova prova che il principio tonale è l'identico dovunque. Abbiam detto che siffatti terzi di tono adempiono per bene all'ufficio distinto degli accidenti precarii nella musica, ed è cosa indubitata. E valga il vero, tuttochè trascinati continuamente dal sistema dei nostri strumenti a semitoni uguali, pure è sensibilissima la diversità del suono omologo se, bemollizzato, inclini a discendere, oppure se ad ascendere, diesato.

Riassumendo, possiamo concludere che sebbene in sostanza identico dappertutto il principio tonale, pure esso si presenta presso tre popoli asiatici con tre sistemi alquanto diversi in apparenza. Il chinese conta dodici suoni elementari, l'arabo ne conta diciotto, laddove l'indiano ne adopera soltanto sette, ma virtualmente considerati in numero di ventidue. Tutti gli altri popoli dell'Asia accettarono, tranne piccolissime varianti, l'uno o l'altro di tali sistemi.

Ciò osservato, passeremo ad esaminare quelli che ci toccano più da vicino. Vogliamo alludere all'antica musica dei greci, la quale, più ancora che per i portentosi effetti da essa prodotti, ci deve altamente interessare per la sua costituzione tonale, che abbracciata in Roma, al pari di ogn'altra arte bella, fu al cadere del paganesimo ricoverata per così dire nel tempio cristiano, e sulla quale si plasmò quel canto-fermo che fu pure uno dei più belli ornamenti della liturgia cattolica, e che vive tutt'ora, sebbene soverchiato dalle affascinanti produzioni della musica moderna, che è pur figlia alla sua volta di quelle antiche melodie ecclesiastiche. E però la musica dei greci è il primo anello di quella gran catena le cui estremità sono tenute da un lato da Orfeo, da Terpandro, e dall'altro da Palestrina sino a Rossini, Beethoven, Meyerbeer ecc.

(Continua).

Frammento 2.° (alt. C.ri 14, larg. C.ri 23).

I. *Je ne puis* . . . . . Io. Mouton.
Autore noto. Canzone in una parte.

II. *Nus tu point veu la viscontine* . . . . . Richafort.
Autore noto. Canzone in una parte.

III. *Mon pere si my maria* . . . . . .
Autore anonimo. Canzone in una parte.

IV. *Que dictes vous de ma mye Iamelton* . . . . . .
Autore anonimo. Canzone in una parte.

V. *Mon amy na plus que faire* . . . . . M. Gasongne,
Fétis registra questo autore *Gascogne (Mathieu)*, *Gascogne* o *Gascoine*. Canzone in una parte.

VI. *Le bergier et la bergiere* . . . . . Jacotin.
Autore noto. Canzone in una parte.

VII. *Jay veu le regnart* . . . . . A. Wilaert.
Autore noto. Canzone in una parte.

VIII. *Jamais je neu seray soulee* . . . . . Jacotin.
Canzone interrotta per mancanza di due carte.

IX. *Du feu da mours* . . . . . Jacotin.
Canzone in una parte.

X. *Viens tost despiteux desconfort* . . . . . Jacotin.
Canzone in una parte.

XI. *Couers endurcys* . . . . . .
Autore anonimo. Canzone in una parte.

XII. *Ne vous chaille mon coeur* . . . . . P. Gaunain.
Autore nuovo. Termina il frammento con la prima e forse unica parte della canzone.

Frammento 3.° (alt. C.ri 14, larg. C.ri 23).

I. *Gaude mater ecclesia* . . . . . De Lafage.
Il nome dell'autore è mascherato sotto lettere e note musicali. Era vezzo de' cinquecentisti quello di render enigmatico il nome stesso dei compositori! L'anagramma è composto da un D, da due brevi (l'una sopra, l'altra sotto ad una riga intermedia) e da un G La breve inferiore, munita di bemolle, secondo il sistema delle mutazioni, non può esser che un *si bemolle*, oppure un *fa*. E così D la fa G. Fétis avverte di non confondere Pietro De Lafage, detto anche La Faghe, La Fague, La Farge, con altro compositore di nome Faugues, Fauques, Fagus o La Fage (Vincenzo). Questo mottetto, in due parti, celebra le glorie di S. Ivone di Fréguier in Brettagna.

II. *Ascendo ad patrem meum* . . . . . Brunet.
Forse Pietro Brunet, di cui parla brevemente il Fétis. Mottetto in due parti.

III. *O spem non similem* . . . . . Lupus.
Diversi *Lupi* si conoscono: quale sia questo, non è facile indovinare. Mottetto in una parte.

IV. *Vidi speciosam sicut columbam.*
Il solo italiano, troppo noto e celebre, che figura nei tre frammenti. Mottetto diviso in due parti.

Di quante voci constassero le composizioni non si può dedurre dalle parti isolate, aventi la prima pagina in bianco, tranne la rigatura.

A. Catelani.
(dal Boccherini)

RASSEGNA.

In sèguito ad un esame diligentissimo, a discussioni animatissime, a sedute lunghe e ripetute, ad udizioni più o meno ripetute anch'esse, la Commissione esaminatrice per i concorsi ai Quartetti di strumenti d'arco ha pronunciato il 13 corrente il suo verdetto. Il primo premio fu aggiudicato al numero 11, il secondo al numero 13. Dissuggellate le schede, si rivelarono i nomi, carissimi all'arte italiana, del Cav. Antonio Bazzini, e di Franco Faccio. A Bazzini il primo premio, a Faccio il secondo: sebbene anche il Faccio avesse, non che raggiunto, notevolmente oltrepassato il *minimum* de' punti di merito assegnato dai regolamenti all'aggiudicazione di un primo premio. Ma siccome i regolamenti medesimi non ammettono il frazionamento dei premi, così per questo solo motivo il Faccio non potè esser insignito dell'onorificenza massima. Per la stessa cagione l'autore del numero 19 rimase senza premio in effetto, sebbene anch'esso avesse oltrepassato i punti di merito stabiliti come *minimum* all'aggiudicazione di un secondo premio. Il numero 19 è in conseguenza un Quartetto virtualmente premiato pur esso; e noi facciamo voti perchè il valente autore del medesimo autorizzi quanto prima la Commissione esaminatrice a dissuggellarne del pari la scheda, acciocchè l'Italia possa conoscere e felicitarne l'egregio artefice e felicitarsene ella stessa. Allorchè la Commissione avrà comunicato alla scrivente Redazione la somma degli interessanti processi verbali concernenti i due recenti concorsi, questo di quartetto per archi, e quello di concerti per

COMPENDIO DI LETTURE STORICHE

(Parte prima).

(Continuazione. Vedansi i N. 1 e 2).

Così presso i chinesi come presso ogni altro popolo si trova fatto cenno, più teoricamente del resto che praticamente, di altri due spedienti nella fabbricazione dei modi: uno consiste nel sostituire, ad una o più delle note di un dato modo, dei suoni alterati da accidenti; il secondo sta nella soppressione prestabilita di una o più note del modo in cui è fissato il pezzo. È evidente che il primo di questi espedienti non è che una modificazione, non radicale, di uno qualunque dei modi primitivi, mentre l'altro è affatto illusorio, giacchè per quanto in fatto si vogliano tacere alcuni suoni, potenzialmente per l'uditore esistono del pari.

I missionari che dalla China ci trasmisero nozioni più o meno esatte intorno alla musica di quella nazione, quanto furono ricchi di particolari dall'aspetto tonale altrettanto appaiono avari e confusi nelle spiegazioni da essi esposte intorno ai ritmi chinesi: i quali è probabile sieno più simmetrici che non presso ogni altro antico popolo, in quanto che la lingua chinese, perchè composta esclusivamente di monosillabi, sia perciò inetta ad offrire varietà di piedi e di accento. Ma noi abbiamo veduto che l'accento ed il piede nelle musiche primitive si trasser dietro i disegni ritmici, epperò diremo che allorchè quelli manchino, il ritmo si svolgerà secondo le naturali sue forze. Ma queste forze lo conducono inevitabilmente al parallelismo o simmetrismo: onde non andremo per fermo lungi dal vero, asserendo, come abbiam fatto, essere la musica dei chinesi più simmetrica di ogni antica musica.

Del resto in China si fa di quest'arte tutti gli usi che ne facciam noi o, a meglio dire, in tutte le circostanze in che è da noi chiamata ad ornamento e magnificenza i chinesi l'adoperano pure egualmente. Essi non hanno, a dir vero, l'opera musicale completa quale l'intendiam noi; ma hanno bensì i drammi interpolati da canto, e le cui scene più patetiche si declamano in mezzo a certi accompagnamenti d'orchestra esprimenti più o men bene le così dette situazioni. Tutto ciò offre molta analogia coi *vaudevilles* e *mélodrames* francesi, il cui sistema si va introducendo anche nei teatri italiani. E proseguendo, rammenteremo come anche i chinesi, al paro degli Europei, adoprino la musica nelle cerimonie del tempio, nelle grandi solennità di corte e della milizia, nei funerali delle persone notabili. Lo stesso intendasi d'ogni altro popolo. E tutto ciò, giova rammentarlo di nuovo, senza che tali costumanze siensi trasmesse dall'una all'altra nazione, ma per solo istinto, per la sola natura delle cose, per la maniera imperiosa d'agire della musica medesima, che operando egualmente dovunque, offre una novella prova dell'efficacia immensa ed irresistibile delle sue forze.

Dalle poche cose esposte sino a questo punto, ma pur feconde di conseguenze ed induzioni importantissime, si deve essersi avveduti che fatta la storia della musica di un popolo, si può dir fatta anche quella d'ogni altro, per lo meno fino ad un certo stadio. C'è veramente nelle evoluzioni di quest'arte qualche cosa di fatale, di necessario, più certamente che in qualsiasi altra arte. Difatti delle forze imperiose, prepotenti, incarnate nell'uomo stesso non possono, salvi momentanei accidenti e passeggere circostanze, svilupparsi se non secondo la natura loro. Queste forze, lo sappiamo, sono il senso della tonalità e quello del ritmo, dal cui stretto connubio e manifestazione è sorta dopo tanti secoli di gestazione; splendida ed inesauribile, l'arte odierna musicale europea.

Pertanto sarebbe di scarso interesse per noi l'arrestarci, quanto si fece sin qui per la musica chinese, anche su quella delle altre nazioni asiatiche. Non ci soffermeremo quindi che per rettificare alcuni errori abbracciati a proposito dei sistemi musicali indiano e arabo da alcuni trattatisti moderni.

Gl'indiani non dividono la loro ottava in una serie di semitoni come i chinesi, bensì in ventidue particelle che si chiamano *Sruti*. Questi *sruti* servono del resto più alla teorica che alla pratica; ciò che accade ad un dipresso delle pretese comme che suddividerebbero l'intervallo di tono nel sistema europeo. Il sistema degli indiani componesi, non altrimenti che il nostro e di tutti, di un'ottava diatonica, vale a dire di otto suoni corrispondenti ai nostri *do, re, mi, fa, sol, la, si* e *do*. Nelle loro teoriche peraltro affermano correre un intervallo di quattro *sruti* fra *do* e *re*, mentre di tre soli considerano composto il tono successivo *re, mi*: due *sruti* finalmente assegnano al semitono *mi, fa*: il che li assimilerebbe ai quarti di tono. Ma i quarti di tono dovrebbero essere 24, mentre, come accennammo, gli *sruti* sono 22 soltanto; e da ciò in parte l'assenza di uno *sruti* dal *re* al *mi* e dal *la* al *si*. Ad ogni modo questa apparente differenza di circa un quarto di tono dal *re* al *mi* in confronto di *do* a *re* ha una spiegazione nella poca precisione usata dagli indiani in tutte codeste suddivisioni della scala; di guisa tale che, a detta anche di persone intelligenti, v'hanno degli *sruti* più o men piccoli, più o men grandi. Quanto a noi osserveremo che se gl'indiani provarono il bisogno di scemare alquanto la dimensione del tono *re mi* al paragone di *do re*, questo fatto dev'essere provenuto in parte da un fatto più generale, vale a dire dall'essere realmente anche nel nostro sistema alquanto più piccolo il tono suddetto. E infatti l'acustica registra per il tono *do-re* 8/9 della corda, laddove al tono *re-mi* non ne assegna che 9/10.

Il sistema arabo è degno di considerazione inquantochè l'ufficio dei bemolli e dei diesis accidentali vi si manifesta più logicamente per avventura che in qualunque altro sistema. Difatti ogni intervallo di tono viene suddiviso da due suoni che vengono a scompartirlo in tre parti quasi uguali e che possono, senza tema di grave errore, risguardarsi quali terzi di tono. Anche qui del resto i due semitoni rimangono immutabili: nuova prova che il principio tonale è l'identico dovunque. Abbiam detto che siffatti terzi di tono adempiono per bene all'ufficio distinto degli accidenti precarii nella musica, ed è cosa indubitata. E valga il vero, tuttochè trascinati continuamente dal sistema dei nostri strumenti a semitoni uguali, pure è sensibilissima la diversità del suono omologo se, bemollizzato, inclini a discendere, oppure se ad ascendere, diesato.

Riassumendo, possiamo concludere che sebbene in sostanza identico dappertutto il principio tonale, pure esso si presenta presso tre popoli asiatici con tre sistemi alquanto diversi in apparenza. Il chinese conta dodici suoni elementari, l'arabo ne conta diciotto, laddove l'indiano ne adopera soltanto sette, ma virtualmente considerati in numero di ventidue. Tutti gli altri popoli dell'Asia accettarono, tranne piccolissime varianti, l'uno o l'altro di tali sistemi.

Ciò osservato, passeremo ad esaminare quelli che ci toccano più da vicino. Vogliamo alludere all'antica musica dei greci, la quale, più ancora che per i portentosi effetti da essa prodotti, ci deve altamente interessare per la sua costituzione tonale, che abbracciata in Roma, al pari di ogn'altra arte bella, fu al cadere del paganesimo ricoverata per così dire nel tempio cristiano, e sulla quale si plasmò quel canto-fermo che fu pure uno dei più belli ornamenti della liturgia cattolica, e che vive tutt'ora, sebbene soverchiato dalle affascinanti produzioni della musica moderna, che è pur figlia alla sua volta di quelle antiche melodie ecclesiastiche. E però la musica dei greci è il primo anello di quella gran catena le cui estremità sono tenute da un lato da Orfeo, da Terpandro, e dall'altro da Palestrina sino a Rossini, Beethoven, Meyerbeer ecc.

(Continua).

Frammento 2.° (alt. C.ri 1½, larg. C.ri 23).

I. *Je ne puis* . . . . . Io. Mouton.
Autore noto. Canzone in una parte.

II. *Nas tu poinct veu la viscontine* . . . . . Richafort.
Autore noto. Canzone in una parte.

III. *Mon pere si my maria* . . . . . .
Autore anonimo. Canzone in una parte.

IV. *Que dictes vous de ma mye Isarlton* . . . . . .
Autore anonimo. Canzone in una parte.

V. *Mon amy na plus que faire* . . . . . M. Gasongne,
Fétis registra questo autore *Gascogne (Mathieu)*, *Gascogne* o *Gascoine*. Canzone in una parte.

VI. *Le bergier et la bergiere* . . . . . Jacotin.
Autore noto. Canzone in una parte.

VII. *Jay veu le regnart* . . . . . A. Wilaert.
Autore noto. Canzone in una parte.

VIII. *Jamais je nen seray soulee* . . . . . Jacotin.
Canzone interrotta per mancanza di due carte.

IX *Du feu du mours* . . . . . Jacotin.
Canzone in una parte.

X. *Viens tost despiteux desconfort* . . . . . Jacotin.
Canzone in una parte.

XI. *Couers endurcys* . . . . . .
Autore anonimo. Canzone in una parte.

XII. *Ne vous chaille mon coeur* . . . . . P. Gaunain.
Autore nuovo. Termina il frammento con la prima e forse unica parte della canzone.

Frammento 3.° (alt. C.ri 1½, larg. C.ri 23).

I. *Gaude mater ecclesia* . . . . . De Lafage.
Il nome dell'autore è mascherato sotto lettere e note musicali. Era vezzo de' cinquecentisti quello di render enigmatico il nome stesso dei compositori! L'anagramma è composto da un D, da due brevi (l'una sopra, l'altra sotto ad una riga intermedia) e da un G La breve inferiore, munita di bemolle, secondo il sistema delle mutazioni, non può esser che un *si bemolle*, oppure un *fa*. E così D la fa G. Fétis avverte di non confondere Pietro De Lafage, detto anche La Faghe, La Fague, La Farge, con altro compositore di nome Faugues, Fauques, Fagus o La Fage (Vincenzo). Questo mottetto, in due parti, celebra le glorie di S. Ivone di Fréguier in Brettagna.

II. *Ascendo ad patrem meum* . . . . . Brunet.
Forse Pietro Brunet, di cui parla brevemente il Fétis. Mottetto in due parti.

III. *O spem non similem* . . . . . Lupus.
Diversi *Lupi* si conoscono: quale sia questo, non è facile indovinare. Mottetto in una parte.

IV. *Vidi speciosam sicut columbam.*
Il solo italiano, troppo noto e celebre, che figura nei tre frammenti. Mottetto diviso in due parti.

Di quante voci constassero le composizioni non si può dedurre dalle parti isolate, aventi la prima pagina in bianco, tranne la rigatura.

A. Catelani.

(dal Boccherini)

RASSEGNA.

In sèguito ad un esame diligentissimo, a discussioni animatissime, a sedute lunghe e ripetute, ad udizioni più o meno ripetute anch'esse, la Commissione esaminatrice per i concorsi ai Quartetti di strumenti d'arco ha pronunciato il 13 corrente il suo verdetto. Il primo premio fu aggiudicato al numero 11, il secondo al numero 15. Dissuggellate le schede, si rivelarono i nomi, carissimi all'arte italiana, del Cav. Antonio Bazzini, e di Franco Faccio. A Bazzini il primo premio, a Faccio il secondo: sebbene anche il Faccio avesse, non che raggiunto, notevolmente oltrepassato il *minimum* de' punti di merito assegnato dai regolamenti all'aggiudicazione di un primo premio. Ma siccome i regolamenti medesimi non ammettono il frazionamento dei premi, così per questo solo motivo il Faccio non potè esser insignito dell'onorificenza massima. Per la stessa cagione l'autore del numero 19 rimase senza premio in effetto, sebbene anch'esso avesse oltrepassato i punti di merito stabiliti come *minimum* all'aggiudicazione di un secondo premio. Il numero 19 è in conseguenza un Quartetto virtualmente premiato pur esso; e noi facciamo voti perchè il valente autore del medesimo autorizzi quanto prima la Commissione esaminatrice a dissuggellarne del pari la scheda, acciocchè l'Italia possa conoscere e felicitarne l'egregio artefice e felicitarsene ella stessa. Allorchè la Commissione avrà comunicato alla scrivente Redazione la somma degli interessanti processi verbali concernenti i due recenti concorsi, questo di quartetto per archi, e quello di concerti per

pianoforte, sarà nostra cura di pubblicarne i punti più interessanti a scarico della Commissione medesima, a soddisfazione dei soci e del pubblico, ed a norma ed ammaestramento dei numerosi e strenui concorrenti, che dal tenore delle discussioni e delle opinioni emesse potranno formarsi un criterio intorno alle diverse classificazioni. In complesso le classificazioni s' informarono più a severità che a benevolenza: e noi palesiamo codesta attitudine della commissione affinchè alcune classificazioni di un valore in apparenza modesto e problematico non iscoraggino di troppo coloro che ne fur segno. Infatti non pochi dei lavori presentati al concorso, sebbene non risplendano per qualità peregrine, e sebbene per ciò stesso non abbiano potuto raccogliere più larga messe di suffragi, porgono adito a sperare da chi li scrisse future opere di maggior levatura. L' esito dunque di questo primo concorso non deve alla fine consigliare al silenzio che pochi: gli altri si accingano a nuove pugne, e il giorno della vittoria spunterà, non ne dubitiamo, anche per essi.

Come appare dalle conclusioni del processo verbale, che noi pubblichiamo nelle prime pagine del giornale odierno, tre dei quartetti presentati al concorso non furono esaminati: e non lo furono per un lodevole riserbo della Commissione esaminatrice, la quale ha creduto che alcune iniziali o qualch' altro segno più o meno rilevante posti a lato del pezzo o dell' epigrafe convenuta potessero cadere nel novero dei casi contemplati dall' articolo 4.° dell' avviso di concorso, il quale fa assoluto divieto che l' opera presentata porti seco qualsiasi indicazione di natura tale da fare in tutto o in parte conoscere il nome dell' autore. Nessuno di certo biasimerà il senso, quasi scrupoloso, di delicatezza, di rettitudine e di giustizia onde fu animata in questo severo atto la Commissione. Il rigore presente impedirà il rinnovamento di trascuranze congeneri.

Riceviamo da Firenze una di quelle nitide e corrette edizioni tascabili di cui l' editore Guidi possiede così bene il secreto, contenente il Quartetto del maestro Giulio Ricordi, premiato al concorso Basevi 1864. È questo un lavoro che nulla perde anche sotto il rigoroso esame di una lettura mentale, tanto l' unità delle idee e l' economia degli accessori vi sono magistralmente osservate; tanto il dialogo delle parti vi è equipollente, vivo, disinvolto, incessante, tanto la fattura generale risponde alla natura degli strumenti ed alla forma archetipa di questo genere di composizioni. Il brano che ci sembra un po' inferiore agli altri è il secondo, *Andantino con variazioni*; fors' anche perchè le variazioni ci appajono come un genere alquanto caduto in disuso, e non senza buone ragioni; ma il primo tempo, lo scherzo ed il finale brillano per rara vigoria e per sicura spigliatezza, vanno diritti allo scopo senza inciampi, senz' urti, senza titubanza. C' è tutto il procedere naturale e limpido della scuola classica, aggiuntavi l' italianità dei canti e la serenità degli artifizi. L' ultimo tempo poi alla bellezza che diremmo esteriore accoppia anche tratto tratto quella castità intima, quella religiosità che vorremmo vedersi manifestare a quando a quando anche negli altri tempi. I compositori italiani, allorchè si cimentano nei lavori di genere classico, sembra si facciano uno studio di chiudere l' uscio sulla faccia all' affetto; quasi temendo di lanciare il quartetto sulla china pericolosa del dramma: ma dall' affetto casto e tranquillo agli spasimi della passione ci corre: e Mozart e Mendelssohn lo provarono, e Beethoven disse che è lecito andare anche più in là. Checchè ne sia, una cotale assenza diaffetto nei quartettisti italiani non ci spaventa: non è per fermo la passione che lor possa far difetto quando si persuaderanno che una passione *sui generis* deve trovar posto anche in codeste musiche. Ci spaventerebbe piuttosto la mancanza di ordine nella condotta, di sequenza nei concetti, la inettitudine del fare. Ma questi pericoli sono omai rimossi; e la vittoria è nostra. Rallegriamocene.

Durante quella specie d' interregno che separa l' uno dall' altro gli anni della nostra Società, interregno cagionato dalla mancanza di poteri nella rappresentanza sociale cessante e dalla non esistenza della nuova rappresentanza, anche gli esperimenti sono costretti ad una momentanea sosta. Codesto vuoto fu per altro riempiuto assai bene altrove: cioè nelle belle sale della famiglia Noseda, dove alcuni giorni sono si riprese il corso di que' trattenimenti strumentali classico-cronologici che lasciarono meritamente si belle memorie il passato anno e che promettono di continuarsi non men belle anche in quello in corso. Cagioni da noi indipendenti non ci consentirono di assistere all' inaugurazione di questa seconda serie di splendide mattinate, ch' ebbe un esito ancor più sorprendente che quello delle precedenti; forse anche perchè vi s' univa la meraviglia in vedere il giovane maestro Noseda impugnare per la prima volta il bastone di capitano della sua volonterosa orchestra, e maneggiarlo con tanta maestria e padronanza, si che ognun lo avrebbe detto da anni ed anni espertissimo. Non ispiacerà ai lettori che noi qui ripetiamo l' imparziale ed assennato resoconto che ne dà l' egregio nostro amico D.r Filippi nelle colonne della *Perseveranza*: « Mi duole »(egli scrive) che lo spazio mi manchi a parlare distesamente del »primo concerto Noseda, e a dirne tutto il bene che merita; e »non solo è a lodarsi lo splendore di queste mattinate, il loro »proficuo e istruttivo intendimento, ma il modo intelligente e appassionato con cui sono organizzate e condotte a sì rara perfezione. Quest'anno è ancor più singolare il risultato con un'orchestra nuova, composta di giovani elementi e diretta con cura »ed anima d'artista dallo stesso maestro Gustavo Adolfo Noseda, »che a furia di pazienza ferrea e di musicale intelligenza la ridusse tale da non lasciare menomamente desiderare quella dell'anno scorso, pur così buona e così abilmente diretta. Questo »cambiamento avvenne perchè gli egregi professori dell'anno »scorso posposero a quistioni d'interesse l'amore per l'arte e il »nobile vanto di partecipare ad una istituzione che onora il paese, »e che onorava il loro talento e cuore d' artisti. Non ci voleva »che l'indomato volere del maestro Noseda a provare che anche »con elementi eterogenei si poteva comporre un' orchestra tale »da eseguire, oso dire perfettamente, le difficilissime sinfonie di »Onslow, di Glinka e di Mercadante. Ed oltre la precisione mec»canica c' è in quest' orchestra una vita veramente giovanile, la »più scrupolosa cura dei coloriti, e una forza, che non si crederebbero mai appena quaranta suonatori. Il programma era dettato coll' usata varietà e intelligenza dei diversi generi. Nell' ou»verture della *Pamela nubile* di Generali fu ammirato quello slancio originale, ch' era veramente genio, ma di cui si valse un »altro genio invasore e prepotente, Rossini. Quella del Raimondi »invece dimostra l'assenza completa del genio: il dotto contrapuntista costipato nella sua tisica fantasia non seppe che calcare le formole rossiniane: ad ogni modo fu bene scelto il la-

»voro anche di quest' illustre matematico della musica, e l' orche»stra l' eseguì stupendamente. Poi venne un' *ouverture* del *Col»porteur* di Onslow, lavoro molto intralciato e difficile, e abba»stanza emancipato dai soliti convenzionalismi dell' autore dei »quintetti. L' *ouverture* dell' *Ifigenia in Aulide* di Gluk è un vero »monumento; ma è così legata al dramma, che si desidera la »scena per comprenderne bene l'espressione, tanto più con quella »cadenza che in concerto par monca e storpiata. Fu gustatissima »la bella sinfonia del Noseda l' *Aprile*, così ricca di allegri e »spigliati motivi, così bene istromentata. Il pezzo più singolare »e più gustato per la sua strana originalità fu la fantasia istro»mentale sopra motivi russi, di Glinka, il Rossini dei Russi, e »invero una delle più potenti individualità musicali del nostro »tempo. In questa fantasia tutto è nuovo, gli effetti, la forma, »la stessa profondissima dottrina che assume nuovi aspetti. Di »difficilissima esecuzione, fu suonata in modo inappuntabile. Il »concerto finì colla sinfonia dettata dal maestro Mercadante sopra »motivi napoletani e a Milano non mai eseguita. È come un' an»tologia di combinazioni istrumentali, in cui rifulge tutto il sa»pere e l'estro miracolosamente giovanile dell'illustre direttore »del collegio musicale di Napoli. Non ho potuto però in una »sola udizione comprendere e afferrare l'economia del lavoro e il »suo aspetto euritmico, che sembra un po' indeciso nell' avvi»cendarsi dei motivi e degli episodi. Eseguita con gran fuoco, »fu applauditissima ».

Sulle Scene della Scala sorti esito fortunato un nuovo Ballo *Leonilda* del s.g. Taglioni, poco interessante, com'è costume di questo valente coreografo, nell'argomento, ma ricco di inesauribile fantasia, di varietà, di novità negli accessori, nelle danze in particolar modo. Quest'esito sarebbe riescito ancora più completo certamente se all' imaginazione e al buon volere del coreografo avessero corrisposto il buon volere e l' imaginazione del cav. Paolo Giorza, che fu chiamato a scriverne la musica. Rincresce, e molto, vedere un giovane dotato di innegabile ist nto e di vena melodica copiosissima fare dell'arte un mestiere, e peggio. È indicibile l'incuria con cui pensò sdebitarsi del suo importante còmpito; ed una prova incontestabile l'hanno profani e intelligenti nell'udire una musica male orchestrata destituita non solo di ogni carattere ma anche di qualsiasi imaginazione e di quella popolarità che pur non l' abbandonò giammai nelle precedente musiche di ballo. Eccetto due o tre pensieri abbastanza originali ed adatti sufficientemente alla posizione scenica, tutto il resto non è che trivialità. Se il signor Giorza non sapesse distinguere arte da mestiere, avremmo serbato il silenzio, come lo serbiamo con tutti coloro che nulla fan di buono perchè dove il buono stia di casa non sanno. Ma il cav. Giorza sa quanto noi, e forse meglio di noi, qual sia la buona musica e quale la musica da saltimbanchi e da trivio, qual sia la buona orchestrazione, e quale un'orchestrazione, come suol dirsi, da organista di campagna. Duole, lo ripetiamo, assistere all'abbietto spettacolo di un ingegno che si prostituisce, e duole ancor più pensando che codesto ingegno è pur dei pochi capaci di rinobilitare una forma d'arte, della quale il concetto si va travisando e smarrendo ogni dì più, appunto per l' ignoranza dei coreografi che non comprendono qual solido piedestallo sia una buona musica alle loro creazioni, per la colpevole ignoranza di alcuni maestri, e per l' apatia, ancora più colpevole, di alcuni altri.

NOTIZIE.

— **Firenze.** *Società del Quartetto.* Il 26 dicembre, malgrado il pessimo tempo, si raccoglieva buon numero di persone nella Sala del Buon Umore per assistere alla quarta *Mattinata musicale*. S' incominciò col quartetto in *do* op. 59. di Beethoven. Magnifico pezzo è questo, degno del gran compositore. Brillano specialmente l'*andante* e l'ultimo *tempo*. L' andante è una pastorale soavissima, che empie l' anima di dolcezza. L' ultimo *tempo* è una *fuga* gigantesca, che eccita la meraviglia per l' effetto magico che l' autore seppe trarne. Il *tema* si segue, si svolge, e variasi, ed intrecciasi con sapienza e grand'ingegno. L' esecuzione non poteva esser migliore. Il primo violino direttore Papini suonò d' incanto, e condusse i suoi compagni Biechierai, Chiostri e Jandelli traverso le tante difficoltà, colla massima sicurezza, in modo che questo difficilissimo lavoro potè essere gustato pienamente, anche da coloro, ed erano quasi tutti gli astanti, che lo udivano per la prima volta. - Il secondo pezzo fu il quintetto in *sol minore* di Mozart. Non esitiamo ad asserire che nel genere di musica da camera non incontrasi un pezzo come questo tanto appassionato. Nel primo *tempo*, tutto improntato da profonda mestizia, odesi di tratto in tratto degli accenti di dolore e dei lamenti che ci sembrano lo sfogo di tutte le anime melanconiche. Il *minuetto* si contrappone alquanto alla tristezza del primo *tempo*, e riposa l' animo nostro. L' *adagio*, tutta calma e tenerezza, pare voglia in noi risvegliare qualche dolce affetto che discacci dalla nostra mente ogni immagine lugubre. Sorprendente è poi un altro piccolo adagio con cui s'inizia il finale. Sono poche battute, ma drammatiche quanto mai. È il ritorno dell'energia nello spirito. Segue quindi un motivo piuttosto giocondo, che indica il ritorno della serenità nell' anima. Il Papini fu veramente insuperabile in questo pezzo, ed i nominati artisti, insieme alla seconda viola Mattolini, gareggiarono nella perfetta esecuzione. - Molta curiosità eccitò dipoi un sestetto per pianoforte a quattro mani, due violini, viola e violoncello, del celebre critico e letterato musicista Fétis. È un pezzo scritto in gioventù, ed uno se ne accorge agevolmente confrontandolo con i quintetti dello stesso autore che la nostra società ha di già eseguiti. Questo sestetto è assai melodico, e di melodie fresche. Esso arieggia lo stile di Hummel. L' *adagio* è in alcuni punti un poco contorto, per la qual cosa non riesce dello stesso bell'effetto che gli altri *tempi*. Lo *scherzo* è brillantissimo. Il finale si fonda sopra una patetica frase melodica, che ritorna ogni volta graditissima. Piacque il sestetto universalmente. Venne interpretato con molto impegno dai pianisti signora Saffo Castelli ed il sig. P. F. Galleffi. La signora Castelli, che aveva la prima parte, eseguì colla massima precisione e con sentimento, facendo risaltare tutti i migliori effetti di questa composizione. Il signor Galleffi le fu degnamente compagno. Gli altri artisti, guidati dal Papini, s' adoperarono assai perchè il pezzo ottenesse dal pubblico quel plauso che meritava. (*Boccherini*)

— Praga. Leggesi nella *Revue et Gazette musicale*: - Parecchi giornali parlano della scoperta recentemente fatta negli archivi del teatro dell' Opera a Praga (ove il *Don Giovanni* di Mozart fu rappresentato per la prima volta nel 1787) dell'originale dello spartito di questo capolavoro, in quattro volumi di musica scritti dalla mano dello stesso Mozart; ed aggiungono che questo manoscritto fu comperato dal Museo imperiale di Vienna al prezzo di 5000 fiorini. Se ciò è vero (?) Mozart avrebbe scritta due volte la sua opera; chè ognun sa come la signora Viardot ne conservi un esemplare che le costò una somma considerabile.

GIUSEPPE OSGNOSI, gerente responsabile.

Tipi RICORDI.

R. STABILIMENTO RICORDI

MILANO - NAPOLI.

ALBUM DA BALLO PER PIANOFORTE

pel Carnevale 1865.

Speranze ed illusioni

DI GUSTAVO ROSSARI

56450 N. 1. *L'arte di piacere.* Valzer. *Fr.* 3 50
56451 » 2. *Momenti deliziosi.* Valzer . 3 50
56452 » 3. *L'Astuta* Polka. . . . 1 50
56453 » 4. *Note d'amore.* Polka-Mazurka 1 50
56454 » 5 *Tocca e sana.* Schottisch. . 1 50
56455 » 6. *Sull'ali del vento.* Galop . . 2 —
56456 » 7. *Insidie galanti* Quadriglia . 2 25
L'Album completo. . . . . 10 —

Album di danze

DI GIULIO RICORDI

56441 N. 1. *Nebbie d'amore.* Valzer. *Fr.* 3 50
56442 » 2. *Una stravaganza* Polka . . 1 50
56443 » 3. *Tutti-illusion.* Mazurka . . 1 50
56444 » 4. *Gara di capricci.* Quadriglia 2 —
56445 » 5. *E domani?...* Galop . . . 2 —
L'Album completo. . . . . 7 —

Quattro salti. ALBUM DI **P. GIORZA**

56881 N. 1. *Armonie della sera.* Valzer. *Fr.* 3 50 — 56882 N. 2. *La suonerai?...* Polka. *Fr.* 1 50 Completo
56885 » 2. *Sono sensibile.* Mazurka. . . 2 — — 56884 » 4. *Fior di limone.* Galop . . 2 — Fr. 6

DANZE

DI MARCO SALA

56416 N. 1. *Melodie festose.* Valzer. *Fr.* 4 —
56417 » 2. *Mazurka della Contessa Eugenia Litta* 1 50
56418 » 3. *Tutto brio.* Polka 1 50
56419 » 4. *L'Eccentrica.* Polka . . . 1 50
56420 » 5. *I Poseurs.* Quadriglia. . . 2 —
56421 » 6. *Cravatte bianche.* Galop . . 2 —
56422 » 7. *Verrai?...* Schottisch . . . 1 50
L'Album completo . . . . . 9 —

Portafogli del ballo

DI LUIGI RIVETTA

56456 N. 1. *Ritratti fotografici.* Valzer. *Fr.* 3 50
56457 » 2. *La Capitale.* Polka . . . 1 50
56458 » 3. *La mia favorita.* Mazurka . 1 50
56459 » 4. *Scocco matto.* Schottisch . . 1 50
56460 » 5. *Tutte le strade conducono a Roma.* Quadriglia . . . 2 50
56461 » 6. *A gran carriera.* Galop . . 1 50
L'Album completo . . . . . 7 —

I Débardeurs

DI R. MATTIOZZI

56401 N. 1. *La speme perduta.* Valzer. *Fr.* 3 50
56402 » 2. *L'Incomprensibile.* Polka . . 2 25
56403 » 3. *Souvenir du Chateau de Vaux.* Mazurka . . . . . 2 —
56404 » 4. *Passo di carica.* Galop militare. 2 25
56405 » 5. *La Festa dei fiori.* Quadriglia. 2 25
L'Album completo . . . . . 8 —

Il Carnevale dell' infanzia

Riduzione nello stile facile di GIULIO RICORDI

56599 N. 1. **Strauss Gio.** *Articoli di fondo.* Valzer . . . . . *Fr.* 2 50
56600 » 2. **Ricordi Giulio.** *L'Ingenua* Polka 1 25
56601 » 3. **Strauss Gius.** *Amore ardente.* Polka-Mazurka 1 25
56602 » 4. **Sala** *La Spensierata.* Schottisch. 1 —
56603 » 5. **Rivetta.** Quadriglia . . . . 2 —
56604 » 6. **Rossari.** *L' Entusiasta.* Galop. 1 25
L'Album completo . . . . . 6 —

ALTRI PEZZI DA BALLO PER PIANOFORTE

56069 **FAHRBACH** (Fil.) *Scintille.* Valzer. *Fr.* 3 50
56406 **MATTIOZZI.** *Oro non compra amore.* Gran Valzer brillante . . . . 4 —
56396 **PAGANO.** *Les Débardeurs.* Polka. 2 —
56397 — *Campane e campanelli.* Polka . 1 50
56398 — *Le Camelie.* Mazurka 1 50
57022 **RICORDI** (GIULIO) *L' Orologio* di L. Adim. Trascrizione in forma di Polka brillante 2 50
57020 **RICORDI** (GIULIO) e **SALA** (M.). *Inaugurazione.* Polka, eseguita ai Balli del *Padiglione* . . . . . 2 —
56658 **ROSSARI.** *L' Ungherese.* Polka . . 1 50
56659 — *Via Solferino.* Galop. 2 25
56063 **STRAUSS** (Gio.) Op. 277. invito alla Polka-Mazurka 2 50
56066 — Op. 278. *Vita nuova.* Polka . . 2 50
56087 — » 279. *Fogli del mattino.* Valzer 4 —

56088 **STRAUSS** (Gio.). Op. 280. *Il Ballo dei Giuristi.* Polka . . . . *Fr.* 2 —
56089 — Op. 281. *Treno di piacere.* Polka. 2 —
56090 — » 282. *Alla borghese.* Polka . 2 —
56091 — » 283. *Srisou.* Quadrille . . 3 —
56093 — » 285 *Brio di studente.* Valzer. 4 —
56256 — » 286. *Palromessa.* Polka . . 2 —
56914 — » 288. *Neva.* Polka 2 50
56941 — » 290. Quadriglia. . . . . 3 —
56942 — » 291. Polka . . . . . 2 —
57015 — » 292. *Eco dei monti.* Valzer . 3 —
56067 **STRAUSS** (GIUSEPPE). Op. 148. *Fior cordido.* Polka-Mazurka . . . 2 50
56068 — Op. 149. *Simpatie nazionali.* Valz 3 50
56094 — » 151. *Quadri di fantasia.* Valz 4 —
56095 — » 152. *Rudolfsheimer.* Polka . 2 —
56096 — » 153. *Petizioni.* Valzer . . 4 —
56257 — » 154. *Spiriti vitali* Polka . . 2 —

56258 **STRAUSS** (GIUS.) Op. 155. *La Gazzella.* Mazurka . . . . *Fr.* 2 —
56239 — Op. 156. *I Cherii.* Valzer . . . 4 —
56240 — » 157. *Araldo.* Quadriglia . . 3 —
56241 — » 158. *Gli Industriali* Valzer. 4 —
56655 — » 160. *La Sicilia della sera.* Polka . . . . . 2 —
56620 — » 161. *Pêle-mêle.* Polka . . 2 —
56621 — » 162 *I Contemporanei.* Valz. 4 —
56622 — » 163. *Idillio.* Mazurka . . . 2 —
56623 — » 164. *Rondinelle.* Valzer . . 4 —
56624 — » 165. *Fashion.* Polka . . . 2 —
56625 — » 166. *Cuor di donna.* Mazurka. 2 —
56626 — » 167. *Arabella.* Polka . . . 2 —
56627 — » 168. *Les Géorgiennes* Quadriglia . . . . . 3 —
56943 — » 169. *Torneo.* Quadriglia . . 3 —
56944 — » 170. *Sport.* Polka . . . . 2 —

ALBUM VOCALI

Ricordo di Napoli

DI FABIO CAMPANA

56425 N. 1. *Te sola!* Melodia . . *Fr.* 2 50
56424 » 2. *Sempre insieme.* Duettino . 3 —
56425 » 3. *Il Pazzo.* Melodia romantica 2 50
56426 » 4. *Non ti credo.* Duettino . . 2 75
56427 » 5. *L'ho perduta.* Romanza. . 2 50
56428 » 6. *Gli Amanti Tirolesi.* Duettino 3 50
L'Album comp'eto. . . . . 12 —

Pensieri italiani

DI FABIO CAMPANA

56561 N. 1. *L'Emigrante Irlandese.* Elegia . . . . . *Fr.* 2 50
56562 » 2. *Dal profondo dell'oblio.* Preg. 2 50
56563 » 3. *Agnese* Melodia . . . . 4 —
56564 » 4. *Perdono.* Melodia . . . . 2 —
56565 » 5. *Pietà di me.* Melodia. . . 2 —
56566 » 6. *Preghiera della sera.* Duetto. 2 50
L'Album completo. . . . . 12 —

Eco del cuore

DI G. PALLONI

56291 N. 1. *Preghiera alla Madonna* *Fr.* 2 50
56292 » 2. *Meglio sola che male accompagnata.* Stornello . . . 3 —
56293 » 3. *Una speranza.* Romanza . 2 50
56294 » 4. *La viola.* Romanza . . . 3 —
56295 » 5. *Povera Ghita!* Romanza . 2 —
56296 » 6 *Il Gondoliere* Canzone . . 3 —
L' Album completo. . . . . 9 —

L' Eco del mio pensiero.

DUE ALBUM DI **ALFONSO GUERCIA** Prof. al Conservatorio di Napoli.

55970 N. 1. *Non sembri più quella!* . . *Fr.* 2 50
55971 » 2. *Pensa a me.* Melodia flebile . 1 50
55972 » 3. *Dimmi che m'ami.* Canzone . . . . 2 —
55973 N. 4. *Quanto ti amai!* Melodia . . *Fr.* 1 50
55974 » 5. *Non posso amarti!* Romanza . 2 —
55975 » 6. *La mia tomba.* Canto a 2 voci . 3 50
L' Album completo Fr. 8

Rimembranze della Villa Ciliberti.

56471 N. 1. *Canta!* Romanza . . *Fr.* 2 50
56472 » 2. *Mio povero core.* Melodia . . 2 50
56473 » 3. *La Costanza.* Melodia . . . 2 —
56474 N. 4. *La Partenza.* Barcarola . *Fr.* 2 50
56475 » 5. *Gli occhi azzurri.* Romanza . 2 —
56476 » 6. *L' amore.* Notturno a 2 voci . . 3 50
L' Album comp'eto Fr. 10

ANNO SECONDO - N. 4. 28 FEBBRAJO 1865.

GIORNALE DELLA SOCIETÀ DEL QUARTETTO DI MILANO

Un numero separato L. 1

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

LA JUIVE

I nostri poeti melodrammatici han trascinato più volte su di una china, che conduce all' abisso, i compositori italiani. E questi ebbero doppio torto di quelli; vi si lasciarono trascinare. Questa china è quella del realismo. Il teatro drammatico piglò da qualche tempo a fotografare la vita qual è: bella, sublime, appassionata, impetuosa, modesta, pudica a quando a quando; ma non rado anche egoista, crudele, gelida, abbietta. E se il dramma ha per assunto (e lo ha, e lo deve avere) di riprodurre intera l'umana fisonomia di un dato tempo, nessuno lo vorrà tacciare d'essersi posto su d'una falsa via. Ma dacchè il dramma vuol essere tale, non ne viene che alla musica sia fatta legge imprescindibile di seguirlo in tutte le più audaci sue peregrinazioni. La musica non riproduce la realtà se non in quanto questa si confonda coll'ideale: il che non avviene per certo troppo sovente. La musica, noi l'abbiam detto altrove (ma giova pur troppo ripeterlo) non s'incarna che colla bellezza e colla grandezza morale. L'egoismo, la passione vile e sensuale invano cercheranno una corda, un suono, un accordo che loro rispondano all'unisono. Questo accordo, questo suono son troppo casti, troppo spirituali; sentono l'origine loro celeste, e sdegnano congiungersi colla creatura depravata, la quale del cielo e della soprannatura non si ricorda se non per rinnegarli col sogghigno beffardo ed amaro di un'atea miscredenza.

Fuor d'Italia camminasi pure talfiata su di una china analoga: ma vi si procede con grandi precauzioni, cosicchè i traviamenti son rari e passano inavvertiti; o se avvertiti, uno agevolmente li scusa, classandoli sotto quel principio di varietà, che oggidì suol intendersi un po' troppo elasticamente, e che importa però di circoscrivere in confini, comecchè assai larghi, più logici ed estetici.

Tra i drammaturgi francesi che non temerono degradarsi offerendo il contributo del loro talento ai compositori musicali vuolsi collocare in prima linea Eugenio Scribe, come quegli che ne'suoi drammi per musica mostrò pressochè costantemente di conoscere o sentire a quali particolari principii s' incardini la musica, e come pertanto il dramma lirico non possa accettare nè punto nè poco i realismi del dramma parlato. Eugenio Scribe sentì eminentemente la necessità della preponderanza, anzi diremo dell' impero assoluto del bello e del sublime morali nel dramma lirico: e a questo supremo bisogno non si peritò di piegare persino la strana tempra di Bertramo, a cui sotto la corteccia di abitatore infernale fece palpitare il più affettuoso e caldo cuor di padre. Volente, o no, lo Scribe inciampò pur esso qualche rara volta nel *positivismo;* in ciò forse trascinato a forza dagli ardimenti di Giacomo Meyerbeer: il quale, anima musicale per eccellenza, tuttavia lasciò pur egli che l'intelligenza lo traesse sui pendii dei realismi, non potendo forse non credere all'onnipotenza di un'arte ch'egli amava più di sè medesimo. Ed è perciò che noi abbiamo assistito alle spensierate leggerezze del duca di Nevers, alle frivolezze della regina Margherita, alle egoistiche brutalità degli anabattisti, al riconoscimento, così scipitamente e bassamente comico, del conte d'Oberthal. Il quale non è senza analogia, sebben lontana, e meno bassa, col terzetto giocoso della *Juive*, dove Eleazaro discende dalle sublimi sfere (di soverchio forse sublimi, ma stupendamente musicali) in cui spazia durante l'intera tragedia, per dipingervi d'un tratto l'ebreo taccagno ed usuraio. Ecco il realismo! ed ecco la negazione della musica, o per lo meno della musica seria. Ecco della musica buffa: ma la mu-

sica buffa è parodia, mentre la seria è una realtà d'un genere suo particolare, ma realtà. Ecco dunque due elementi incompossibili: ecco spezzata l'intonazione generale; ecco sostituita l'accademia al dramma. Non altrimenti nel terzetto del *Profeta* citato poc'anzi. Ecco un sacrifizio al bisogno di varietà, cui pure alludemmo, ma un brutto sacrifizio, che sacrifica alla sua volta le immutabili ragioni dell'arte.

Ma d'altro canto quante belle tempre di personaggi in codesta *Juive!* quanti efficaci contrasti di affetti! Nulla di più musicale delle nobili passioni di Eleazaro, di Rachele, del Cardinale di Brogni; a cui, come acconcio compimento del magnifico quadro, possiamo pur aggiungere quelli men rilevanti, ma simpatici, della principessa Eudossia e del principe Leopoldo. E come sono maestrevolmente tratteggiate queste cieche lotte di religione, che fan presentire non lontano il supplizio di Giovanni Hus, di Gerolamo di Praga! Nè l'atrocità che informa dal principio al fine del dramma quel coro sitibondo di sangue giudeo, sebbene spaventosa, può dirsi musicalmente ripugnante: perchè è barbarie sì, ma non egoistica, ma figliata da passioni ardenti, indomabili, evocate da pregiudizi secolari; onde, e perchè anche nel numero è forza, quelle voci sublimemente atterriscono e commovono, sia quando nel potente coro dell'atto primo il popolo minaccia di gettare nel lago i due israeliti, sia allorchè nel coro dell'atto quinto si gavazza e tripudia di selvaggia gioia per lo spettacolo funesto che si va preparando.

Parlasi di inverosimiglianze. E ve n'ha parecchie. Nè la critica del realismo saprebbe infatti agevolmente spiegarsi come all'ebreo Eleazaro venga il ticchio di lavorare e far lavorare in dì di festa, e che questo capriccio voglia soddisfare precisamente per la prima volta in occasione solennissima: nè il realista avrebbe tutto il torto in sorprendersi che una delle maggiori piazze di Costanza si faccia deserta d'un tratto per offrire agio all'innamorato Leopoldo di cantare sotto alle finestre della bella una serenata di pien giorno. Nè invero la sorpresa sarà minore in vedere la principessa Eudossia andar, di notte, in persona, dal gioielliere a comperarsi un ricco vezzo. Nè i realisti finirebber qui l'enumerazione delle inverosimiglianze, sebbene per essi bastino queste alla condanna del libretto. Ma noi che non consideriamo la musica come chiamata a riprodurre la veste esteriore della storia, ben invece a estrinsecarne lo spirito, a colorarne l'intonazione ideale, noi non ci scandalizziamo che mediocremente di codeste mende; nè vediamo, generalmente parlando, che i pubblici musicali se ne scandalizzino gran fatto più che noi.

Di un certo genere di realismi siamo del resto teneri noi pure. Ed allorchè per esempio voglionsi riprodurre i canti popolari o sacri di un'epoca determinata, è nostro pensiero che riprodur si debbano nella loro integrità se conosciuti, o, se ignorati, circoscrivendoli nel sistema di suoni, di ritmo, di tonalità propri dell'epoca medesima. Altrove accennammo come i corali del *Profeta*, e più ancora quelli del *Roberto il Diacolo*, e quelli, di minor momento, della *Favorita* e di pressochè tutti gli spartiti di compositori italiani, si svolgessero su di rapporti ed elementi tonali posteriori d'assai al tempo in cui si finge aggirarsi il dramma. Nella *Juive* s'inciampa nello stesso anacronismo. Alcuni de' preludi dell'organo, tuttochè severi e religiosi, onde interpolasi il primo atto dell'opera, non ritraggono bastantemente la rozza sì, ma caratteristica tonalità degli ultimi anni dell'evo medio. Così le fanfare che rallegrano la pompa della gran processione. Il colorito storico è all'opposto meravigliosamente ritratto in tutte le scene dello spartito ove trovansi alle prese le passioni religiose. Il primo atto da questo aspetto è d'una verità insuperabile; nè il quinto gli è inferiore. Il fanatismo cristiano che dapprima bolle latente, come le lave nel seno del vulcano nei giorni che precedono l'eruzione, si sprigiona dippoi ed erompe con accenti d'ira selvaggia accompagnati da muggiti e da fremiti orchestrali che mettono i brividi nelle vene. Nel primo e nel quinto atto poi la recitazione si trae dietro pedissequa la musica con una emancipazione di formole tale da disgradarne le musiche di qualunque avvenire. Eppur questa *Ebrea* conta già i suoi trent'anni. E questi trent'anni si lascian indovinare agevolmente in alcune rughe che le solcano il volto maestoso e severo, durante il corso degli atti secondo, terzo e quarto. La formola riappare sovente, e riappare prestabilita, voluta. Essa avvolge il dramma, come una serpe stringe animato corpo, che invano cerca svincolarsi dalle micidiali spire. I parallelismi soffiano un gelo sui caldi accenti della romanza dell'ebrea, sul duetto seguente tra la medesima e Leopoldo, ove notasi pur una carezzevole frase, spirante un olezzo italiano della prima maniera rossiniana: e un sacrificio compiuto al parallelismo è il gran terzetto finale dell'atto secondo; parallelismo che scompartisce in nicchie predestinate il quart'atto da cima a fondo, cioè il duetto fra i soprani, il duetto fra l'ebreo e il cardinale, e la famosa aria di Eleazaro, pur ricca di un tesoro di melodia e di affetto.

Nè Halévy sacrificò al paralellismo soltanto, ma anche all'immobilismo, di cui tanto si piacque il pesarese. Quest'immobilismo è quello che prendeva la sua forma negli antichi pezzi concertati, in cui l'azione si arresta completamente per offrire a tutti i diversi personaggi di esprimere in altrettanti *a parte* l'impressione in essi destata da una inattesa novella, da una *situazione* inopinata, e del qual sistema abbiamo un saggio nella prima parte del terzetto citato e nel gran Largo, magistralmente architettato, del sestetto dell'atto terzo. Benchè pieni di attrattive codesti concerti vocali, noi li stimiamo in opposizione colle ragioni dell'arte, la quale, perchè successione, è movimento, e non può quindi non rifiutarsi a tradurre l'immobilità ed a fare de' suoi personaggi viventi altrettante statue,

---

(1) *Questo discorso fu letto nella 2.ª tornata dell'anno 3.º del Circolo Bonamici (12 Febbrajo).*

APPENDICE

Se è vero che la musica sia inspiratrice di passioni imbelli e nocive (1).

Nell'importante cómpito che mi son quest'oggi proposto di difendere la sublime arte dei suoni dall'ingiurioso appunto che con poca ragionevolezza le si vorrebbe dare, di essere cioè inspiratrice nell'animo umano di passioni imbelli e nocive, io con le poche mie forze tenterò di svolgere l'argomento, non senza prima chieder benigna udienza da questo egregio consesso, profano come mi sono nella nobilissima arte di Guido d'Arezzo. - E forse sarò degno di scusa presso di voi prendendo a parlare d'arte non mia, ove considerar vogliate lo stretto legame che le arti hanno fra loro e il prepotente istinto che è in noi abitatori di questo doppio lido baciato dal mare e coronato dall'alpi di ragionar di tutte cose che rimontino ai supremi principi del bello, come quelle che sono precipuamente nostre eredità, poichè figliuoli delle greche bellezze, non altrimenti che nostro retaggio son queste incantate rive, questo cielo sereno, queste onde tranquille.

È stata già pronunziata la sentenza che l'architettura e la scultura hanno in gran parte perduto il loro significato artistico - *Ceci tuera cela*, diceva Claudio Frollo contemplando l'edificio di Nostra Donna di Parigi e paragonandolo al libro che aveva in mano. - Nelle arti plastiche non resta che la pittura in cui l'ideale moderno può spaziare. Nelle arti della parola la poesia che le comprende quasi tutte è ormai più alta a seguire le sue libere ispirazioni ed è una espressione più sincera della società dove che poco tempo addietro ricreavasi con le pastorellerie che ben mossero la frusta del Baretti. Molto ha dato a pensare l'opinione di Schelling che chiamò la poesia compendio dello scibile umano. - È vero però che i nuovi bisogni succeduti alla rivoluzione avvenuta nella fine del passato secolo han fatto sì che l'arte in generale, divisa prima in classica e romantica, è finita per rompere in due irti e nudi scogli, il realismo cioè ed il socialismo. Ma chi da questo pericoloso indrizzo a cui accennano la poesia e la pittura moderna vorrebbe dedurne la morte di ogni sentimento del bello s'ingannerebbe di assai, chè è ben manifesto non esser questo che un momento di transizione nell'arte in generale. - L'aquila non cangia le penne per rimaner impiume, ma perchè rifatta con migliori mezzi ritenti un'altra volta le vie del sole.

Or della musica.

Assai prima che Tespi ergesse il suo teatro portatile cantavasi un inno sacro a Bacco e la musica formava parte del culto religioso, destinata a tener desto l'entusiasmo del pubblico ed a rian mare in occasioni solenni le credenze d'un popolo superstizioso. - Dapprima nella musisa aveva gran predominio la melodia. - Presso di noi essa si mantenne anche melodica con gl'inni e i cantici di Scarlatti, Durante, Jomelli, fino a Pergolese, che io chiamerei Raffaello dell'arte dei suoni e che fu, come costui, l'anello di concatenazione fra la musica puramente melodica e la musica drammatica; non altrimenti che la tela del Leon X e quella della Trasfigurazione furono il passaggio dalla pittura ideale alla pittura istorica. - Dopo il periodo lirico ebbe la musica il suo momento drammatico, che iniziato già dal Peri, spinto, come dicemmo dal Pergolese, fu fatto gigante da Rossini e giunge fino a Verdi, passando per una seguela di grandi artisti, che sarebbe fuor di luogo qui enumerare.

La musica adunque insieme alla poesia ed alla pittura è l'arte essenzialmente moderna ed universale, perchè risponde alle aspirazioni di tutt'i popoli. - Melodica o drammatica essa rimane sempre ideale, perchè, spoglia di plastica, poetizza tutto il mondo esteriore, e ciò anche in opposizione alla pittura ed alla poesia, che potrebbero alcuna volta vagheggiar solamente la forma, rigettando l'ideale. - Essa non può ricevere gl'influssi della società corrotta nelle idee economiche e positive - Per la pittura e la poesia può esser grande il pericolo del realismo e del socialismo, per la musica non già. *Enterpe armata delle doppie pive*, vagando sempre in un'onda di suoni indefinita ed in un succedersi di cadenze che vaniscono per l'aere è arte indeterminata per eccellenza e disdegnosa d'ogni estraneo consiglio, che non rimonti ai suoi supremi precetti. Essa fra le poche arti, che resteranno alle nostre gentili aspirazioni - qualunque sieno i mutamenti di un popolo, qualunque le vie per cui s'incammineră la società ventura, - essa come il sole splenderà serena sulla nostra vita, ed idealizzando le nostre passioni, rigettandone le turpi e disoneste, saprà toccar le più gentili corde dell'animo umano e dominerà ed affascinerà non solo chi nacque ai dolci rapimenti del bello, ma anche i cuori più schivi ed induriti nel vizio. Platone diceva voler la ginnastica per lo sviluppo del corpo, la musica per l'educazione dello spirto. - Eppure questa speciale natura della musica, d'essere cioè arte indeterminata ha dato occasione a non pochi di considerarla come inspiratrice di passioni imbelli e nocive - Se tale ella fosse, con qual dritto potremmo dichiararla insieme alla poesia ed alla pittura arte moderna per eccellenza e che può seguire costantemente lo svolgersi del pensiero umano?

Questi oppositori ragionano presso a poco così: - La musica producendo appunto impressioni vaghe ed incerte, ben può recarci grave nocumento venendoci a cogliere alla sprovvista nei nostri deliri passionati. Essa, lasciando nell'animo oscillazioni indistinte, opera potentemente a favore della passione in noi dominante - a quelle cadenze blandienti delle quali tanto si pasce l'orecchio, a quelle sdolcinate romanze, a quelle solleticanti cabalette, l'animo degli uditori, non potendo seguire alcun sentimento determinato, si piega ad un voluttuoso abbandono o ad un nervoso eccitamento. - Insomma questi severi censori han preteso definire la musica non altrimenti che un filtro, quale d'cevasi possedersi dai maghi e dagli orientali, il quale insinuandosi dolcemente nell'animo, scompiglia la fantasia, desta le passioni ed inebbria lo spirito finchè non ricada dalla ragione affranto. Così è perciò da non pochi detta arte da citaredi e da cortigiani!

Vano a prima giunta sembrerebbe il mio ragionamento, ove volesi entrar responsabile della coscienza che s'ebbero od avranno dell'arte musicale tutt'i suoi compositori. - In questo caso non si dovrebbe far quistione della musica separatamente da ogni altr'arte perchè l'autore mancherebbe ai supremi precetti del bello tanto se invece di una Venere pudica scolpisse una Frine incomposta, o se invece della Divina Commedia discendesse all'*Adone* del Marini, e se invece del *Mosè* di Rossini strimpellasse l'incomposta canzone da trivio, l'affascinante danza da Baiadere o il voluttuoso agitarsi d'un baccanale. - Non è questo il luogo di definire se anche la plastica e la nuda esposizione della forma sieno o no manifestazione dell'arte; basta solo il dimostrare che non è questo lo scopo suo generale. - La musica adunque se venisse tacciata d'imbelle e lasciva, considerata per quanto di molle e di nocivo si volesse dai suoi compositori, non sarebbe bisognevole di alcuna difesa.

Ma non sta in ciò la quistione. - Vuolsi che tutta la musica abbia in sè tale potenza che operi ad eccitare violenti passioni, indipendentemente dalla volontà del compositore. - Le si vorrebbe cioè attribuire un male insito nella sua istessa natura e latente sotto le sue grandi bellezze, non altrimenti di vaghissimo cesto di fiori, in cui si nascondesse un aspide avvelenato. - Follie!

(Continua)

bellissime fors' anco, ma a cui manca niente meno che la vita.

Una vecchia e spiritosa caricatura parigina rappresentava il compositore della *Juive* che compiaceasi pigliare una presa dalla scatola di musica di Giacomo Meyerbeer. La caricatura, a nostro avviso, non coglieva gran che il vero. Al primo apparire della *Juive* Meyerbeer avea già dato sulle scene dell'*Opéra* il *Roberto il Diavolo*. Ma nel *Roberto* l'emancipazione dalle forme del rossinianismo era pressochè compiuta: onde si va verisimilmente meno errati dicendo che in Halévy il culto al *Mosè* ed al *Guglielmo Tell* era più profondo e sentito che non quello al *Roberto;* tuttochè si convenga da noi pure che il colore antico e la recitazione seguente e verissima su cui si basa la massima parte del capolavoro di Meyerbeer non sieno per avventura stati destituiti d'influenza nella concezione degli atti primo ed ultimo della *Juive*.

Ma non sono l'immobilismo e il paralellismo soltanto che congiurano contro una perenne vitalità della *Juive;* v'è l'amplificazione della formula, che in Rossini era commisurata all'importanza dell'argomento, e che coll'*Ebrea* principia ad assumere proporzioni architettoniche non adeguate al dramma, che rendendolo a torto epico, gli scemano, seppur talvolta non glieli tolgono, e vita e moto. In parecchi luoghi dello spartito sentesi che l'azione, il dialogo vorrebbero andare senza intoppi e solleciti alla meta; e non vi s'indirizzano che a passi di formica e di tartaruga. Siffatto amor del grande e del magniloquente riesce non rado a dissidio fra dramma e musica, quantunque appassionata e bella pressochè sempre. Fu questo mal collocato amore che sedusse anche la musa di Mercadante allorchè dettava in Parigi i suoi *Briganti*, e d'onde ritornò con un nuovo ordine di idee, figliate, non v'ha dubbio, dalla udizione del lavoro di Halévy, dal quale rampollarono il *Giuramento*, il *Bravo*, gli *Orazj e Curiazi*, e persino un'opera giocosa, la *Leonora*. Musiche racchiudenti un tesoro di concetti nobili e gentili, ma che pur troppo sono condannate a soccombere sotto il peso di una forma straordinariamente colossale. Verdi intuì il falso passo e la falsa meta, e reagì, violentemente reagì: e passò anzi il segno in alcune delle sue prime opere, come nell'*Ernani*, nell'*Alzira*, ed altre; ma poi si ricondusse sul vero sentiero, e ristabilì quell'accordo tra parola e musica, cui si debbono le bellissime creazioni di *Rigoletto*, della *Miller*, del *Macbeth*, del *Trovatore*, della *Traviata*, del *Ballo in maschera*.

L'indole musicale di Halévy era contegnosa, pudica, triste, meditabonda; quasi timida. La gioia per esso non degenera mai in ebbrezza, in tripudio, neppur quando il dovrebbe. Il baccanale del prim'atto, al momento che le fontane della città di Costanza ripetono quel gustoso miracolo delle nozze di Cana, non ha nulla di baccanale, sebbene racchiuda un pensiero vivo, originale e popolare: le musiche di danza del paro sono modeste e direbbersi create quasi a stento, con ripugnanza; cosicchè non seducono con que' ritmi, or procaci, or vorticosi, onde si abbellano le grandi opere di Rossini, di Verdi, di Meyerbeer. Il valzer del primo atto per verità spicca, massime nella prima parte per alcuni motivi piccanti e lusinghieri; ma i ballabili dell'atto terzo appaiono aridi e severi così che quasi dovunque si pensò sostituirne degli altri; non senza uno sfregio artistico che ad ogni modo la critica deve disapprovare.

Anche nei momenti di rabbia selvaggia e di gioia feroce sembra che il maestro si periti seguire i tumulti di passione che il dramma presenta e sotto alle voci che maledicono, anatemizzano, imprecano, havvi un substrato di tristezza che ritrae l'indole soggettiva dell'autore, che rado si lascia trascinare al tagliente dei ritmi, alle esplosioni foniche, all'audacia delle dissonanze.

Questa soggettività a fondo malinconico e contemplativo si traduce anche nell'abuso di modi minori che gettano sull'intero spartito un certo carattere di uniformità e quasi di monotonia cui non giungono a combattere vittoriosamente la varietà dei movimenti, la dignità e bellezza delle melodie, la felice varietà dei ritmici disegni. L'impiego del modo minore non è condizione alla mestizia dell'espressione e dei concetti; e Bellini, l'inimitabile Bellini, il mestissimo Bellini, troppo mesto forse, lo provò, valendosi assai rare volte, salvo che nel *Pirata*, di codesta forma tonale. Il modo minore abbatte, prostra e spossa: e noi abbiamo a suo tempo attribuito in gran parte ad un consimile abuso l'esito dubbio della prima opera melodrammatica di un nostro eminente giovane ingegno.

Codesta specie di pudore con che si manifesta la tempra musicale dell'Halévy fa sì che, a nostro sentire, le migliori ispirazioni di questo importante spartito sieno quelle che traducono un affetto o tranquillo, o incerto, o rassegnato: come occorre a modo di esempio nella dignitosa sortita del Cardinale, così ben preparata dalle cose precedenti, così piena di unzione, così tristamente serena, susseguita da quelle indefinite melodie degli archi nell'orchestra, d'onde sgorgarono per avventura molt'anni più tardi quelle quiete ed ineffabili perorazioni o commenti strumentali che alla fine del terzo e quart'atto del *Faust* gettano un velo pudico sul bacio di Margherita, e compatiscono con sì squisita idealità al trapasso di Valentino ed alla sorella maledetta. Halévy fu ben il maestro di Gounod.

Altro pezzo che noi collocheremmo nella stessa categoria sarebbe la romanza di Rachele, tanto dignitosa e casta, e in cui non v'ha a lamentare che la soverchia ripetizione di alcune parole; difetto che occorre anche in altri punti dello spartito, e del quale le antiche scuole non s'avvedevano. Finalmente, quale modello d'ispirazione triste e rassegnata vuol citarsi la magnifica aria di Eleazaro alla fine dell'atto quarto, il cui adagio, sebbene assai lungo, è una serie di bellezze melodiche le più pure, le più appassionate, ed

a cui preludiano con sì mesta sonorità que' due corni inglesi, di cui il Berlioz nota la convenienza e l'originalità. E di sonorità mestissima, grave e cupa, e di melodia lamentosa e squallida, e di lugubre ritmo, è stupendo esempio la marcia funebre dell'atto quinto, che è un canto di morte persistente, ed immutabile come il destino, di cui sembra la voce e il decreto. Modello finalmente di melanconica severità, di seria solennità domestica, in cui sembra compendiarsi, a così dire, il Testamento antico, è l'armoniosa invocazione a Jehovah durante la benedizione degli azzimi. È un quadro insuperabile, eminentemente caratteristico, di ineffabile bellezza. Vi traspira tutta la calma di una fede incrollabile, tutto il mistero onde si vuol avvolgere un rito che sarebbe condannato e profanato dai seguaci di altra credenza, tutta l'austerità delle tradizioni avite. Quel piccolo gruppo di ebrei, che si raccolgono a mensa, sospettanti che uno sguardo cristiano venga a profanare l'intimo rito, stringe il cuore e fa piangere! Quest'è arte; questa è musica!

Tutto considerato, la *Juive*, è il lavoro di un ingegno serio ed elevato; di un ingegno le cui ispirazioni non prendono mai o quasi mai la forma del genio, ma che si acconciano siffattamente al dialogo, agli affetti, ai caratteri, al tempo, ai luoghi, che uno, compiuta l'udizione, non solo si sente profondamente commosso, ma diremmo persino istruito; tanta è la verità con cui la musica si congiugne all'azione. Sia dunque la benvenuta quest'*Ebrea* tra noi, che viene una volta di più a ricordarci che non v'ha melodramma duraturo senza il perfetto accordo della musica colla parola, e che quando quest'accordo esiste, esso getta sprazzi di luce che agevolmente si confondono coi lampi abbaglianti del genio. L'artefice che cerca e coglie il vero non è men grande talvolta dell'artista che lo intuisce.

MAZZUCATO.

Carlo Andrea Gambini.

Quasi contemporaneamente a quella di Felice Romani, un'altra tomba si dischiuse per raccogliervi la spoglia mortale di Carlo Andrea Gambini. È un lutto per l'arte musicale italiana: ma sovratutto per i cultori del genere strumentale in generale, e del quartetto in particolare. In codesta forma dell'arte il Gambini aveva raggiunto un grado che pochi italiani hanno oltrepassato. Chi udì il suo Quartetto premiato al primo Concorso musicale di Firenze assicura che ben poco di meglio può idearsi in questo stile. Il maestro Gambini s'era emancipato dal materialismo proprio, in codesta forma di musica, di molti compositori italiani, e aveva sentito ch'essa, pur conservando intatto il classicismo architetturale della condotta, poteva racchiudere ed espandere affetto. Questo affetto anzi in alcune composizioni del rimpianto compositore genovese erompeva talvolta così pieno da degenerare tratto tratto in accenti drammatici. Più tardi si fece può contegnoso e si racchiuse in giusti limiti, contemperando, a così dire, in gentile connubio classicismo e romanticismo.

Adoratore dell'arte austera e grande, il Gambini non solleticò nelle sue opere teatrali i poco serii gusti popolari: onde i suoi melodrammi, sebbene accolti con favore, non furono rallegrati da quegli esiti trionfali che, in Italia segnatamente, sono condizione imprescindibile ad assicurare la carriera di un artista. Forse al Gambini mancò il giudizio dei grandi pubblici, dei pubblici competenti, che per avventura avrebbero riconosciuto in lui quelle recondite ed elevate doti che non garbano nei minori teatri, i quali, troppo sovente, si, piacciono dell'arte minuta.

Il Gambini si cimentò più volte nel genere sacro ed in quello delle solenni cantate di circostanza; e ne uscì sempre con lode non contrastata. Scrisse una straordinaria quantità di musica per pianoforte, fra cui sono degne di nota parecchie raccolte di Studi. L'Italia lo amava, e lo teneva in conto de' suoi migliori maestri: i suoi concittadini l'adoravano e lo veneravano, così per le qualità dell'ingegno come per quelle del cuore, che possedeva nobilissimo. E di questa venerazione e di questo amore i genovesi porsero allo spento maestro l'estrema prova, onorando di solennità insolita i suoi funerali. Il convoglio si apriva colle meste armonie della banda del corpo R. Marina. Venivan dietro la banda civica, la civica orchestra, il corpo coristico. I lembi del drappo funebre erano portati dal cav. Mariani, dal maestro Novaro, dal maestro cav. De Ferrari, dal conte Daniele Nicelli, da Cesare San Fiorenzo. Accorsero alla mesta cerimonia tutti i maestri e professori che si trovavano in Genova; vi accorse una folla di dilettanti, di amici, di allievi (chè n'ebbe molti e distinti), di popolo. Una commissione presieduta dal cav. Mariani sta organizzando una gran messa funebre onde rendere un ultimo ed adeguato omaggio all'illustre concittadino. Le società del quartetto italiane vestiranno a gramaglia anch'esse, e non mancheranno, crediamo, di onorare con appositi concerti la memoria di un uomo che tanto le amò e promosse.

Carlo Andrea Gambini spegnevasi di polmonite in Genova il 14 febbraio. Era nato pure in Genova nel 1819, di genitori onorati ed agiati. Rovesci di fortuna lo costrinsero a far professione di quell'arte che avea studiato dapprima per semplice diletto. Lo zelo che poneva in esercitarla ed i talenti incontestati migliorarono di nuovo la sua posizione, a tale che non lasciò senza qualche fortuna la moglie e due figlie ch'egli adorava e da cui era ricambiato di altrettanto amore.

Benchè incompleto, aggiungiamo qui sotto un prospetto delle composizioni del rimpianto maestro.

Composizioni principali del M.° G. A. Gambini.

1846 *Inno a Colombo* eseguito per l'inaugurazione del monumento sulla piazza Acquaverde da quattro bande musicali e 150 voci.

1849 *Gran Messa da requiem* eseguita da 150 parti nella Cattedrale di San Lorenzo nei solenni funerali di re Carlo Alberto.

1851 *Ode-sinfonia Colombo* ossia *la Scoperta del nuovo Mondo*, eseguita alla Società di Firenze.
1854 *Inno al Re* eseguito al Carlo Felice, nell'epoca della solenne apertura della ferrovia.
1855 *La battaglia d'Inkermann*, gran Sinfonia a banda e orchestra, eseguita in Genova all'apertura del teatro Doria, e quindi a Torino in uno dei Concerti dati sulla piazza San Carlo per le feste dello Statuto, e ripetuta al Teatro Regio.
1861 *Quartetto per istrumenti d'arco* premiato al primo Concorso musicale aperto in Firenze nell'epoca dell'Esposizione Italiana. - Altri due quartetti eseguiti con successo a Firenze, Modena e Nizza.
1862 *Messa in stile a cappella* a quattro voci premiata al Concorso del duca di San Clemente in Firenze.
1863 *Sestetto strumentale*, ch'ebbe l'onorevole menzione al Concorso del R. Istituto musicale di Firenze, nel qual concorso non venne assegnato premio a nessun dei concorrenti.
1863 *Gran Marcia Eroica*, che doveva eseguirsi per lo scoprimento del monumento Colombo (che non ebbe luogo) e che fu poi eseguita al teatro Doria, al Carlo Felice, ed alla pubblica passeggiata.
1864 *Cantata Rossini*, al teatro Paganini in occasione del 21 agosto solennizando l'inaugurazione del monumento Rossini in Pesaro.
Quarto quartetto che venne eseguito in Genova da Camillo Sivori.
Concerto per pianoforte con accompagnamento di sestetto.
1865 Un Vespro eseguito nella chiesa di San Siro in Genova il 15 gennaio.

Più varie composizioni di genere diverso, come per esempio: 200 pezzi per pianoforte a due e quattro mani in parte originali, in parte desunti da opere teatrali, e stampati a Milano, Torino, Firenze e Napoli.

Quattro Trii a pianoforte, violino e violoncello.
Tre Cantate con orchestra, di circostanza.
Una trentina di pezzi vocali per camera.
Otto Messe con orchestra, e due altre con organo.
Tre Vespri, ed una quantità di Inni e Mottetti, Responsi, Tantum Ergo, ecc.
Cinque opere teatrali; *Cristoforo Colombo*, *I Tessali*, *Eufemio da Messina*, *Il nuovo Tartuffo*, *la Vendetta della Schiava*.
Un Oratorio sacro sulla *Passione* (Inno di Manzoni) con grande orchestra.
Un'*Ave Maria* a quattro voci con quartetto.

RASSEGNA.

L'avvenimento più importante della quindicina in Milano è l'esito dell'*Ebrea* sulle maggiori nostre scene. La meschina prova che questo spartito avea fatto sulle scene del Carlo Felice a Genova aveva posto in diffidenza impresari e pubblici italiani intorno al valore di questa bella musica ed a' suoi elementi di buon successo sui teatri d'Italia. Ora, in séguito a codesto secondo esperimento, che riuscì pienamente vittorioso, ognuno s'è ricreduto; e l'*Ebrea*, non v'ha dubbio, ripeterà i suoi trionfi sui migliori teatri della Penisola, non meno di quanto abbian fatto e *Faust* e *Roberto il Diavolo* e gli *Ugonotti* ed il *Profeta*.

La seconda mattinata offerta dal signor Nosedà non riescì men gradita della prima; anzi destò maggiori impressioni e maraviglia per l'esecuzione di un nuovo eccellente lavoro del giovane maestro. Consiste questo in una Sinfonia *descrittiva*, scritta per vero con un gusto, con un sapere, con un magistero, una felice varietà ed una verità di ritmi e strumentali combinazioni tali da collocare il compositore dilettante a livello dei migliori e più profondi maestri. L'effetto ne fu tanto che se ne domandò ed ottenne l'intera ripetizione: la quale fu ancora vieppiù acclamata. Si riprodusse lo stupendo pezzo del Glinka, che fu eseguito anche questa volta coll'intelligenza e coll'anima tutta italiana del primo sperimento. Furono pure bene accette una *ouverture* di Berton e la sinfonia della *Romilda e Costanza* di Meyerbeer. Il *Waverley* di Berlioz accrebbe il novero de'molti increduli sul valor musicale di questo singolare compositore e celebre critico. Forse la scelta non fu la più opportuna, ed un'altra creazione del chiaro maestro francese varrà meglio a mettere in luce la natura delle sue idee e la convenienza o sconvenienza delle sue eccezionali forme. Nè fu rallegrato di esito molto migliore un lavoro del Vespoli, allievo del Conservatorio di Napoli, che sa troppo di scolastico, e che fa sempre più dubitare sulla larghezza di vedute ond'è impartito l'insegnamento in quell'antico istituto.

Sembra diffatti che questo dubbio vada infiltrandosi da qualche tempo persino nelle sfere governative se è vero, come parecchi giornali riferiscono, che la direzione di quel Conservatorio venne offerta a Verdi. Nulla di meglio se Verdi accettasse, e se, accettando, si proponesse di tutto consacrarsi al laborioso assunto.

Ma questa lusinga pare non sia divisa nemmeno da coloro che invitarono a ciò il gran maestro; giacchè i giornali stessi assicurano che il ministero accontentavasi, pur di poter fregiare d'un tanto nome l'istituto napoletano, che Verdi fissasse dimora in Napoli solo tre mesi all'anno. Pensiero abbastanza strano, in quanto che la rigenerazione di uno stabilimento non possa certamente derivare dal prestigio di un nome celeberrimo, bensì dalle assidue e costanti cure di chi porta questo nome. Noi del resto abbiam motivo di credere che Verdi, per ora almeno, non accetterà l'onorevole incarico sotto alcuna condizione.

V'ha per altro un qualche bene in tutto questo: ed è che finalmente il ministero italiano sembra rammentarsi che vi sono tra noi degli stabilimenti di educazione musicale, e che di questa educazione è mestieri pur darsi qualche pensiero. Come s'è finalmente ricordato altresì che il conservatorio di Milano annoverava tra i suoi professori alcune notabilità poco meno che mondiali, a cui i governi passati e presente non aveano per anco data la più piccola testimonianza della stima in cui pur dovevano tenerle. Fra le più celebrate di codeste notabilità è certamente il professor Angeleri che fè salir tant'alto la rinomanza della nostra scuola di pianoforte; onde noi leggemmo con somma compiacenza come finalmente egli sia stato insignito della croce di cavaliere dei santi Maurizio e Lazzaro.

Nella sua beneficiata al teatro Carcano la sig.ª Ponti eseguì la nuova composizione del cav. Arditi, l'*Orologio*, destinata, a quanto sembra, a far impallidire persino la mondiale voga del *Bacio*. Ed è per verità una gentile creazione, tutta spontaneità, tutta amore, e di condotta originale e disinvolta. Poche sere prima al Carcano egualmente fu applauditissima una giovane sorella dell'Arditi medesimo, che eseguì alcuni pezzi sul violino con una sicurezza d'esecuzione ed una giustezza d'espressione che rivelavano la scuola egregia a cui si educò, quella del professore Nicola Bassi.

Il chiaro pianista cav. Perrelli è ritornato in Milano da alcuni giorni, e sentiamo che si propone di allestire qualche concerto, in cui faranno bella mostra anche alcune composizioni di genere classico.

Ecco le novità milanesi: lo spazio ci manca quest'oggi per recarci un po' fuor delle porte della città nostra. Lo faremo nel prossimo foglio.

NOTIZIE.

— **Firenze.** *R. Istituto musicale.* - Avendo anche in quest'anno l'illustrissimo sig. professor Abramo Basevi conseguito la governativa annuenza perchè sia aperto a sue spese nel R. Istituto musicale di Firenze un Concorso di composizione, si rende di pubblico diritto il seguente

PROGRAMMA.

È aperto ai compositori italiani, e stranieri, il Concorso per la composizione di un *Quartetto* per Pianoforte, Violino, Viola e Violoncello.

Ai concorrenti sono destinati:

Un primo premio di Lire quattrocento.
Un secondo premio di Lire duecento.

Il concorso è aperto sotto le seguenti condizioni:

1.° Il giudizio del Concorso sarà pronunziato dall'Accademia musicale del R. Istituto secondo i propri regolamenti.

2.° Per l'aggiudicazione dei due premii si faranno due distinte votazioni. All'aggiudicazione del secondo premio non concorrerà quell'opera che avrà già conseguito il primo premio. Ciascuna delle suddette due votazioni resulterà da tanti partiti quante sono le opere da giudicare.

Quell'opera che riporterà in una delle due votazioni oltre la pluralità assoluta anche la pluralità sopra gli altri concorrenti, conseguirà il relativo premio.

3.° Se nello squittinio pel conferimento del primo o del secondo premio fosse per avverarsi la parità di voti a favore di più d'una delle composizioni sottoposte al Concorso, le composizioni che avranno così conseguito parità di voti saranno nuovamente sottoposte a partito. Se anche in questo partito persista la parità, il premio verrà diviso per egual porzione fra gli autori delle composizioni giudicate in tal modo di merito eguale.

4.° Nel solo caso che nessuno dei due premii sia conferito, il concorso verrà nuovamente aperto sotto l'impero delle medesime condizioni.

5. Quando, esaurite le votazioni pel conferimento dei premii, fosse stimato dover distinguere con *menzione onorevole* alcuna delle opere non premiate, si procederà all'aggiudicazione con apposite votazioni.

6.° Di tutto l'operato relativo al giudizio sarà compilato Processo verbale, firmato da tutti i membri giudicanti, *visto* dal Presidente dell'Istituto, e legalizzato con la firma del Segretario.

Questo processo verbale sarà conservato nella Segreteria dell'Istituto, e sarà ostensibile a tutti gl'interessati. Il risultato del concorso sarà pubblicato per mezzo del foglio officiale di Firenze.

7.° I Quartetti dovranno constare di non meno di quattro tempi distinti, essere inediti e scritti intelligibilmente in partitura. Saranno presentati col corredo delle parti levate per la esecuzione, e saranno consegnati alla Segreteria dell'Istituto a tutte le ore 4 pom. del dì 31 agosto 1865. La Segreteria ne rilascerà ricevuta al latore che ne faccia domanda.

8.° Le composizioni dovranno essere recapitate alla Segreteria dell'Istituto franche d'ogni spesa di porto.

9.° Le composizioni presentate al Concorso non dovranno avere indicazione di nome dell'autore, ma dovranno essere contrassegnate con un'epigrafe, ripetuta sulla soprascritta di un biglietto sigillato in cui sia scritto il nome, cognome, patria e dimora del concorrente. Soltanto i biglietti relativi alle composizioni premiate o distinte con menzione onorevole saranno aperti.

10.° Il ritiro da farsi delle composizioni che non conseguirono il premio, o non furono distinte con menzione onorevole, sarà a tutta cura e spesa dei concorrenti; la restituzione sarà eseguita dalla Segreteria alla persona che esibirà e rilascerà la ricevuta, di che al precedente n.° 7. La persona che eseguirà il ritiro ne rilascerà ricevuta anche in proprio nome alla Segreteria. Le composizioni delle quali non fu richiesta la ricevuta non verranno restituite, e le schede sugellate relative a quelle medesime composizioni saranno abbruciate alla presenza degli Accademici giudicanti, appena pronunziato il giudizio.

11.° L'Istituto non risponde della conservazione delle composizioni che dentro un mese dalla pubblicazione del resultato del Concorso non vengano ritirate.

12.° Le composizioni premiate o distinte colla menzione onorevole, unitamente alle rispettive parti, rimarranno in piena proprietà dell'Istituto per uso dei proprii concerti.

13.° Il signor prof. Abramo Basevi si riserba il diritto di estrarre copia per uso proprio di ogni Quartetto, si premiato che distinto colla menzione onorevole, e quello di permetterne la stampa in partitura nell'edizione *Vade-mecum* per uso della *Società del Quartetto* di Firenze, nelle sedute della quale potranno altresì essere eseguiti.

14.° In ogni altro rispetto resta intiero agli autori delle composizioni premiate o distinte con la menzione onorevole il diritto di proprietà.

Firenze, dal R. Istituto musicale li 18 gennaio 1865.

Visto: Il Presidente
L. F. Casamorata.

Il Segretario
Olimpo Mariotti.

— *La Società per lo studio della musica classica* sotto la direzione del prof. Geremia Sbolci e colla valida protezione del signor duca di San Clemente, delle il suo esercizio 264.° del 24.° anno. Un Kyrie a cappella a tre voci di Marcello, due pezzi sacri del P. Mattei, un frammento dello *Stabat* di P. Raimondi ed una *Salve Regina* di Salieri componevano il bel programma; la parte vocale fu eseguita dal coro e dalla solista signora Quercioli. Nella parte strumentale assai si distinse la signorina Emilia Bongini pianista, secondata dai professori Giovacchini, e G. Sbolci nel trio di Hummel.

— Il prof. Maglioni ha dato in sua casa un trattenimento musicale graditissimo, avendo fatto sentire tre pezzi di sua composizione: un trio, un quartetto ed una serenata intitolata *Les bergères*.

— *La Società d'incoraggiamento dell'arte musicale* dette il 9.° trattenimento dell'anno terzo. Fu eseguito un trio di Hummel dalla pianista signorina Giulia Gallori insieme agli artisti Bicchierai e Jandelli; un quartetto del maestro Meliani ed un duo per violino di Danela.

— Il marchese Leonardo Martellini, testè defunto, lasciò all'Istituto musicale di Firenze 90 volumi di quartetti, trii, ecc.

(Boccherini)

— Berlino. Il prodotto della vendita delle lettere di F. Mendelssohn, che sale a 1,500 talleri (5, 625 franchi), fu consegnato dal signor Paolo Mendelssohn-Bartholdy al municipio, acciocchè gl'interessi vengano annualmente distribuiti ad un allievo del Conservatorio l'anniversario della nascita dell'illustre compositore.

Giuseppe Occioni, gerente responsabile.
Tipi Ricordi.

STABILIMENTO MUSICALE

DI

FRANCESCO LUCCA

Via San Paolo, N. 9, e Negozio in Via Santa Radegonda, N. 8.

Canto con Pianoforte.

13069 **BUZZOLLA.** *Una notte a Venezia.* 12 Ariette veneziane. Album *Fr.* 15 —
14897 **FABIANI.** *Addio all'Italia.* Duettino per Ten. e Basso 2 50
14878 **FAVI.** *Il mio mazzolino.* Canto popolare 1 50
14964 **GAMMIERI.** *A lei lontano.* Romanza 2 25
14963 — *Barcarola.* Duetto. . . . . 3 —
14966 — *Ave Maria.* Quartetto . . . 4 50
13000 **GUERCIA.** *Un estate a Londra.* Album. . . . . 8 —
14480 **HALEVY. L'Ebrea,** Opera completa. (Traduzione italiana di M. Marcello) . . . . . 40 —
14799 **MEYERBEER.** 40 Melodie ad una e più voci. Parole francesi ed italiane . . . . . 40 —

Pianoforte.

14746 **ASCHER.** *Danza di gioia.* Transcription. Valse. Op. 117. . . . 3 50
13147 **BERNARDI** (E). *Pensieri d'Artista.* Album di danze 3 50
14918 **BLUMENTHAL.** *Prière des Matelots,* tirée du morceau *Le départ du Vaisseau.* Op. 48 . . . . 2 50
— *Laquelle? La brune ou la blonde?* Deux Morceaux. Op. 72:
14919 — N. 1. *La brune* . . . . . 4 —
14920 — » 2. *La blonde* 3 50
14970 **BORANI** (G.) **Metodo** breve, facile ed espressivo . . . . . 12 —
16056 **CZERNY** (C.) **La scuola del legato e dello staccato** in 50 Esercizi. Op. 333. Divisa in cinque libri, che fanno seguito alla *Scuola della velocità*, Op. 299. In un solo libro . . . . . 20 —
14921 **DUVERNOY.** Fantaisie sur **Charles VI,** Opéra d'Halévy. Op. 269 3 —
14922 — *Le chant du bivouac* de Kucken. Esquisse militaire. Op. 270. . 3 25
— **Les jours.** Calendrier des jeunes pianistes, contenant sept Récréations. Op. 271:
— Décembre.
15012 — 19. Lundi. Valse 1 50
15015 — 20. Mardi. Air italien . . . 1 50
15014 — 21. Mercredi. Fanfare . . . 1 50
15013 — 22. Jeudi. Barcarolle . . . 1 50
15016 — 23. Vendredi. Marche . . . 1 50
15017 — 24. Samedi. Bolero 1 50
15018 — 25. Dimanche. Noël. *Venite adoremus*, à quatre mains . . . 2 50
— Trois Bluettes. Op. 272:
15020 — N. 1. Valse 1 50
15021 — » 2. Barcarolle 1 50
15022 — » 3. Mazurka 1 50
15025 — Fantaisie-Valse sur des thèmes de Gabussi. Op. 273 . . . . . 1 50
15024 — Fantaisie sur des thèmes de Donizetti. Op. 274. . . . . 1 50
15023 — Fantaisie sur **Don Pasquale** de Donizetti. Op. 275. . . . . 4 —
15160 **FORMICHI** (P.) *Siate felice!* Notturnino. Op. 40. . . . . 2 —
15156 — **Faust** di Gounod. Fant. Op. 41. 6 50
15158 **FUMAGALLI** (Disma). Rimembranze dell'Opera **La Contessa d'Amalfi** di Petrella Op. 179 . . *Fr.* 3 —
15118 **GIORZA** (P.) **Salammbô.** Ballo grande del coreografo **L.** Vienna . 12 —
15109 — *L'Italia Militare.* Album pel Carnevale 1865 . . . . . 12 —
15127 — *Idem* nello stile facile . . . 12 —
15196 — **Leonilda** o **La Fidanzata del filibustiere.** Ballo di P. Taglioni. 18 —
15071 **GUNG'L.** *La fiera di Lipsia.* Anno II. Album pel Carnevale 1865 10 —
15076 — *La rosa.* Polka. Op. 203 . . 1 50
15077 — *In terra ed in mare.* Valzer Op. 204 . . . . . 3 —
15078 — *Piaceri della danza.* Polka. Op. 207 . . . . . 1 25
15181 **KETTERER** (E.) Aubade espagnole. Op. 71 . . . . . 3 75
15227 **LEYBACH.** *Le Barbier de Séville.* Fantaisie brillante. Op. 70 . . 5 50
15228 — Fantaisie sur *Roland à Roncevaux* de A. Mermet. Op. 71 . 3 75
15154 **MENOZZI** (Gio.) *Un'alba ridente.* Capriccio-Galop. Op. 112 . . . 2 50
15140 **PAGANO** (J. B.) *Nathalie.* Valzer. Ridotto da C. Daidone . . . 4 —
14945 **PALUMBO** (C.) Pensiero musicale. Op. 8 . . . . . 3 —
14946 — Allegretto quasi Marcia. Tema di concerto. Op. 9. . . . . 3 —
14971 — Ballata. Op. 10 . . . . . 4 —
15141 — Impromptu in 2 tempi. Op. 11. 3 50
15225 — Mazurka. Op. 12 . . . . . 2 —
15226 — *Solitudine.* Melodia. Op. 13 . 2 —
15201 **PFEIFFER.** Six Romances sans paroles. Op. 27. Cahier I. 1. A travers champs. 2. Chanson polonaise. 3. Esméralda 4 50
15148 **RAVINA.** *Le délire.* Fantaisie originale. Op. 59 . . . . . 3 75
15008 **ROSSARI** (G.) *Il mondo galante.* Valzer. Op. 142. . . . . 3 75
15005 — *Imeneo.* Galop. Op. 143 . . 2 25
15006 — *Una partita di piacere.* Polka. Op. 144 . . . . . 1 75
15007 — *La vezzeggiante.* Mazurka. Op. 145. . . . . 2 25
15151 **ROVERE** (C.) *Buona notte.* Valzer 4 50
15152 — *Bufera.* Galop di bravura. . 3 50
15153 — *Bijou.* Polka 1 50
15155 **SAN-FIORENZO.** *Il bosco incantato.* Valzer . . . . . 4 —
14934 **VOSS** (C.) *Joliette.* Polka élégante. Op. 286 . . . . . 2 50

Pianoforte a quattro mani.

14725 **BREMER.** Coro dei Soldati e Marcia nel **Faust** di Gounod. Trascriz. 2 50
15045 **GUNG'L.** *Ricordo a Milano.* Valzer. Op. 199 . . . . . 5 —
15079 — *Il Parlamento Italiano.* Valzer. Op. 202 . . . . . 6 —
HUGUES (L.) Quattro pezzi ballabili:
15150 — N. 1. *Colli del Monferrato.* Polka 2 25
15151 — » 2 *L'Andalusa.* Mazurka . . 2 25
15152 — » 3 *Brezze marine.* Polka . 2 25
15153 — » 4. *Fiori di primavera.* Mazurka 2 50
15154 — Uniti . . . . . 8 —
14931 **LEYBACH. Faust** de Gounod. Fantaisie élégante. Op. 55 . *Fr.* 6 —
14873 — *La Régente.* 4.e grande Valse. Op. 57 . . . . . 5 —
14876 — Première Saltarella. Op. 59 . 4 —
14968 — Premier Boléro brillant. Op. 64 5 —
14860 — Fantaisie brillante sur des motifs d'**Oberon** de Weber. Op. 65. 6 —
14861 — Fantaisie brillante sur des motifs d'**Euriante** de Weber. Op. 66 6 —
14653 **MENDELSSOHN BARTHOLDY.** Sonata per Pianoforte e Violoncello. Op. 45. Ridotta per Pianoforte a quattro mani da F. L. Schubert . . . . . 10 —
14833 — *Idem.* Op. 58. Ridotta da F. Kroll . . . . . 12 —
RAVINA (H.) **Les contemplations.** 12 gr. Etudes artistiques. 1.e série:
14310 — N. 1. *Les oiseaux.* Op. 53 . 4 50
14311 — » 2. *Les Mages.* Op. 54 . . 5 —
15128 — » 3. *Joies du soir.* Op. 57 . 5 —
15129 — La 1.e série. . . . . 12 —
SCHUMANN (R.) *Reflets d'Orient* (Bilder aus Osten). Six Impromptus. Op 66:
14933 — Livre I . . . . . 5 —
14936 — » II . . . . . 5 —
14937 — En un seul livre . . . . . 9 —
Douze pièces. Op. 85:
14947 — Liv. I. N. 1. *Le jour de fête.* N. 2. *Danse des ours.* N. 3. *La chanson dans le jardin.* N. 4. *Entressant des guirlandes* . . . 5 —
14948 — Liv. II. N. 5. *Marche des Croates.* N. 6. *Deuil.* N. 7. *Le tournoi.* N. 8. Ronde . . . . . 8 —
14949 — Liv. III. N. 9. *A la fontaine.* N. 10. *Cache-cache.* N. 11. *Histoire de Revenants.* N. 10. *Chant du soir* . . . . . 7 —
14950 — En un seul livre . . . . . 16 —
15029 **SENNA** (F.) Reminiscenze del **Faust** di Gounod. Op. 57. . . . . 6 50

Strumenti diversi.

14851 **CAVALLINI** (Ernesto). Elégie pour Clarinette et Piano. . . . . 3 —
14852 — Transcription de **Trovatore,** *idem* 7 50
14853 — Trio pour Flûte, Clarinette, Hautbois, avec Piano . . . . 10 —
14874 — Morceau de salon d'après Gounod et Chopin, arrangé pour Clarinette, Piano et Orgue . . 5 —
15184 **DANCLA** (C.) Andantino et Polonaise brillante pour Violon avec Piano. Op. 112 . . . . . 7 —
15044 **GOUNOD. Faust.** Opera completa per Flauto e Pianoforte . . . 30 —
15139 **GODEFROID.** *Prière des Bardes.* Méditation pour Piano, Orgue et Violon ou Violoncelle . . . 3 —
14737 **MOJA. Faust.** Rec. e Cav.: *Salve, casta e pia dimora,* trascr. per Violoncello con Violino e Pfte. . 3 —
14742 **MONTANARI** (Carlo, di Parma). **Metodo** per Contrabasso. . . . 18 —
14929 **PETRELLA. Jone,** Opera completa per Flauto e Pianoforte . . . 30 —

ANNO SECONDO - N. 5. 15 MARZO 1865.

GIORNALE

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. I

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

ATTI

della

SOCIETÀ DEL QUARTETTO.

A norma della Circolare N. 116 i signori Soci sono convocati in *Adunanza Generale* il giorno di Domenica 19 corrente mese ad un'ora pomeridiana nella Sala del R. Conservatorio, onde deliberare sul seguente ordine del giorno:

1. Accettazione di nuovi Soci.
2. Rapporto della Rappresentanza Sociale e presentazione del bilancio 1864.- Preventivo pel 1865.
3. Nomina della Rappresentanza Sociale per l'anno 1865.
4. Approvazione del bilancio preventivo 1865.

Si rammentano i §§ 17 e 18 dello Statuto onde evitare inutili ritardi, i quali porterebbero incaglio alla regolare gestione del 1865.

Quei signori Soci che non potessero assolutamente intervenire all' Adunanza, sono pregati a farvisi legalmente rappresentare da altro Socio munito della regolare procura.

Milano, 14 Marzo 1865.

Il Presidente
C. TAVERNA.

Giulio Ricordi, *Segretario.*

6 Gennaio 1865.

ADUNANZA SPECIALE

DELLA COMMISSIONE ESAMINATRICE DEI QUARTETTI D'ARCO

Concorso 1864.

(Estratto del processo verbale).

Ordine del giorno. 1.° *Disposizioni preliminari per procedere all'esame dei Quartetti.*

2.° *Scelta dei Quartetti da eseguirsi.*

Sono presenti N. 9 Membri.

La seduta è aperta alle ore 1 5/4 pomeridiane.

(1) Membro (*f*). - Credo inutile richiamare l' attenzione degli onorevoli membri della Commissione esaminatrice sull' importanza del giudizio da pronunziarsi: molti occhi sono a noi rivolti; e se il nostro giudizio sarà ponderato e giusto, ne ridonderà onore alla Società. Io desidero che la scelta dei lavori ammessi all' udizione sia fatta su di larga scala: questa disposizione agevolerà i confronti, e sarà ad un tempo di soddisfazione ai relativi autori. Propongo dunque che per quest' oggi non ci abbiamo ad occupare che della scelta dei quartetti degni d'essere uditi, senza passare alle singole loro classificazioni, e che non si entri in merito se non quel tanto che è necessario perchè sieno ammessi, o meno, all' udizione.

M.bro (*c*). - Convengo in massima coll'onorevole preopinante. Solo vorrei che per decidere quali debbano essere ammessi all'udizione si debba procedere col mezzo di una classificazione a così dire preparatoria e precaria, della quale, ben inteso, non si sarebbe in debito di tener calcolo nella classificazione ultima e definitiva: proporrei il numero 3 come il *minimum* dei punti di merito indispensabili all' onore dell' udizione.

Un Membro. - Pare assai più spiccio votare per *sì* o per *no*.

Dopo breve discussione è approvata la proposta della votazione preliminare semplicemente affermativa o negativa.

M.bro (*c*). - Propongo che si estraggano a sorte uno alla volta i quartetti da porsi in discussione.

La proposta è approvata.

(1) *Avverta il lettore che le lettere alfabetiche con cui sono designati i diversi membri della Commissione non hanno che un valore ordinale, nè sono pertanto iniziali di alcun nome.*

Il Presidente estrae a sorte il Quartetto N. 4.

M.bro (*e*). - Colloco questo lavoro fra i pregevoli; e tuttochè lo stile sia piuttosto scolastico ed arido e la fattura intralciata, pure v'è del calore e felice ardimento. Lo ammetterei all'onore dell'udizione.

M.bro (*b*). - È assai vuoto. L'autore conosce poco la natura degli strumenti d'arco. Lo annovero fra i lavori non buoni.

M.bro (*g*). - Non merita l'udizione. Non v'è di abbastanza lodevole che l'ultimo tempo.

M.bro (*f*). - Non ha lo stile del quartetto.

M.bro (*d*). - Prima di passare alla votazione propongo che per essere ammessi all'udizione basti ai lavori presentati un terzo di voti favorevoli. (L'opinante spiega i motivi di questa mozione).

La proposta è approvata.

Posto ai voti, il Quartetto N. 4 non raccoglie il terzo di voti favorevoli, e pertanto non è ammesso all'udizione.

Viene estratto a sorte il N. 20.

M.bro (*a*). - Difetto capitale del Quartetto N. 20 si è di avere tutti e quattro i tempi nello stesso tono: ne deriva un'intollerabile monotonia. L'ultimo tempo contiene qualche tratto pregevole: gli altri mancano di gusto e di magistero.

M.bro (*f*). - Convengo col preopinante.

Posto ai voti, il Quartetto N. 20 viene respinto all'unanimità.

È estratto a sorte il N. 11.

M.bro (*g*). - È ben lavorato: si desidererebbe forse maggior buon gusto; ma è indubbiamente un bel Quartetto.

M.bro (*a*). - Lo stimo uno dei migliori: anzi forse il migliore.

I membri (*f*) e (*d*) consentono col preopinante.

Posto ai voti il N. 11, è ammesso all'udizione all'unanimità.

È estratto il N. 17.

M.bro (*f*). - Questo quartetto è informato da soverchia smania di unità: vi è una simmetria eccessiva: le idee sono volgari; la fattura ne è regolare, è vero, ma troppo regolare.

M.bro (*d*). - Pongo una questione pregiudiziale. Sul frontispizio di questo Quartetto havvi un numero ordinale che tende a indicare la quantità dei lavori dell'autore. Questa indicazione può essere considerata quale un mezzo onde rivelare il nome dell'autore stesso. Crederei per ciò che questo lavoro non si debba accettare al Concorso.

M.bro (*f*). - Sembra un eccessivo rigore. Si potranno prendere delle precauzioni in questo senso in un nuovo Concorso; ma nel presente non parmi vi sieno gli estremi per iscartare il lavoro in questione.

Un membro. - Desidero sia bene approfondita la questione pregiudiziale proposta dall'onorevole membro (*d*), trattandosi di cosa delicatissima.

M.bro (*c*). - Per non interrompere la regolarità della seduta odierna, propongo di procedere per ora alla prestabilita votazione, riserbandoci poi in altra seduta di riproporre la questione pregiudiziale mossa dall'onorevole membro (*d*).

Il membro (*d*) acconsente.

Posto ai voti, il Quartetto N. 17 non è ammesso all'udizione, all'unanimità.

Viene estratto il Quartetto N. 19.

M.bro (*d*). - Dò un voto favorevole a questo lavoro.

M.bro (*b*). - È buon lavoro; degno d'essere eseguito.

M.bro (*g*). - Vi noto abuso di modulazioni, difficoltà di esecuzione, poco effetto.

M.bro (*f*). - Non consento col preopinante'; lo trovo un buon Quartetto, e degno però dell'udizione.

Posto ai voti il Quartetto N. 19 è ammesso all'udizione, a notevole maggioranza.

Viene estratto il Quartetto N. 2.

M.bro (*b*). - Lo annovero fra i buoni.

M.bro (*g*). - Non divido quest'opinione.

M.bro (*a*). - Io la divido, perchè vi noto non poche felici idee. Vi hanno del resto troppe difficoltà nella parte del primo violino.

M.bro (*f*). - Mi riserberei ad esporre il mio giudizio dopo l'udizione, e perciò la propongo.

Il Quartetto N. 2 è ammesso all'udizione, ad unanimità.

Succede l'estrazione a sorte del Quartetto N. 13.

M.bro (*e*). - Non dico se non che: *assai bene*.

M.bro (*b*). - *Bene* davvero; v'è molta originalità.

M.bro (*g*). - È un bellissimo lavoro: peccato che sia macchiato da alcune successioni non abbastanza motivate di quinte e di ottave, che non mi so spiegare in una composizione tanto pregevole, e che reputo delle migliori.

M.bro (*f*). - Trovo alquanto prolungato lo Scherzo: la fuga finale arieggia il fare di Beethoven: ma è lavoro bello, chiaro, scritto magistralmente.

M.bro (*d*). - Appoggio molto questo Quartetto, perchè lo trovo ottimo.

Il Quartetto N. 13 è ammesso all'unanimità.

Succede a sorte il Quartetto N. 7.

M.bro (*d*). - Lo ammetto all'udizione.

M.bro (*g*). - È ben lavorato, ma la scelta del tono è infelice.

M.bro (*f*). - Non lo classifico fra i migliori. V'è abuso di modulazioni. Tuttavia lo ammetto all'udizione.

Posto ai voti, il N. 7 è ammesso ad unanimità.

Viene estratto il N. 16.

M.bro (*b*). - Ne ammetto l'udizione.

M.bro (*a*). - È confuso, e difetta di pensieri salienti.

M.bro (*f*). - È trito, minuto, e sovrabbondante di note.

Posto ai voti, il N. 16 non raggiunge il terzo dei voti favorevoli richiesto, e viene escluso dall'udizione.

Succede il Quartetto N. 23.

M.bro (*a*). - I pensieri potrebbero essere più felici; e il concetto generale è freddo: tuttavia è ben fatto, e quindi degno di udirsi.

M.bro (*f*). - Ha carattere troppo melodrammatico: non da quartetto.

Dopo breve discussione, posto ai voti, il Quartetto N. 23 è ammesso all'udizione, a maggioranza.

È estratto il Quartetto N. 1.

M.bro (*g*). - È un'assoluta nullità.

M.bro (*f*). - È musica da danza, e cattiva.

Il N. 1 non è ammesso all'udizione, ad unanimità.

Viene estratto il Quartetto N. 24.

M.bro (*f*). - In questo lavoro manca il calore; ma vi è chiarezza e buona condotta.

M.bro (*e*). - Ha forme arci-classiche; ma è un buon Quartetto.

Dopo breve discussione, il N. 24 è ammesso a maggioranza.

È estratto il N. 9, ed è ammesso a maggioranza dopo brevissima discussione.

Succede il Quartetto N. 21.

M.bro (*b*). - Lo classifico fra i migliori.

M.bro (*g*). - Anch'io; benchè sia lavoro irrequieto, prolisso, e di esecuzione malagevole.

Posto ai voti, è ammesso ad unanimità.

È estratto il Quartetto N. 18.

M.bro (*f*). - È ridicolo.

M.bro (*e*). - È un insulto fatto alla Società; onde l'autore meriterebbe una lezione.

M.bro (*a*). - È un vero scandalo.

Posto ai voti, il N. 18 non è ammesso all'udizione, ad unanimità.

Si estrae il Quartetto N. 10, che dopo breve discussione è ammesso, non senza difficoltà.

Così pure il N. 14, che è ammesso a maggioranza.

Segue il N. 22, che viene respinto ad unanimità dopo una breve discussione, in cui è notato, senza opposizioni, che ha modi affatto teatrali.

È estratto il N. 5, che è ammesso ad unanimità, quantunque uno dei membri della Commissione vi noti troppi unisoni e troppe ottave.

È pure ammesso ad unanimità il Quartetto N. 3 perchè offerente non pochi pregi, sebbene alcuni membri non sappiano spiegarsi il perchè dell'epiteto *drammatico* aggiunto dall'autore al suo lavoro.

Succede il N. 8 ed ultimo, che viene ad unanimità ammesso all'udizione in séguito a brevissime osservazioni.

Sono pertanto ammessi all'udizione i quattordici Quartetti contrassegnati dai numeri 2, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 19, 21, 23, 24. Sono respinti quelli contrassegnati dai numeri 1, 4, 16, 17, 18, 20, 22.

Dopo presi alcuni concerti intorno agli esecutori dei quartetti destinati all'udizione, e stabilite le relative discipline, la seduta è sciolta alle ore 4 1/2 pomeridiane.

Il Presidente
C. TAVERNA.

GIULIO RICORDI, *Segretario*.

(Al prossimo Numero la fine del sunto dei processi verbali relativi al Concorso dei Quartetti).

APPENDICE

NOTE

intorno a Giacomo Obrecht e, per incidenza, intorno a Pietro Aron.

Al Redattore del Giornale della Società del Quartetto.

Nel mentre attendo al finale ordinamento dell'archivio di musica in questa R. Biblioteca Palatina, i miei colleghi di ufficio non si stanno dal prestarmi aiuto, avvisandomi solleciti e gentili ogniqualvolta si abbattono in antiche memorie, scritte o stampate, dove alcunchè trarre si possa concernente la storia e la bibliografia musicale. Non ha guari l'egregio mio amico signor Luigi Lodi, segretario della biblioteca, indicavami una pagina singolare negli autografi che qui abbiamo di Gaspare Sardi (1), storico, filosofo, oratore e poeta ferrarese, nato circa il 1480 e morto dopo il 1559 (2). Ecco quanto è scritto nella detta pagina.

Egyt. Hobrecht musici.
Musicus hoc Hobrecht doctus nullique secundus
Arte vel ingenio sarchophago tegitur.
De eodem.
Musicus hic (3) Hobrecht doctissimus, arte secundus
Nulli alio, tegitur, voce vel ingenio.

Ciò letto, diversi quesiti feci a me stesso. - Sardi, Obrecht, come uniti assieme? come un epitaffio, anzi due epitaffi per Obrecht, scritti da un ferrarese, destinati verosimilmente a sepolcro od a lapidi commemorative in Ferrara? in qual anno dettava il Sardi gli epitaffi? - Consultati invano parecchi scrittori di cose ferraresi, ricorro al Fétis. L'eccellente articolo *Obrecht* (2.ª edizione della *Biographie universelle des musiciens*) mette dubbio l'anno della nascita, incerto quello della morte del famoso compositore. Posto che gli ultimi dieci anni della vita di Obrecht sieno stati funesti alla salute di lui, tanto da non poter intraprendere viaggi e da dovergli sostituire un maestro che ne facesse le veci alla cappella ed alla scuola di canto in Anversa, come e quando sarà venuto l'Obrecht in Italia? in qual modo si concilierà il fatto, strano per lo meno, dell'Obrecht vecchio in Firenze legato d'intima amicizia coll'Aron giovinetto? sussiste che l'Aron stesso abbia scritto trovarsi nell'età di anni ventisei allorchè diede fuori nel 1516 la prima sua opera *De institutione harmonica?* è lecito negargli fede? doneremgli noi gratuitamente venti anni di più, come vorrebbe il Fétis?

Confuso tra queste ed altre dubbiezze risolveami a riporre il Sardi nella sua buona pace, quando mi venne alle mani un libro pubblicato di fresco e intitolato: *Notizie relative a Ferrara per la maggior parte inedite, ricavate da documenti ed illustrate da Luigi Napoleone Cittadella bibliotecario*, ecc. Ferrara 1864, tip. Taddei. Sotto la rubrica XII (belle arti), a pag. 717 trovasi quanto segue.

1510. *La fabbrica del Boschetto degli ammorbati eredita* L. 302. 2 *per oncie* 159, *a soldi* 38 *per oncia, lasciate in sei tazze d'argento ed una confettiera dorata dal quondam* **M. Jacomo Obreth**, *già cantore dello Illm. S. Duca*], *che* **restorno sino dall'anno 1505 dopo la morte del D. M. Jachomo quando 'l morete de peste** (Arch. com. di Ferrara).

Da queste linee ecco la luce che dissipa qualunque incertezza intorno al luogo ed all'anno della morte di Obrecht; oltrechè ne istruiscono come il medesimo fosse addetto alla cappella ducale di Ferrara sotto Ercole I.°, in qualità di cantore. Obrecht morì dunque nel 1505 in Ferrara, e morì di peste.

Ora appoggiato a questo fatto incontestabile, rischierò congetturare

(1) MS. v. C. 21.
(2) Barotti, Mem. istor. di letterati ferraresi. Vol. II.°, ediz. 2.ª, Ferrara 1792-93.
(3) Per *heic*.

COMPENDIO DI LETTURE STORICHE

(PARTE PRIMA).

(*Continuazione. Vedansi i N.* 1, 2 e 3).

I trattatisti si lagnano a ragione dello smarrimento assoluto, o quasi, della greca musica; ma secondo noi a torto ne inferiscono che tutto per ciò sia tenebre in questa importante materia. Se abbiamo perduta ogni speranza di dissepellire alcuna di quelle meravigliose melodie, non per questo ci è negato di formarci una soddisfacente idea del procedimento loro, degli elementi che le componevano, e via così discorrendo. I lumi fornitici dai principii filosofici da noi posti a base d'ogni ragionamento musicale varranno non solamente a spiegarci ciò che la musica greca non poteva essere, e quindi ad abbattere tante false congetture in proposito, ma altresì a provarci evidentemente, se non quello che doveva, almeno quello che essere poteva. Scorta a queste induzioni, che assumeranno a così dire carattere di rivelazioni, ci sarà la nomenclatura musicale dei greci, per avventura tramandataci pressochè intatta da parecchi antichi scrittori, sì greci che latini.

Da queste considerazioni si può argomentare che quanto noi esporremo, forse per i primi, intorno al procedimento interessantissimo del sistema musicale greco, che è pure riflesso non fallace delle evoluzioni dell'arte, sarà, è vero, una congettura, ma una congetturare

tura basata sopra fatti storici e sopra indiscutibili assiomi. Se non sempre avremo divinato il vero, lo avremo per lo meno toccato da presso, e la nostra ipotesi varrà sempre a base incrollabile di quel gran edificio musicale, le cui fondamenta furono pur gettate nell'antica Grecia e che quindi fu condotto a compimento per opera quasi esclusiva di noi italiani.

I trattatisti greci ci trasmisero con esattezza i nomi dei loro generi e modi. Di quelli, assai meglio che di questi, anche la costituzione: ci trasmisero il nome, unico o duplice, di tutti i suoni componenti il loro diagramma; ci trasmisero finalmente la classificazione degl' intervalli distinti in consonanti e dissonanti. Se non che il diagramma di quindici suoni, ed ai cui nomi si faceva allusione poc'anzi, non esistè tale che in epoca relativamente molto vicina a noi. Dagli asserti diversi sullo svolgimento del sistema greco che leggonsi in molti scrittori greci e latini si può tuttavia desumere con fondamento essere stato il primitivo un sistema di tre corde. E sarebbe questo la così detta Lira di Mercurio. Quindi troviamo parola d'un tetracordo o a dir meglio d'un sistema di quattro corde che intitolavasi pure da Mercurio. Poscia s'attribuirebbe a Corebo l'aggiunta d'una quinta corda, a Jagnide quella d'una sesta, a Terpandro quella d'una settima, il quale inoltre lasciò fama di un grande innovatore nella musica. Altri pretendono che l'aggiunta delle tre corde, da quattro a sette, sia tutta dovuta a Terpandro, il quale con siffatta operazione avrebbe sopressa l'ottava, di cui si attribuerebbe la ristaurazione a Pittagora. La storia non parla che con incertezza dei musici a cui si dovrebbe la dilatazione graduata e lenta del diagramma[1], di cui ci riescirà vantaggioso esporre sin d'ora i suoni che lo componevano, gli scompartimenti in cui dividevasi, non che i nomi degli uni e degli altri.

Il suono più grave del diagramma greco era il *la*, corrispondente alla nota d'ugual nome collocata nel primo spazio chiave di basso. Questo suono, secondo le loro antiche teorie, non faceva parte dei gruppi tetracordali, i quali principiavano dal *si* susseguente e procedevano, ora *congiunti* ora *disgiunti*, sino al *la*, decimaquinta acuta della nota grave suindicata. Notisi che a maggiore intelligenza noi per ora non consideriamo che quelle intonazioni che appartenevano al genere diatonico dei greci, d'altronde il più usitato e popolare.

A partire dunque dal *la*, che chiamavasi *Proslambanomenon*, ch'è quanto dire nota aggiunta, si presentava il tetracordo grave *Hypaton* (cioè principale, primo, superiore; anche perchè i greci solevano scrivere al disopra i suoni gravi discendendo di mano in mano verso gli acuti), il cui suono inferiore, *si*, chiamavasi *ipate-ipaton;* il *do paripate-ipaton*, il *re licanos-ipaton;* il *mi ipate-meson*. Che è quanto dire la corda *più grave* delle più gravi; la corda *affine* alla più grave delle più gravi: la corda *indice* delle più gravi, ossia del tetracordo grave; la più grave del tetracordo medio. La corda *licanos* (indice) chiamavasi così inquantochè, dicono, la si toccasse più frequentemente col dito indice. Ma essa portava, benchè meno usati, altri nomi ben più adatti: chiamavasi cioè *diatonos* (procedente per toni) nel genere diatonico, *cromatice* nel cromatico, *enarmonios* nell'enarmonico. Forse questa necessità di mutare il nome secondo mutava l'accordatura, le fece applicare più tardi il nome poco proprio di *indice*. Il secondo tetracordo chiamato *meson*, ossia medio, costituivasi della suddetta corda *ipate-meson* (*mi*), della *paripate-meson* (*fa*), del *licanos-meson* (*sol*) e della *mese* (*la*). I nomi di queste tre ultime corde corrispondono, com'è facile avvertire, ai seguenti significati: la corda *affine* alla più grave del tetracordo medio, la corda *indice* dello stesso tetracordo, la corda media.

Da questo punto il sistema proseguiva in due diverse maniere. Se secondo l'antica natura dei tetracordi, la *mese* (*la*) si faceva anello d'un terzo tetracordo congiunto (*sinnemenon*), ed in tal caso per analogia le altre tre note erano il *si* ♭, il *do* e il *re*, rispettivamente chiamate *trite-sinnemenon, paranete-sinnemenon, nete-sinnemenon;* che è quanto dire terza corda, penultima ed ultima del tetracordo *sinnemenon*. Ma altre volte invece i tetracordi dal medesimo punto si disgiungevano; vale a dire il *la* (*mese*) non aveva ufficio comune; ed in tal caso il seguente tetracordo acuto costituivasi dei quattro suoni *si* ♭, *do*, *re*, *mi:* il qual *si* prendeva allora il nome di *paramese*, cioè corda affine alla media, mentre la *trite-sinnemenon*, la *paranete* e la *nete* si traslocavano, elevandosi d'un tono, sul *do*, *re* e *mi*.

Esse mutavano in tal circostanza anche l'appellativo di *sinnemenon* con quello di *diezeugmenon*, che significa disgiunto. Aveavi in fine un quinto o meglio quarto tetracordo, il più acuto, che constava de' suoni *mi*, *fa*, *sol*, *la*, e chiamavasi *hyperboleon*, che significa alla sua volta aggiunto anch'esso. I tre suoni più acuti chiamavansi per analogia *trite-hyperboleon*, *paranete-hyperboleon*, *nete-hyperboleon*.

È manifesto, che allorquando il terzo tetracordo era congiunto al secondo, trovavasi disgiunto dall'*hyperboleon*, mentre se il terzo tetracordo era il *diezeugmenon*, esso trovavasi congiunto mediante *la nete* all'*hyperboleon*. Devesi anzi arguire che quando il secondo e il terzo congiungevansi, l'*hyperboleon* sparisse; e lo argomentiamo dal fatto che in simil caso la nota *mi* non avea più nome.

(Continua).

---

ture e deduzioni', presentandole a guisa di aggiunta od appendice all'articolo di M. Fétis.

Congedato o congedatosi volontariamente, temporariamente se vuolsi, dalle sue cariche di Anversa, Obrecht si è recato in Italia nella speranza di ricuperar la salute sotto clima temperato, oppure nel bisogno di provveder meglio al proprio sostentamento (4). Abbandonata Anversa nel 1504, o in quel torno, Obrecht avrebbe raggiunta Firenze, dove vivea Pietro Aron. Non è presumibile che costui, piccino di quattordici anni, stringesse amicizia e famigliarità col vecchio maestro fiammingo; meno è presumibile che l'Aron abbia voluto dire il falso allorchè scrisse nel 1516 le notevoli parole..... *quod nos quoque crebro facimus summos in arte viros imitati, praecipue vero Iosquinum, Obret, Isaac, et Agricolam, quibuscum mihi Florentiae familiaritas et consuetudo summa fuit* (5). Dunque l'Aron doveva esser uomo adulto nel 1504; e mal non si appose il Fétis immaginandolo nato più anni prima del 1489 o del 1490. L'autore dell'articolo intorno a Pietro Aron stampato nella *Gazzetta musicale di Milano* al n. 17 del 1851 fu soverchiamente corrivo nell'interpretare alcuni versi di lettere dell'Aron, deducendone (in via di probabilità per altro) potere l'illustre fiorentino esser nato in uno degli anni predetti. Non comprendo però l'abbaglio del Fétis, laddove all'articolo *Aron* (6) asserisce che nel *Toscanello* del 1539 l'Aron medesimo dichiara di aver pubblicata la prima sua opera *De institutione harmonica* dell'età di anni ventisei. Nelle edizioni del *Toscanello* del 1523, del 1529, del 1539 e del 1562 non esiste una tal dichiarazione. Come non è esistita mai l'edizione in italiano della *Istituzione armonica*, abbozzata bensì dall'autore nella lingua materna, ma non pubblicata altrimenti che in latino per opera e cura di Gio. Antonio Flaminio. Il dottissimo mio amico maestro Gaspari suppone, a ragione, che la traduzione latina fosse motivata dalla infelice dicitura e dallo stile scorretto dell'Aron, quantunque fiorentino. Nelle *Epistolae familiares* del Flaminio (7) riscontrasi questo passo in proposito: *is* (l'Aron) *libros, ut jam nosti, institutionum musices sermone communi et vulgato conscripserat, quos ille hortatu atque impulsu meo fieri latinos optavit, et facti sunt.* Così scriveva il Flaminio al famoso Gaffurio.

Allontanata pertanto di anni parecchi la nascita dell'Aron, si chiarisce com'egli abbia potuto conoscer personalmente in Firenze i quattro maestri, e legarsi con essoloro in amichevoli rapporti. In quanto all'Obrecht ed al suo soggiorno in Italia, leggesi nel Baini (8): *Firenze invitavali* (i compositori ed i cantori) *offrendo le grosse mercedi date a Jusquin del Prato, a Giacomo Obrecht, ad Errico Isaac, ad Alessandro Agricola ed a D. Pietro Aron, i quali contemporaneamente trovaronsi ai servigi di Lorenzo il Magnifico.* Sarebb'egli mai che le malattie dell'Obrecht fossero un pretesto, una scusa di belle e buone assenze, di viaggi e lunghe dimore all'estero? Tutto è mistero finora, nè vale lo scervellarsi per ciò. Consideri soltanto il paziente lettore gli scogli infiniti che ingombrano ad ogn'istante il passo del biografo, anche per una bagatella!

Ferma la data del 1504, come la più tardiva e meno disputabile della venuta di Obrecht fra noi, pochi mesi egli potè viver tranquillo presso la corte ferrarese, colto e spento dal contagio del 1505. Nato approssimativamente nel 1450, morì di circa settantacinque anni. In età sì avanzata, certamente l'Obrecht non avrà portato nel concerto del Duca Ercole una voce assai fresca, checchè ne voglia far credere il Sardi; in compenso il vecchio maestro avrà portata l'abilità somma, non al tutto meccanica, della interpretazione e della esecuzione di musiche complicate sino all'enigma, oltre la perizia non inferiore del comporre in generi, modi e forme che i presenti, gl'italiani particolarmente, contemplano attoniti e con una specie di terrore. In quanto alla carica di *cantore*, l'ammetteremo nel senso come intendevasi da quei giorni; vale a dire, *capo del concerto, maestro del canto*, oppure *compositore*. Il titolo di *maestro di cappella* fu introdotto più tardi.

È verisimile che il Sardi preparasse in due lezioni (non molto felici) l'epitaffio da scolpire sul monumento dell'Obrecht; ma il monumento non esiste, e forse non si è fatto mai. Dell'Obrecht rimase invece altro monumento artistico fra le composizioni musicali raccolte nei secoli XV.° e XVI.° dagli Estensi di Ferrara; composizioni salvate in parte, ed ora appartenenti all'archivio di questa Biblioteca Palatina. Abbiamo dell'Obrecht cinque messe a quattro voci, senza titolo particolare: il nome dell'autore è notato in capo di ciascuna messa **Ia. Hobreth.** Altre due messe, parimenti senza titolo ed a quattro voci, potrebbero esser del medesimo; ma non può dirsi con certezza, mutilate essendo le carte da cui cominciano i primi *Kyrie*. Iniqua soddisfazione di rubar due belle iniziali miniate! Queste sette messe son legate in un superbo codice membranaceo, gran foglio, registrato MS. VI. H. I. Dopo le messe in discorso, ne seguono in detto codice altre tre a quattro voci; due note di Giusquino intitolate *Fortuna desperata* e *Lhomme armè;* l'ultima, nota anch'essa, di Ockeghem dal titolo *Ecce ancilla domini*. Si noti che una messa *Fortuna desperata* è citata dal Fétis siccome composta anche dall'Obrecht.

Altri lavori di Giacomo Obrecht, smarriti forse nel precipitoso trasporto della residenza ducale da Ferrara a Modena, appartenero all'archivio musicale degli Estensi. Sotto l'anno 1484, tra le lettere di Ercole I.° al suo ambasciatore residente in Firenze, Antonio Montecatino, trovasi in data 24 marzo quanto segue..... *vogliamo che subito facciate trovare Cornelio, che era nostro cantore, il quale è lì e che in nostro nome gli diciate che subito ne mandi la messa del huomo armato di Philippon nuova: e quando bisognasse farla notare e pagare qualche cosa, fatelo e poi avvisatene del tutto, perchè ce la mandiate presto.* In data poi 27 agosto si scopre il cognome del suddetto cantore, scrivendogli direttamente il duca: *Ad Cornelium Laurenti cantorem; dilectissime noster. La messa di Jacob Obrecht, che ne avete mandata, ne è stata grata et accetta, e abbiamola vista e ricevuta molto volontieri e di bonavoglia, e così ve ne ringraziamo e commendiamo assai. Per ora non abbiamo fatta deliberazione alcuna del ritornare de la*

---

(4) I papi, tornando da Avignone, trassero in Roma e per tutta l'Italia una moltitudine di compositori-cantori stranieri che guadagnavano il pane quotidiano nelle cappelle e nelle numerose nostre corti. Con quale e quanto utile dell'arte nostrana non è questo il luogo da dire. L'arte italiana, modello già dai tempi di Clodoveo e di Carlo Magno, l'arte semplice, spontanea, quella insomma che per l'attitudine innata degl'italiani al bello non sarebbe stata in cattiva compagnia delle linee ammirabili di Bramante e delle figure espressive di Giotto e Donatello, pur troppo fu soverchiata come di sorpresa, attortigliata quasi due secoli fra le spire dei calcolati e pesantissimi artifizi di maestri oltramontani. Se non che la materia greggia importata da fuori non era tutta cattiva merce, poichè suscettibile di semplificazione; e si semplificò difatti verso la metà del secolo XVI.°, e ingentilì, e relativamente si perfezionò nelle mani di valentissimi italiani, fino al sopravvenire della più grande ed inaspettata rivoluzione musicale, tutta italiana; quella che fu chiamata la *seconda pratica*, ora diciamo *stile moderno*, da cui e per cui l'invenzione dello *stile recitativo*, ossia del melodramma.

(5) *De institutione harmonica*, a cart. 38 (bis).

(6) *Biographie universelle*, ecc. 2.ª edizione.

(7) Bologna 1744.

(8) *Mem. storico-crit. della vita e delle opere di Gio. Pierluigi da Palestrina.* Roma 1828, Tom. I.°, pag. 16.

RASSEGNA.

Nel precedente nostro foglio, appoggiati alla testimonianza di giornali autorevoli, abbiamo registrato la voce sparsasi non ha guari che il maestro Verdi fosse stato invitato dal nostro Ministero a riformare e dirigere il Collegio musicale di Napoli; e sebbene le condizioni che accompagnavano il progetto non fossero quelle che meglio ci persuadessero, pure ce ne rallegravamo perchè l'invito ci era sembrato un sintomo felice di risveglio nelle sfere governative per ciò che concerne l'arte musicale italiana. Ma pur troppo anche questa debole lusinga è destinata a

svanire come tant'altre. Verdi non ha nè accettata nè rifiutata l'offerta per la semplice ragione che l'offerta non gli fu mai indirizzata. Per quanto dunque dipende dal ministero italiano le riforme del Conservatorio napoletano sono differite a tempo indefinito: il che significa che per i nostri governanti le cose musicali laggiù ed in ogni canto d'Italia procedono a meraviglia, oppure che della musica è tempo perduto l'occuparsi. E la seconda ipotesi è la vera: povera arte italiana! - Così, vivaddio! non la si pensa altrove. Ed una novella irrecusabile prova della somma e dovuta importanza che si annette all'arte nostra oltr'alpe l'abbiamo nella recente decisione del ministro dell'istruzione pubblica in Francia, il signor Duruy, in forza della quale si rende obbligatorio l'insegnamento della musica in tutte le scuole normali, nei ginnasi e nei licei. Riserbandoci più tardi a pubblicare e comentare il testo del decreto, chè oggi lo spazio ci manca all'uopo, ci limitiamo per ora ad accennare che la importante disposizione di quel ministro fu accolta da tutta la stampa francese con un vero giubilo. - L'insegnamento musicale obbligatorio abbraccerà le seguenti materie: 1.° Principii elementari di musica e di canto. Lettura, o come suol dirsi solfeggio, scrittura e dettatura musicali, secondo la notazione ordinaria. 2.° Principii elementari di canto-fermo, ovvero studio di canti religiosi in notazione ordinaria. 3.° Studio elementare dell'organo. Esercizi di meccanismo: scale in tutti i toni, maggiori e minori, ecc. 4.° Studio elementare dell'accompagnamento; il quale comprende la cognizione degli accordi, le regole fondamentali dell'armonia, l'applicazione degli accordi all'accompagnamento di un canto, collocato così inferiormente come superiormente. - Il corso dura tre anni, e le lezioni occupano cinque ore per settimana. Tutto il giornalismo parigino si ripromette da questa misura non solamente un grande incremento per l'arte in genere e per le società corali in particolare, ma altresì per i costumi, per la morale ed eziandio per la lingua parlata, avvegnacchè, notasi a ragione, la pratica del canto abbia per effetto di correggere i falsi accenti locali.

Nè questo del signor Duruy è un fatto isolato; giacchè pochi giorni prima l'imperatore medesimo aveva dato pur esso una generosa prova del suo amore per l'arte musicale promovendo soscrizioni per un monumento a Guido d'Arezzo, e accordando un'annua pensione alla vedova di Emilio Chevé.

La morte di questo coraggioso ed entusiasta innovatore fu seguita dappresso da un'altra non meno compianta da tutta Francia. Alludiamo ad Aristide Farrene, mancato il 31 gennaio, e nato in Marsiglia il 9 aprile 1794. Il signor Fétis, che nella *Revue et Gazette musicale* vi consacra un affettuoso cenno necrologico, ne parla come di uomo modesto, ma pieno d'ardore e di fede, che non coltivò l'arte se non ad oggetto di diffonderne il gusto e di accrescerne il novero degli ammiratori. Si appassionò in ispecial modo per la storia generale della musica, dove diè saggi ripetuti e frequenti di una erudizione vastissima ed esattissima. Fece, per modo di dire, il suo testamento musicale colla sua lodatissima raccolta *le Trésor des pianistes*, di cui l'ottavo volume erasi pubblicato al momento della sua morte. Collezione preziosa così per la scelta delle composizioni contenutevi, la maggior parte delle quali sono oggidì rarissime, come per le notizie istruttive onde sono accompagnate. Adoratore della classica letteratura italiana, Aristide Farrene sapeva pressochè a memoria e Dante e Petrarca e Boccaccio. Possedeva pertanto una ragguardevole collezione di poeti e prosatori italiani, fra cui si contano circa dodici edizioni antichissime del Dante. Fétis finalmente gli si mostra riconoscentissimo per la cooperazione disinteressata, assidua ed intelligente, onde lo soccorse nella nuova edizione della *Biographie universelle des musiciens*.

All'*Opéra* continua la voga pel *Roland à Roncevaux*: al teatro lirico v'è di nuovo il successo incontestato del *Flauto magico* di Mozart, opera che a Parigi non era mai stata rappresentata nella sua integrità e col suo vero titolo, ma soltanto profanata, rimpastata, travisata da un musico sacrilego, di cui volentieri dimentichiamo il nome, sotto il titolo dei *Misteri d'Isi*. Al *Lyrique* medesimo attendesi tra breve anche il *Macbeth* di Verdi, acconciato alle scene francesi e diviso in cinque atti. Non v'ha dubbio che questa splendida creazione del maestro italiano non si collochi, anche per i parigini, a lato di tante altre sue opere, predilette colà come da noi. Noi vedremo con piacere l'illustre compositore occuparsi ancora di musica, sia pur anche per semplici rimpasti. L'Italia ha bisogno ancora di lui; ed ella è in diritto di attendere dal suo genio, ch'è tuttavia nel suo meriggio, nuovi capolavori. Essa li accoglierebbe con feste non minori che in addietro; maggiori fors'anco: e ne fan fede gli applausi caldissimi onde furono accolti testè alla Pergola i più bei pezzi della *Forza del Destino*.

Alla Scala, mentre si attendono il nuovo ballo del Rota e la nuova opera del Cav. Villanis, proseguono con crescente esito le rappresentazioni dell'*Ebrea*. Ed a questo proposito ci piace notare che un giornale francese, pur constatando il buon successo dello spartito d'Halévy fra noi, afferma, dietro non sappiamo quali corrispondenze, che i milanesi trovarono troppo filosofica questa musica. Noi rispondiamo al periodico francese che i milanesi gustano quant'altri mai la musica filosofica, che è quanto dire la musica che racchiude verità ed affetto: e che però se alcuni pezzi dell'*Ebrea* sono meno gustati degli altri, ciò accade precisamente là dove e la verità e l'affetto sono più o meno sacrificati alla forma preconcetta. Ma tutto che v'ha di bello nell'*Ebrea*, e ve n'ha pur tanto, è applaudito ed apprezzato non meno qui che a Parigi, ed anzi con duplice entusiasmo Il che proviene dal fatto che gl'italiani non solo studiano ed apprendono la filosofia dell'arte, ma anche la portano ingenita nel cuore.

nostra Cappella; sicchè non vi possiamo rispondere per quel Soprano che dite vi basteria l'animo di menar qua. Il mio collega sig. Antonio Cappelli stampava questi due brani negli *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di storia patria per le provincie modenesi e parmensi*, Vol. I.°, Modena 1863, e precisamente nella raccolta delle *Lettere di Lorenzo de' Medici detto il Magnifico conservate nell'archivio palatino di Modena*, a pag. 231 e seg. Il cav. Cittadella riportava i brani stessi nelle sue *Notizie relative a Ferrara*.

In un memoriale della ducal guardarobba Estense, sotto la data 9 febbraio 1517 (9), son notate alcune spese fatte da *M.° Giovanni Maria Carraffa cartolaro* per acquisto di musica. Questa noterella dà a vedere, in parte, quai tesori musicali cumulava splendidamente ed incessantemente l'antica famiglia da Este. Chi bramasse saperne di più (sempre in materia della musica di Ferrara) legga il Cittadella e il dialogo del cav. Ercole Bottrigari intitolato *Il Desiderio*, e ne andrà pago. Questo dialogo ebbe diverse edizioni, ed in origine fu dato fuori sotto il nome anagrammatico di Alemanno Benelli (*Annibale Melone*, confidente del Bottrigari). Indicherò l'edizione di Bologna, come quella che ho presente, fatta nel 1599. Tutti gli stromenti accennati dal Bottrigari, ed i libri del Caraffa son perduti.

Ecco la nota di questi ultimi.

Messe dicia sette di Josquin in tre libri.
Messe cinque di Joane Gislin in uno libro.
Messe cinque di Henrico Isaach in uno libro.
Messe cinque di Alex.° Agricola in uno libro.
Messe cinque di Orto in uno libro.
Messe cinque di Obreth in uno libro (10).
Messe cinque di diversi Auctori in uno libro.
Frogmenta missarum in uno libro.

A. Catelani

(9) Regnando Alfonso I.
(10) Differenti dalle altre suindicate.

— **Napoli.** Una delle cause della rovina e del decadimento del nostro massimo teatro consiste nell'ostinazione di molti che digiuni d'ogni nozione teatrale persistono a voler fare gli *agenti teatrali*, e per malignità o per inscienza ingannano gli inesperti impresarii.

Carlo III Re di Napoli e poi di Spagna quando commise al celebre architetto Vanvitelli la costruzione del grandioso teatro pare avesse a dire nella mente sua «*Qui i posteri non sentiranno cantare ed agire mediocrità*». Eppure oggidì sono appunto le mediocrità che calcano le nostre scene; ed è facile comprenderne il perchè, quando si rifletta che a deturpare le medesime non concorre solo l'inesperienza, ma ben anco l'esosa cupidigia di guadagno. Finchè non si penserà ad estirpare l'intrigo o a meglio dire il monopolio delle scritture esercitato da taluni agenti teatrali che praticano impudentemente la camorra sulle paghe di taluni artisti; sinchè l'artista dovrà dividere il suo mensile coll'Agente e l'Agente cogli *alti impiegati* del Teatro, è vano sperare di ricondurre il San Carlo alla sua grandezza ed importanza. Gli artisti che piegano il collo alle indiscrete esigenze di certuni non sono certo colossi dell'arte; quindi è che grazie a questi intrighi, la mediocrità trionfa, gli *accorti* gavazzano, mentre lo stato seguiterà a sprecare pel San Carlo vistosissima dote, ed il pubblico sarà vittima costante dell'artificio dei primi e della melensaggine del secondo, se un rimedio non si apporta.

(Il Palco Scenico).

— Parigi. Il 20 novembre fu per la prima volta aperto al pubblico il museo strumentale del Conservatorio di musica. Questo museo è formato in gran parte della interessante collezione che lo Stato acquistò dal sig. Clapisson. Una quantità di altri rari strumenti di diverse provenienze occupano, uniti alla collezione suddetta, due sale del nuovo fabbricato del Conservatorio.

Nella prima sala si notano anzitutto due graziosi tamburelli provenzali e, presso a questi, un gigantesco tamburo di Taiti, recato in Francia nel 1859 dall'ammiraglio Bruat, e già posseduto dalla regina Pomarè. Un poco più lontano è appeso un gong chinese, specie di tam-tam, d'un bronzo così risonante, che rende un suono simile a quello del tuono.

Al dissopra di questo formidabile strumento è esposta la lira di Garat, ornata di pitture per mano di Girodet: poi delle armoniche di diversi sistemi, fra cui uno idraulico; cioè a goccioline d'acqua, le quali, cadendo sulle diverse note, fanno le veci dei martelli e producono il suono. Nella medesima sala si vede un cembalo fabbricato per la regina Maria Antonietta, nel 1790 da P. Tasckin; poi il cembalo su cui Boieldieu compose *la Dama bianca*.

Sulla cornice della porta della seconda sala stanno, a guisa di trofei, delle trombe di rame, di forma antica; quelle medesime che servirono al rientrare delle ceneri dell'imperatore a Parigi.

Nella seconda sala, lungo le pareti e nel vano delle finestre, sono disposti sei cembali di diverse epoche, delle arpe e delle spinette; due ordini di vetrine contengono una raccolta di strumenti più piccoli. Fra quelli a ruota ed a manovella si trovano cinque viole, di squisito lavoro: una è del tempo di Enrico IV: un'altra del tempo di Luigi XIV, che appartenne a Maria Adelaide; due altre sono opera di Louvet, fabbricatore degli strumenti a corde di Luigi XV: l'ultima è una graziosa viola da fanciulli, che sale all'epoca di Luigi XVI.

Vi si trova pure una *sériaette* chiusa in un libro: poi un *orphéon* a ruota, sotto la forma di tre volumi in ottavo; strumento che ha qualche analogia col cembalo. Un organo detto *regale* è disposto in un in-folio: esso è composto d'un piccolo registro di trombe, i cui tubi sono così corti che non comprendono altro, diremmo quasi, che la linguetta: esso serviva per una chiesa. Vi scorgiamo parimente un gran numero di strumenti degni di nota per la loro singolarità: un violino di maiolica col suo leggio della stessa materia: delle grandi trombe di terra cotta, delle trombe e dei flauti di vetro; otto altri strumenti, fra i quali un violino più o men singolari: un corno ed un leggio di ferro damaschinato, del tempo di Luigi XVI.

Questo museo possiede inoltre quattro spinette di un raro interesse storico, ed ottimamente conservate. Una, dei tempi di Enrico II, si disfà con gran facilità, e si mette in una scatola da viaggio di ferro battuto, e dentro imbottita. Due altre, pure del secolo XVI, si ammirano per l'eleganza della forma e la bellezza del suono. Ma quella che più colpisce, e per eleganza e per ricchezza, è quella detta *Vergiaale*; sembra essere del principio del secolo scorso, e porta lo stemma della casa di Ponthièvre; i tasti ne sono d'ambra.

Vi si trovano pure due elegantissimi cembali; uno, opera di Han Ruker, porta la data del 1590, ed è chiuso in una cassa ricoperta di vernice della China. Come il cembalo di Maria Antonietta, faceva questo parte della collezione della guardarobba della Corona. L'altro, intarsiato d'avorio e di madreperla sull'ebano, porta nell'interno questa iscrizione: *P. Fabry, Bononiensis, opus*, MDCLXXVII.

Finalmente vi vediamo due violini circolari a lamine d'acciaio; dei salterii francesi, italiani e chinesi; dei mandolini d'ogni dimensione, uno dei quali fatto col guscio d'una tartaruga; delle cornamuse cogli otri di seta ricamati in oro; poi uno strumento meccanico a lamine d'acciaio, sorretto da un tripode di ferro. Quest'ultimo fu fabbricato in Italia nel secolo XVI; d'allora in poi non fu mai rimontato e suona ancora le arie delle antiche danze per le quali fu fatto. (*France mus.*)

— Strasburgo. Nello scorso gennaio la Società della musica da camera, diretta dal signor Schwœderle, fece una nuova escursione nel dominio dei viventi, eseguendo il quartetto in *si* bemolle maggiore di H. W. Ernst. La fattura di questo lavoro non ha il rigore di forme consacrato dai maestri di quartetto, nè la condotta semplice e chiara che, secondo quelli, getta la luce su tutte le parti del dialogo musicale. Ma le idee sono melodiche, calde, appassionate, perfin drammatiche, e sotto questo rapporto, il quartetto di Ernst è un'opera distinta, che arieggia quelle di Spohr e di Mendelssohn, ma con un fondo di idee affatto proprio all'autore. Così i giornali parigini.

NOTIZIE.

AVVERTIMENTO.

Nel nostro numero 3 anno secondo, verso la fine dell'appendice, fu dimenticato il nome di *Costanzo Festa*, autore dell'ultima composizione *Vidi speciosam*, ecc.

Giuseppe Occioni, gerente responsabile.
Tipi Ricordi.

Milano – **R. STABILIMENTO RICORDI** – Napoli

GUIDA
TEORICO-PRATICA-ELEMENTARE
PER LO STUDIO DEL CANTO
dettata dal Professore
F. LAMPERTI
per le sue Allieve del R. Conservatorio di Musica di Milano
36912 Fr. 15

L'ARTE DEL CANTO
METODO COMPLETO per voce di **SOPRANO**
ADOTTATO DAL R. CONSERVATORIO DI NAPOLI
Composto da
A. GUERCIA
Professore di Canto al detto Conservatorio
36667 a 75 Fr. 15

L'ARTE DEL CANTO
METODO COMPLETO per voce di **BARITONO**
ADOTTATO DAL R. CONSERVATORIO DI NAPOLI
Composto da
A. GUERCIA
Professore di Canto al detto Conservatorio
36676 a 84 Fr. 15

Pratica d'accompagnamento
SOPRA BASSI NUMERATI
DEL
PADRE S. MATTEI
Parte I.
36683 a 95 Fr. 20
Parte II.
Contrappunti da due a otto parti sopra la Scala ascendente e discendente in ambo i modi, coll'aggiunta di parecchi Contrappunti a quattro parti finora inediti.
36696 a 36703 Fr. 14

LA DIVINA COMMEDIA
ILLUSTRAZIONI DRAMMATICO-MUSICALI
PER
Pianoforte a quattro mani
DI
C. SAN-FIORENZO
(Con ritratto di Dante)
36246 — N. 1. L'Inferno . . . Fr. 7 —
36247 — » 2. Il Purgatorio . . . . 7 —
36248 — » 3. Il Paradiso . . . . . 6 —
In un solo volume . . . . 16 —

L'ARTE ANTICA E MODERNA
SCELTA DI COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE
IN ORDINE CRONOLOGICO
corredate di biografie e tavole tematiche.
Volume ottavo. - N. 35200:
FANNA. *Il Desiderio.* Pezzo caratter. Op. 42. N. 1.
— *La Speranza.* Pezzo caratteristico. Op. 42. N. 2.
— *La Malinconia.* Pezzo caratteristico. Op. 42. N. 3.
SCHUBERT. Gran Fantasia in *Do.* Op. 15.
— Gran Sonata in *La minore.* Op. 42.
— Improvviso in *Do maggiore* e *minore.* Op. 90.
— Improvviso in *Fa minore.* Op. 142. N. 1.
CORTICELLI. *Il Sogno dell'esule.* Fantasia romantica. Op. 59.
— 2.ª Fantasia romantica. Op. 67.
Prezzo d'ogni volume *netto Fr.* 7 —

Sei Ariette Veneziane
DI
A. BUZZOLLA
36146 — N. 1. *Un parer* . . . . Fr. 2 50
36147 — » 2. *Lucieta* 2 50
36148 — » 3. *La galante* 2 50
36149 — » 4. *Nina.* 2 50
36150 — » 5. *La risoluzion* . . . . 3 —
36151 — » 6. *La quiete.* 2 50
Unite . . . . . 10 —

30 MELODIE
DI
F. SCHUBERT
Versione italiana - Nuova edizione.
36131 a 36 Libro I . . . . . Fr. 6 —
36137 a 42 — II . . . . . 6 —
36143 a 48 — III . . . . . 6 —
36149 a 54 — IV . . . . . 6 —
36155 a 60 — V . . . . . 6 —
La Raccolta completa . . . . 24 —

MISERERE
A TRE VOCI
(Contralto, Tenore e Basso)
CON ACCOMPAGNAMENTO
di **Melodium, Contrabasso** e **Violoncello**
DI
A. BUZZOLLA
Partitura.
36367 Fr. 8 —

STUDI
o Lezioni di perfezionamento
24 pezzi caratteristici nei differenti toni maggiori e minori, diteggiati ed accompagnati da note esplicative sull'intenzione dell'autore, sulla maniera di studiarli e di eseguirli:
COMPOSTI DA
J. MOSCHELES
35441 Libro I . . . . . Fr. 12 —
35442 — II . . . . . 12 —
Uniti. . . . . 20 —

LA REGINA DI SABA
Opera di
C. GOUNOD
RIDUZIONE COMPLETA
PER
CANTO E PIANOFORTE
Fr. 40.

L'ARTE
DI RENDER AGILI LE DITA
50 Studi brillanti per Pianoforte
che fanno seguito alla *Scuola della velocità*
COMPOSTI DA
CARLO CZERNY
Op. 740.
Nuova edizione riveduta.
45840 a 45 Sei fasc. a Fr. 5 50 - Uniti Fr. 24

PIANOFORTE.

35085 **ASCHER.** Paraphrase sur l'Air Irlandais *The last Rose of Summer.* Fr. 4 50
35559 — *Concordia.* Air National Danois et *Rule Britannia.* Paraphrase. 4 50
36963 **CAMPANA.** *Hélène.* Nocturne . . 3 —
37037 **CERIMELE.** Divert. bril. sulla **Marta** 5 —
34186 **DUPONT.** *Rêverie sur l'eau.* Etude. 3 50
34187 — Berceuse-Rêverie 3 50
FUMAGALLI (Luca). Due Divert.:
36885 — N. 1. **Lucrezia Borgia** . . . 3 50
36886 — » 2. **Un Ballo in Maschera** . 3 50
35786 **GERVILLE.** *La Chasse des Rois.* Morceau caractéristique . . . 4 —
35787 — *L'Ange des Souvenirs* Méditation 2 50
36231 **GODEFROID.** Air hongrois . . . 2 75
36232 — *La Primavera.* Barcarolle. . 3 50
36965 **GOLINELLI.** Pensieri intimi. . . 4 50
37040 **GOLINELLI.** *Alla cara memoria di C. A. Gambini.* Pensiero elegiaco 1 50
36098 **KETTERER. Rigoletto.** Fantaisie . 3 —
36105 — *Sorrente.* Mazurka élégante . 3 —
36104 — **Lara.** Chanson Arabe. Transcr. 3 —
36261 **LYSBERG. Martha.** Fantaisie . . 3 —
36581 **MEGLIO** (de). **Le prime gioie del Pianista.** *Bouquet* de' più rinomati motivi del **Faust** di Gounod, trascritti in forma di Sonatine. 18 —
36597
33905 **PERRELLI** (Gen.) Fant. sur **Norma** 7 —
33906 — Fantaisie sur **Robert le Diable.** 7 —
36665 **PFEIFFER.** *Gondola.* Mazurka . . 3 50
36664 — **Faust.** *La Kermesse.* Transcr. 3 50
36206 **RIVETTA. Aroldo.** Trascrizione . 3 —
36224 — **Saffo.** Ricreazione. . . . . 3 —
36616 — **La Traviata.** Trascrizione . . 3 —
36578 **ROSELLEN.** Souvenirs du **Faust** . 4 50

STRUMENTI DIVERSI.

36060 **ADAM.** Duo concertant pour Piano et Orgue, d'après la Fantaisie de S. Thalberg sur la **Muette** . . 6 —
36552 **FISCHETTI** (M. L.) Divertimento bril. sull'**Ernani,** per Violino e Pfte 3 —
32196 **KUMMER.** Fantaisie élégante pour Flûte et Piano sur il **Trovatore** 4 50
32197 — *Idem,* sur **la Traviata** . . . 3 —
35103 **LYSBERG.** 2.° Duo pour 2 Pianos sur **Oberon, Preciosa, Freischütz.** 9 —
36962 **MASINI. Faust** de Gounod. Souvenir fantastique pour Flûte avec Piano . . . . . 6 —
37014 — *Idem,* p. Piano, Flûte et Violon 6 —
37015 — *Idem,* p. Guitare, Flûte et Violon 6 —
36469 **MICELI.** Trio in *Do* per Pfte, Violino e Violoncello. Partitura e Parti. 10 —

ANNO SECONDO - N. 6. **GIORNALE** 31 MARZO 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. I

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

ATTI
della
SOCIETÀ DEL QUARTETTO

RAPPORTO AMMINISTRATIVO
sulla gestione 1864

ADUNANZA GENERALE DEL 19 MARZO 1865.

Signori Soci.

La vostra rappresentanza, nell'accingersi a darvi ragione del suo operato, deve innanzi tutto fare appello alla vostra indulgenza se prima d'ora, conformemente a ciò che dallo Statuto è prescritto, non potè ottemperare al proprio debito. Ma l'essersi protratte avanti nel 1865 le prove di audizione dei concorsi dipendenti dalla gestione affidatale, troppo importante reputava di attenderne anche il finale risultato per farsene carico, comechè riferiscesi a una parte essenzialmente precipua della gestione medesima. - Tuttavia nel corrente nuovo esercizio, per un sentimento di delicatezza che voi saprete giustamente apprezzare, circoscrisse la sua azione ai fatti puramente contabili, lasciando intatto lo sviluppo del programma artistico alla nuova rappresentanza che vi piacerà di eleggere.

Era mente della vostra rappresentanza, o Signori, il tessere in questa per lei solenne occasione la storia morale della nascente instituzione e prendere argomento da essa per dirvi come ella intendesse lo scopo di questa Società, come interpretasse il mandato di cui voleste onorarla: ma il timore di entrare in un terreno non consentaneo per avventura ad una rappresentanza che è per cessare, e il pensiero che la breve vita di sua gestione non offre quel campo che vorrebbesi per corredare col suggello dell'esperienza l'esposizione de' suoi principii, le fecero mutar consiglio: e però, o Signori, ella prefiggesi di limitare il suo dire alla parte strettamente amministrativa; e siccome ritiene che il Prospetto di Rendiconto che ha diramato ai signori Soci sia compilato in modo da non esigere molte dilucidazioni, tanto più che a chi fosse sorto dubbio o vaghezza di maggior schiarimento su qualche rubrica, era dato agio di ricorrere agli allegati che trovansi ostensibili presso l'onorevole socio Segretario, così opina non le sia mestieri di estendersi anche sotto questo rapporto, e risparmiarvi con ciò la noia di intrattenervi, troppo diffusamente, di noiosissime cifre.

Per cui sorpassando sulla *Parte attiva,* che riferentesi a *competenze* di introiti non esige commento alcuno, passerò a ragionare delle spese occorse.

Le prime, quelle di *impianto,* si verificarono in sole L. 396. 40, abbracciando puramente le spese occasionate dalle sedute preparatorie, dalla stampa dello Statuto, programma, circolari, ecc., della presidenza provvisoria, e dall'acquisto de' pochi oggetti servienti per l'ufficio e per le riunioni sociali; poichè, non essendosi potuto ancora, per la modestia delle forze sociali, provvedersi di un locale, non si ebbe a sostenere quella maggiore ed ingente che sarebbe occorsa pel mobiliare del medesimo.

Segue la *Spesa del giornale della Società* ammontante a Lire 1570, 46, dalle quali se si vogliono dedurre le Lire 427. 23 che nella controposta parte figurano come attività del giornale per abbonamenti ed inserzioni a pagamento, la spesa riducesi a Lire 1143. 23, ottenendo così un risparmio di circa L. 500 sulla somma di L. 1400 stata a quest'uopo preventivata.

La rubrica successiva riflette le spese sostenute pei quattro esperimenti pubblici, le quali mercè il nessun aggravio di affitto del locale avuto, per l'uso gentilmente accordato della sala nel R. Conservatorio, si limitarono a sole Lire 1180. 86.

Quanto ai *Concorsi a premio,* che formano oggetto della spesa seguente, il Giornale della Società vi ha già ragguagliato del come venissero aggiudicati; per cui non resta alla vostra rappresentanza che rendere a nome della Società pubblico omaggio di gratitudine ai signori Cav. Angeleri, maestro Boucheron, maestro Bona, maestro Luca Fumagalli, Cav. Mazzucato, Prof. Qua-

renghi e prof. Sangalli per l'opera loro imparziale ed intelligente prestata come nominati a far parte della Giunta esaminatrice, ed esprimere una parola di grazie al promotore socio sig. Cav. Tito Ricordi pel premio di Lire 500 assegnato al concorso di un *Quartetto d'arco*, non che al socio sig. M.° Luigi Erba per quello di Lire 300 al concorso di un *Concerto per Pianoforte;* premio, quest'ultimo che, sebbene non aggiudicato, nessun lavoro avendo raggiunto i punti richiesti, venne riservato dall'egregio donatore per altro concorso da aprirsi nella corrente gestione.

Oltre poi all'importo degli altri premi erogati dalla Società co' suoi redditi propri ed ammontanti complessivamente a L. 550, e cioè L. 200 per secondo premio al Concorso *Quartetto d'arco*, e L. 150 per secondo premio a quello di un *Concerto per Pianoforte*, si sono spese, come emerge dal Rendiconto, L. 229. 84 per stampati occorsi, affrancazioni relative e competenze ai professori per le loro prestazioni alle prove di audizione dei *Quartetti d'arco* presentati al Concorso. E qui vuolsi ricordare come il chiarissimo Prof. Eugenio Cavallini rinunciasse generosamente alla quota di sua spettanza. Le altre L. 850 che risultano in fine di questa categoria di spesa costituiscono l'importo della stampa di duecento copie di ciascuna delle tre composizioni premiate, come da regolare contratto passato colla ditta Tito di Gio. Ricordi. - Nè vi si vuol tacere che l'egregio editore e nostro consocio sig. Francesco Lucca, cui pure venne fatta interpellanza in proposito alla somministrazione delle suddette 200 copie delle composizioni premiate, ebbe a proporre di assumersene gratuitamente l'impegno, dietro *cessione* però *a suo favore dei diritti di stampa*, che a tenore dell'articolo 9 del Programma pei concorsi è riservato alla Società; ma la vostra rappresentanza oltre al riconoscersi incompetente ad accettare le proposte per la citata disposizione del Programma, venne d'altra parte ad accordarsi nell'opinione che non sarebbe stato decoroso il cedere un diritto che priverebbe la Società di una *Biblioteca propria* che col tempo potrà divenire di inestimabile valore artistico.

Chiudono la Parte passiva Lire 228. 01 *per spese di ordinaria amministrazione*, e che divise, come appaiono nel Prospetto, sono, credesi, abbastanza chiarite.

Così che la spesa totale del 1864 sale a Lire 5505. 57, che dedotta dalle Lire 8112. 23 importo dell'attiva competenza, dà un avanzo netto di Lire 2806. 66, compreso il prodotto delle tasse di ingresso in L. 2050, che per la sua natura dovrebbe essere convertito in capitale fruttifero, da destinarsi, colle altre che non mancheranno di verificarsi nei futuri esercizi, all'acquisto del mobiliare, quando la Società avrà una rendita sufficiente da permetterle l'appigionamento di un locale. Ma su ciò dovrà disporre la nuova rappresentanza, bastando all'attuale l'avervene fatto cenno.

Riassumendo: il risultato dell'amministrazione, che oltrepassa di 1700 lire l'avanzo presunto dal Bilancio che voi approvaste nella seduta del 24 luglio, può dirsi soddisfacente; e se si considera che nel 1865 si hanno già 50 soci protettori nuovamente iscritti, oltre altri ordinari, così che, senza i 14 soci protettori che vi sono proposti per l'accettazione in questa stessa adunanza, l'esercizio 1865, sebbene non ancora trascorso un trimestre, conta già una competenza attiva per tasse e contributi di lire 8255, credesi non andar errati nel ritenere che alla nostra Società arride sicuro e prospero l'avvenire - e che quando in possesso di un locale proprio potrà anche effettuare le riunioni artistico-musicali contemplate dallo statuto, - sarà feconda di ottimi risultati per un'arte da noi universalmente sentita e, per uno strano paradosso, generalmente negletta, forse perchè nella nostra Italia più che una scienza, è un'ispirazione, una natura, sì che come in tutte le umane passioni, la mente ribellasi a ciò che è emanazione del cuore.

Col rendiconto della gestione pel 1864 si è fatto tenere ai signori Soci anche un progetto di Preventivo pel 1865 in relazione al disposto dell'art. 16 dello Statuto, formulato sulle basi dell'antecedente gestione, e sul quale la vostra rappresentanza non crede dover fare osservazioni, essendo che sia di attributo di quella che sarà per succedervi: - solo si permette di avvertire che avrebbe introdotto in questo progetto, concedendolo fortunatamente la rendita presuntiva dell'anno, anche gli *Esperimenti privati*, convinta che attuandoli ne deriverà grande vantaggio alla Società tanto sotto il rapporto morale che economico.

La vostra rappresentanza, ringraziandovi della fiducia di cui voleste onorarla, sarà ben lieta se avrà potuto ottenere anche la vostra approvazione.

per la Rappresentanza
Rag. Carlo Chiusi *relatore.*

APPENDICE

Se è vero che la musica sia inspiratrice di passioni imbelli e nocive.

(Continuazione. V. N. 4).

La musica ha questo di singolare che non essendo definita, come dicemmo, lascia nell'animo dell'uditore una prepotente necessità di trasportare il suo pensiero al di là della nota che si perde per l'aere. Ora interviene che qualunque cosa c'induca a pensare ci mena in un avvicendarsi di concatenazioni di pensieri, o associazioni d'idee. - È lieve da ciò intendere che quest'associazione d'idee avrà diverso concatenamento e diverso indirizzo secondo le idee che già sono in mente nostra. Epperò la musica in ciò parmi sopravvanzi le altre arti, poichè trattando le passioni, parla più alla fantasia e meno al senso. - Ella non può avere una parola insinuante che sconvolga il pensiero, non può disporre, come l'arte del disegno, del contorno di una forma lasciva che abbrutisca l'animo nostro. - Essa invece è un'arte tutta ideale e di associazioni d'idee, e appunto perchè non può seguire nessun sentimento determinato, si appiglia a quello che in noi più ferve. - Di lei a ragione si potrebbe dire con Dante « *va significando ciò che della il cuore* » e non ci riproduce altri fantasmi, che quelli che già danzano nella nostra fantasia. - Dove è che possa trovarsi una romanza, un valzer ed anche la più scompigliata canzone da trivio, che non sia però accompagnata da provocanti parole, la quale possa indurre nell'animo di un fanciullo idee di voluttà ed abbandono dei sensi? Il fanciullo non riceverà altro che un suono gradito che gli empierà l'animo di cara letizia e trasporterà il suo pensiero alle gioie tutte della sua puerizia, alla solennità di tutto ciò che non comprende, all'angelo che ebbe nel suo casto sonno. - L'istessa romanza indurrà poi nell'animo di una vergine tutto il mistero e l'indefinito del purissimo amor suo. - Nel cuore di una madre l'ondulazione di quei suoni che mestamente vaniscono per la lontananza, trasporterà il suo pensiero forse all'unico bene di cui è priva, cioè al caro figliuolo che è lontano dalle sue carezze. - L'istessa romanza indurrà poi nell'animo dell'uomo perduto desideri cupidi e violenti. - La musica è una vergine bellissima che va solinga pel mondo: le innocenti compagne la baciano e la stringono al cuore, il poeta l'ama, il ribaldo la concuica!

Ma spoglia la musica di ogni determinazione, essa forse sarebbe non altro che l'arte di combinare i suoni e non produrrebbe che la gelida rappresentazione della forma in nulla animata dall'idea? Si sarebbe adunque ingannato Aristotile che disse non esservi movimento nella nostra natura che non trovi nelle diverse specie di ritmo un suono che ad esso corrisponda e che diventi quasi la immagine di lui? Sarebber le note di Bellini, di Rossini, di Donizetti e di Verdi infedeli agli amori di Giulietta, di Amina, di Lucia, di Norma, inesatte alla vendetta di Rigoletto, al furore di Otello, all'entusiasmo di Mosè? Forse che gl'inni, i salmi e i cantici di Durante e di Jommelli e lo *Stabat* del Pergolese sono materiali accozzamenti di suoni? Ciò non è a dirsi, e nessuno al certo potrà negare ai sommi autori la possibilità di poter esprimere con il canto una passione qualunque. Solamente è da sostenersi che in musica un sentimento non può esser completamente definito. - Si tratterà la passione, ma in generale; e se pur di particolare e di definito risentono le classiche composizioni de' nostri sommi, esse han tanto di particolare quanto può loro fornire l'aiuto della parola e dell'azione. - Epperò la musica dirà sempre più o meno di quello che andrà determinando la parola. - Alla domanda adunque « La musica può rappresentare qualsiasi passione? » non si può trarne per conseguenza che essa potendo disporre di tutti gli affetti usi l'arte sua per indurci a sentimenti molli ed imbelli, meno che a tanto non congiurassero e la parola e l'azione all'armonia congiunte. - D'altra parte ridotto a tale il ragionamento,

L'ARTE ANTICA E MODERNA

SCELTA DI COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE.

(Milano, Stabilimento Ricordi).

(Continuaz. Vedansi i N. 7 e 9, Anno I, e N. 1 Anno II)

Nel quinto volume dell'*Arte antica e moderna*, che ho già analizzato, giganteggiava Beethoven: si può dire che allora fossimo al culmine della immensa parabola. Egli è certo che nel gran ciclo della musica moderna il compositore di Bonn è al vertice del progresso musicale, dopo il quale la discesa non solo è sensibile, ma quasi precipitosa. Verrà forse un'altra ascensione e un'altra altezza più sublime dalla sua; ma ciò, se pur fosse, sarà all'infuori dell'evo moderno. - Nella musica di piano la somma prevalenza di Beethoven e, dopo di lui, il decadere del gusto sono ancora più spiccati: egli stesso, che ha trattati tutti i generi insuperabilmente, e che tanti ne ha inventati di nuovi, è stato la causa del successivo decadimento, provocando imitazioni che, all'infuori del suo genio, doveano riescire barocche e pedestri. E per non citare che un esempio bastino le variazioni, di cui Beethoven fece grande uso e quasi spreco, ma che elaborate dalla sua fantasia divenivano tante nuove creazioni, come si può bene scorgere in quelle della *Sonata* in *la bemolle* dedicata al principe Lyknowski, in quelle del gran Settimetto, e in quelle della *Sonata* per cembalo e violino dedicata a Kreutzer. I successori di Beethoven cosa fecero di questo genere di componimento? Niente altro che una fabbrica meccanica, a figure e ritmi prestabiliti, in modo che prima di leggere quelle di Herz e dello Czerny (e sono i più famosi) si sa già che vi sarà una variazione a terzine, e un'altra a quartine, una terza diluita nei ghirigori di un adagio, e finalmente la finale in due per quattro o in sei ed otto *à la chasse.*

Faccio queste considerazioni per avvertire alla molta difficoltà di scegliere gli autori in una Raccolta come quella dell'*Arte antica e moderna* dopo la grande e solenne processione dei classici, dopo Haydn, Mozart e Beethoven. - È vero, che stando ligi al rispetto e al senso sterminato che si dovrebbe dare alla parola *arte*, si avrebbe potuto sorvolare sui complici del decadimento e fermarsi sulle sole splendide eccezioni che pur brillarono in mezzo anche al farnetico dello stile ornamentale: e queste eccezioni sarebbero Weber, Mendelssohn, Chopin, Roberto Schumann. Ma limitandosi a tali genii, che ebbero la forza di rimanere attaccati alle buone tradizioni e di non lasciarsi avvolgere nel turbine del cattivo gusto, l'opera avrebbe mancato ad uno dei suoi scopi principali, ch'è quello di far vedere intero e seguito il cammino dell'arte, anche nei suoi cattivi svolgimenti. E poi c'è un'altra considerazione da farsi: molti dei compositori susseguenti a Beethoven, ch'escirono di carreggiata, ebbero però un gran merito, quello di allargare la sfera didattica del si ritorna di nuovo alla quistione individuale, cioè alla responsabilità che incumbe ad ogni artista del concetto informatore dell'opera sua, senza tacere che colui il quale fuorvierà la musica dai suoi sereni concetti forzerà l'indole di essa circoscrivendola in mille restrizioni. - Infatti le arti che più partano alla mente per mezzo dei sensi ed hanno per iscopo il bello, che, secondo una massima attribuita a Platone, è lo splendore del vero, fanno uno sforzo perenne di moralizzare l'uomo tendendo sempre ad un punto opposto di quello che accennano colpire, non altrimenti d'abile schermitore che dando a divedere di volger la sua lama in basso vi colpirà nel cuore. - Epperò un'orchestra che in mezzo ad un baccanale intuonasse il più languido fandango, distrarrà la vostra mente da quanto di procace e di affascinante si aggirerà a voi d'intorno, e mentre pare che vi ecciti di più all'orgia, senza vostra saputa richiamerà la vostra mente in un'associazione d'idee che non s'aggirerà più nel voluttuoso che vi si para d'innanti. - Forse questa è la ragione per cui Simonide chiamò la danza poesia muta, ma certa cosa si è che senza musica gli inusitati movimenti del corpo che la danza richiede sembrerebbero opera da matti. - Quella musica che pareva così rea è adunque un casto velo gittato sulle nude spalle di Tersicore e le ha dato un'aria misteriosa ed ideale.

Le arti adunque, abbenchè conculcate, sfuggono di mano ai loro profanatori e ritornano nuovamente al loro intento di moralizzare e d'incivilire. E la musica è arte libera e pura ed avida di spaziare per l'infinito, non altrimenti che canoro angelo il quale tocca le nubi e porta dalla terra la sua canzone al cielo. Stringete nella gabbia il lieve passaggiero dell'etere, egli canterà pure quest'oggi nella vostra sala dorata, canterà pure domani, ma al nuovo giorno lo rinverrete morto. Non altrimenti morrà l'arte in mano ai profani! *(Continua)*

cembalo, e coi metodi, cogli esempi, di raccogliere quella messe di precetti a cui attinse tutta la generazione presente, la quale, pur troppo, è tutta una generazione di pianisti. Onde i nomi di Cramer, Pollini, Czerny, Kalkbrenner, Herz, ecc., ecc., hanno diritto ad un posto nella storia dell'arte, se non altro dal punto di vista didascalico.

I nomi che compongono il sesto Volume dell'*Arte antica e moderna* sono quelli di Giambattista Cramer, di Francesco Pollini e di Giovanni Nepomuceno Hummel.

Cramer non è un corruttore nè un corrotto: è anzi uno di quelli che si sono sforzati di conservare le tradizioni dello stile legato, di cui fanno fede i suoi immortali studi. La raccolta avrebbe dovuto contenere qualcuno di questi stupendi esercizi così utili alla mano, i soli, io credo, che possano fissare un meccanismo sicuro, fluido, e preparare all'esecuzione della musica classica. - I pezzi di Cramer contenuti nella Raccolta sono tre: una *Mazurka alla Rondò* che rende un po' di omaggio al genere fiorito: poi una *Sonata* in *Sol* (Op. 11, N. 3.) più severa, e un famoso pezzo, il Notturno *Sans fracas*, il quale prova come il Cramer si opponesse agli strepiti di bravura, e all'acrobatismo pianistico, che sgraziatamente finì coll'avere la prevalenza. Il titolo del Notturno *Sans fracas* esprime chiaramente lo scopo, l'intenzione dell'autore di fare una cosa quieta, melodica, nello stile legato, nulla sacrificando all'orpello meccanico, e lasciando campeggiare l'idea, la melodia.

Francesco Pollini occupa un posto insigne nell'insegnamento del piano: fu allievo di Mozart, che scrisse per lui un Rondò per cembalo e violino. Dello stile del maestro si risente la musica del Pollini per una certa leggiadria e un sapore rococò abbastanza strano nell'epoca in cui il Pollini fioriva a Milano, cioè dal 1810 al 1846, anno della sua morte. - Il Metodo del Pollini è ancora adoperato nel nostro Conservatorio, ove l'esimio Angeleri continua le ottime tradizioni del suo antecessore e maestro. Il Pollini, sebbene restasse ligio allo stile legato, fece molte innovazioni, le quali servirono di base a quel genere che fece la voga di Thalberg e di tutti i suoi pedissequi imitatori. Voglio alludere specialmente a quel sistema di far dominare la parte cantabile in mezzo ad un turbine di note, di passi, di ornamenti, quantunque in Beethoven, ove c'è tutto, ci sia il barlume, la genesi anche di questa foggia particolare di meccanismo. - Pollini più specialmente ha inventato il sistema di notazione a tre righe, dividendo in tre parti distinte il tema, l'accompagnamento e l'ornamentazione. Questo primo esempio fu attribuito erroneamente a Thalberg, e precisamente alla bella trascrizione del quartetto del *Mosè* di Rossini, che è in tre righe, col basso fondamentale in una, l'arpeggio nella seconda, e il canto nella terza. Ma il Pollini l'avea di gran lunga prevenuto; e l'esempio palmare si trova in uno dei *Trentadue esercizi in forma di toccata* ch'è riprodotto anche dalla Raccolta del Ricordi. Nell'edizione publicata nel 1820 avvi una lettera del Pollini a Giacomo Meyerbeer, nella quale è da notarsi il seguente periodo, che racchiude tutto il sistema di Thalberg: « *Io mi proposi di offrire un canto semplice più o meno spianato e di differente carattere, combinato con accompagnamenti di ritmi variati, onde condurre a distinguere con una particolare espressione e tocco la parte del canto da quelle che lo accompagnano* ». Queste parole sono d'una chiarezza, d'una evidenza che non ammette replica intorno alla priorità del Pollini nell'uso di questa notazione, della quale poscia tanto si usò e si abusò. È da notarsi però che il Pollini l'adoperò con semplicità, con parsimonia, senza sovracarico di passi, ma solamente sottoponendo alla melodia, ch'è squisitamente affettuosa, un basso elegante che ne segue con belle modulazioni gli andamenti. Gli altri due pezzi del Pollini contenuti in questo VI volume della Raccolta sono un'introduzione e Rondò (Op. 43) ed una *Toccata* in *sol* (Op. 31); ambedue arieggiano il fare di Clementi, specialmente la *toccata*.

Giovanni Nepomuceno Hummel ebbe tutte le qualità per riescire un grande artista, e avrebbe raggiunte più spesso le sfere ove saliscono i sommi, se molte volte non lo avessero sviato le preoccupazioni del virtuosismo. - Egli, allievo di Mozart, amico di Beethoven, immerso durante tutta la sua giovinezza nelle limpide acque del classicismo, non seppe resistere alla malia dei successi effimeri del momento e si fece fondatore d'una scuola la quale non ebbe di esimio che lui. - Hummel era un grande esecutore, e sovrattutto un famoso improvvisatore, forse il più grande che abbia esistito anche in paragone a Moscheles ed a Liszt. Questi due pregi però nocquero al compositore, giacchè in quasi tutti i lavori dell'Hummel si scorge la virtuosità dell'esecutore e la soverchia facilità dell'improvvisatore, per cui i pezzi sono lunghissimi, eccessivi gli sviluppi, troppe le superfluità meccaniche.

Ed è peccato; perchè la sua fantasia è spesso sobria, delicata, ideale, la sua scienza profonda, il suo stile puro ed elevato. Ad onta di ciò bisogna collocarlo nel novero di quegli scrittori che segnano la decadenza dell'arte, per le troppe concessioni fatte ai gusti futili e passeggeri del suo tempo. - Vi sono alcuni pezzi di Hummel che resteranno immortali nella storia della musica istrumentale: bastano il suo gran *Settimino* e la *Sonata* in *la bemolle* a quattro mani per provare di che cosa fosse capace quel fortissimo ingegno quando non obbediva che alla propria ispirazione. - Molti altri dei suoi pezzi ebbero al loro apparire una fama immensa, e adesso sono divenuti uggiosi pel loro carattere svenevole, pe' troppi ornamenti e per la loro eccessiva lunghezza. E non posso fra questi eccettuare *La Bella Capricciosa*, il di cui scarso effetto oggigiorno fu constatato in una mattinata della nostra Società del Quartetto. - È bellissima invece la *Fantasia* in *mi* bemolle (Op. 18) e quella in *Re* (Op. 106), lavoro di vastissime proporzioni, un vero monumento dell'arte.

Nel prossimo articolo parleremo del volume Settimo, il quale, oltre il gentile Field ed il fecondissimo Czerny, contiene il più degno di succedere a Beethoven, il capo della scuola romantica, Carlo Maria De Weber.

(Continua) FILIPPO D.r FILIPPI.

RASSEGNA.

Nell'adunanza generale dei Soci, che fu tenuta, conforme all'avviso di convocazione, nella Sala del Conservatorio, la rappresentanza sociale ebbe ampla testimonianza per parte dei numerosi votanti di quanto sia stata apprezzata l'operosità sua e l'intelligenza artistica. Quasi tutti i membri delle due giunte, artistica ed amministrativa, furono rieletti a forte maggioranza; e se alcuni pochi nomi non la raggiunsero, ciò devesi attribuire non a scemata stima e fiducia, bensì ad altre cause di affatto secondaria importanza, fra le quali non ultima quella della non completa conoscenza dello Statuto per parte di alcuni nuovi Soci, i quali verisimilmente ignoravano la possibilità del cumulo delle funzioni di vice-presidente con quelle di membro della commissione artistica. In forza della recente votazione subentrano a formar parte della commissione artistica il maestro Arrigo Boito ed il pianista Luca Fumagalli. La dimissione del signor Gussalli da membro della Giunta amministrativa provocò un ballottaggio che non potè eseguirsi per mancanza del numero legale di votanti, essendosi per l'ora tarda assentati non pochi dei soci intervenuti. Rimangono pure ad eseguirsi altri ballottaggi, che vennero rimessi a nuova e prossima adunanza; nella quale forse si procederà alla nomina di una commissione incaricata di esaminare se lo Statuto possa abbisognare di qualche modificazione. E sembra davvero che alcune sieno indispensabili; essendo appunto dalla lettera dello Statuto medesimo derivata la apparente irregolarità nel tempo prefisso alla rinnovazione della rappresentanza sociale; stantechè essa non abbia potuto, malgrado la miglior vo'ontà del mondo, ultimare le sue operazioni prima della fine di Febbraio, laddove una disposizione dello Statuto fisserebbe a tale oggetto la fine di Dicembre. La seduta del 19 in complesso fu assai animata; fu approvato il lucido Rapporto del Rag. sig. Chiusi che noi oggi pubblichiamo, come lo furono i due Bilanci, consuntivo e preventivo, non senza che molti soci esprimessero il desiderio di possedere un locale proprio ed esclusivo a questa nuova Società che in pochi mesi s'ingrandì cotanto. Noi crediamo di sapere che anche la rappresentanza mira al medesimo intento; tanto più che fra non molto il sempre crescente numero dei nuovi soci offrirà, secondo ogni probabilità, i fondi richiesti all'uopo. La difficoltà maggiore piuttosto pare stia nel rinvenire un locale adatto e commisurato ai bisogni artistici della nuova istituzione. Ci vuole insomma una Sala di capacità non comune, la quale forse presentemente non si rinviene in Milano, ma che potrebbe trovarsi in breve tempo se andranno ad effettuarsi alcuni progetti che persone volonterose, sull'esito dell'avvenire della Società milanese del Quartetto, intendono con tutte le loro forza tradurre in atto alla prima occasione favorevole. Frattanto la nuova rappresentanza, o a meglio dire la rappresentanza rieletta, non istette colle mani alla cintola, e già allestì il primo esperimento del secondo anno sociale, che avrà luogo il 6 entrante aprile, e del quale sarà uno de'principali ornamenti il giovane Andreoli, uno de' più valenti compositori-pianisti italiani del giorno, educato alla celebre scuola del Cav. Angeleri nel nostro Conservatorio. Egli accondiscese cortesemente all'invito, e si trasferirà appositamente da Nizza a Milano.

La schiera dei valorosi pianisti italiani si va aumentando ragguardevolmente; e n'abbiamo una prova nei due concerti recentemente offerti ai buon gustai milanesi dal siciliano Cav. Perrelli, che sbalordì ed affascinò i non pochi intervenuti ad udirlo ed applaudirlo nella sala del Ridotto alla Scala dapprima, quindi nell'aula maggiore del Conservatorio. Questo sorprendente pianista ci avea già dato saggi del raro suo talento alcuni anni sono: ma le preoccupazioni politiche di quel tempo non aveano permesso d'apprezzarlo in tutto il suo valore. I due concerti offerti adesso dal sig. Perrelli presentarono due fisonomie ben distinte. Il primo costituivasi di pezzi di genere moderno, come lo erano alcune composizioni originali del concertista ed altre su motivi di opere odierne: il secondo era consacrato, come dichiarava il programma, più specialmente agli artisti, e, come tale, conteneva non poche delle più belle creazioni di Beethoven, di Bach, di Mendelssohn. Così nell'uno come nell'altro genere il Perrelli superò qualsiasi esigente aspettazione. La sua esecuzione, se non appassionatissima, è d'una mirabile nitidezza, di una forza prepotente, senza però degenerare in confusione e strepito: la vivacità e l'accentuazione ritmica stupende, tali da far gridare al prodigio segnatamente allorquando in alcune fervide ed impetuose perorazioni il Perrelli fa sgorgare dalla sua tastiera un erompente ed inesauribile fiume di ottave d'una celerità ed esattezza forse non mai raggiunte da alcun altro pianista.

Le composizioni dell'egregio pianista siciliano racchiudono pure non iscarsi pregi, massime nei brani che s'informano a snellezza e calore di ritmo. Notasi tuttavia in esse qualche disuguaglianza di stile, principalmente nell'artifizio delle modulazioni, che si presentano talfiata aspre e vorrebbersi condotte con migliore maestria. Ad ogni modo il Perrelli, cui ulteriori impegni appellano altrove, lascia in Milano il più gran desiderio di riudirlo, e presto.

L'ultimo concerto del sig. Noseda fu coronato anch'esso da un successo non inferiore ai precedenti. La *Jota aragonesa* del Glinka accrebbe il novero dei molti ammiratori del maestro russo, sì poco conosciuto da noi prima che il benemerito signor Noseda ce ne facesse apprezzare il peregrino ingegno mediante la scelta accorta delle sue più attraenti composizioni e mediante un'interpretazione che difficilmente potrebbe desiderarsi più esatta e più giustamente inspirata. La critica sottile, e che s'informa al classicismo, potrebbe avvertire nelle opere del Glinka l'abuso di certi inopinati trabalzi dalla gaiezza spensierata della canzone o della danza popolare alle fosche evocazioni, per dir così, di sotterranee e misteriose potenze. Ma agli eclettici, cui garba la fusione delle scuole, l'antitesi rude e fantastica piace: nè noi per oggi intendiamo risolvere il non agevole problema, sentenziando da qual parte militino le ragioni migliori.

Dove classici, romantici ed eclettici si accordarono in una unissona voce d'ammirazione si fu nel primo tempo (il solo eseguito) della sinfonia di Mendelssohn in *la minore*. Nulla di più casto, di più ideale, di più affettuosamente gentile, di più soavemente mesto, è possibile imaginare! e diremmo quasi nulla di più italiano, tanta è la spontaneità dei canti, la logica seguenza delle armonie, la non turbata tranquillità di quel sovrumano discorso. La si direbbe veramente una creazione italiana codesta se non temessimo d'averne una protesta dall'ombra sdegnosa del grande alemanno, il quale, come ne raccontava con tanto garbo non ha guari quel peregrino ingegno di Arrigo Boito, detestava, per non dir peggio, la musica nostra. Strana contraddizione! e se la nostra venerazione illimitata per Mendelssohn ce lo consentisse, diremmo anzi «deplorabile mala fede»: avvegnacchè ci sovvenga pure di un piccolo ma significante aneddoto, riferitoci in una antica appendice del *Débats* da quell'altro italofobo, il Berlioz, il quale narrava come un bel giorno, in Roma ci sembra, il Berlioz medesimo preparasse una burletta all'amico Mendelssohn, offrendogli a cantare un recitativo di Bellini e dandogli a credere che fosse di Gluk, archetipo di stile melodrammatico così per il Mendelssohn che per il Berlioz. E Mendelssohn s'è lasciato prendere al laccio e trovò sublime il frammento del catanese. Onde ne risero di cuore tutt'e due dipoi: nè sapremo con quanta ragione. Ben più sinceramente ne poteva ridere l'arte italiana, la quale se ha dei peccati, non ha certamente quelli tanto grossi che le vengono affibbiati da un ostinato spirito di sistema che troppo sovente anima contro di noi la critica e l'arte straniera.

Il 53.° terzo canto di Dante, quella pagina così splendidamente terribile, sedusse, com'altre, la imaginazione contegnosa e riflessiva del giovane maestro Noseda. Egli non tentò tuttavia sovrapporr suoni a quei concetti che forse schiaccerebbero qualunque musica ardisse loro congiungersi; e Donizetti ebbe a provarlo: ma si limitò ad estrinsecare l'eco delle profonde impressioni che quella lettura gli provocò nel cuore e nella mente. Quest'eco fu tradotta da una orchestra, che or descrive, ed or piange e freme su di quanto ha detto dapprima con accenti appassionati, veementi, dolorosi, strazianti. È insomma questa del sig. Noseda una composizione strumentale con alternative di brani quando soggettivi quando descrittivi, concatenati con saggia coerenza di idee poetiche e musicali, e guidati da quella accurata e sentita analisi del cuor umano che suol chiamarsi, con gelido vocabolo e nemmeno pienamente appropriato, filosofia.

In questa interessantissima mattinata piacque pur molto la sinfonia dell'*Elena di Feltre* di quel Mercadante cui il suo affezionato allievo destina costantemente un'apposita nicchia in ogni singolo concerto. Piacque pure la sinfonia della *Clemenza di Tito*, della quale il pesarese non arrossì appropriarsi nella *Zelmira* tali quali una non indifferente serie di battute: e piacque, ma in grado minore, un'altra sinfonia di Sacchini, che racchiude un tempo lento di qualche pregio, ma che nel suo complesso non vale che quale documento storico.

Come i nostri lettori vedranno, la stagione procede ricca di concerti. Nè la serie è chiusa, poichè al Conservatorio si fanno con alacrità le prove del solenne concerto in commemorazione di Meyerbeer, ed alla Scala, per la sera del Venerdì santo, si sta allestendo una riproduzione dello *Stabat* di Rossini, con interpretidegni non solo del capolavoro ma anche tali da destare un'insolita curiosità. Il concerto è promosso da ragguardevoli personaggi; il Conservatorio, a quanto dicesi, contribuirà al maggior esito: l'introito sarà devoluto all'incremento e consolidazione della nascente istituzione costituitasi in Milano, ed intesa a promuovere l'istruzione popolare nelle campagne. Ottimo assunto.

E prima di abbandonare il tema dei concerti, non vogliamo tacere come il Cav. Bazzini, l'esimio nostro primo premiato, fosse oggetto negli scorsi giorni di insolite ovazioni anche nelle sale della Società del Quartetto fiorentina, dove eseguì tra incessanti plausi, che talvolta si tradussero anche in repliche di pezzi, un Quartetto in *do* di Mozart, un Quintetto pure in *do* di Beethoven, e la sua Suonata in tre tempi, tanto applaudita anche in uno de' concerti nostri.

La musica seria trionfa perciò in tutte le più importanti città italiane, e l'arte italiana ne fa tesoro, e ne farà sempre più. Persino i privati convegni, se non sempre accarezzano le forme troppo severe, tuttavia si vanno emancipando dalla proverbiale riproduzione delle musiche melodrammatiche, delle cavatine, delle romanze, dei duetti ecc. di teatro. Non fanno molti giorni in una brillante serata offertasi da ricca famiglia, ed amantissima dell'arte, ed in cui primeggiava la signora Lotti della Santa, eseguivansi con esito soddisfacentissimo non pochi pezzi di sapor classico, come sarebbero alcuni dello *Stabat*, del *Don Giovanni*, di Stradella, e quella serena, sacra ed inspirata creazione di Adam, *Noel*, interpretata egregiamente da una delle nostre più distinte dilettanti.

La signora Lotti ritardò eziandio la sua partenza per accondiscendere alla preghiera dei rappresentanti delle *pie istituzioni* della Scala, e cantarvi un'ultima volta quell'*Ebrea* il cui esito s'accrebbe di sera in sera, a tale che l'impresa pensa, a quanto ci viene assicurato, ad una non lontana riproduzione del pregevolissimo spartito. Le ultime recite della Scala si composero pertanto esclusivamente dell'*Ebrea;* non avendo la signora Galletti, per domestiche sciagure, potuto ricomparire nè nella *Favorita* nè nella *Norma;* mentre anche indipendentemente da questa cagione, non si avrebbe potuto riprodurre la nuova opera del Cav. Villanis perchè giudicata dal pubblico con severità tale da far venir meno il coraggio di assoggettarla ad una seconda prova. L'opera del maestro Villanis è forse fra le sue migliori cose; ed una ventina, od anche una quindicina di anni più presto, si sarebbe, noi opiniamo, sostenuta con onore. Ma da quindici e vent'anni in qua le idee musicali del pubblico milanese soggiacquero a profonde mutazioni: non si vuole più la musica per la musica, ma la musica per il dramma. Noi non diremo al certo che il signor Villanis non abbia inteso il suo dramma e non siasi anche studiato di colorarlo con molta cura ed amore: ma la sua musica, comecchè affettuosa e convenientemente espressiva, si scorge tuttavia dettata continuamente colla preoccupazione dell'uomo che o diffida dell'intelligenza del suo pubblico, o che piuttosto ritiene che questo pubblico non si passa che di motivi, motivi e poi motivi; quadrettati, simmetrizzati, nicchiati seguendo le antiche convenzioni. In questa falsa preoccupazione ebbe a complice anche il signor Marcello, il quale se gli offrì de' versi e delle idee assai musicabili, d'altro canto non seppe scostarsi dalla vieta convenzionalità dei soliti cori a *giuramento*, delle solite marce, delle solite cavatine, dei soliti duetti, del solo finali, e così di seguito. È giustizia il riconoscere del resto che nella non interrotta successione di motivi avvertonsi non pochi canti degni di essere ricordati con encomio per nobiltà di fraseggiamento, per squisitezza d'affetto, ed alcune volte anche per novità: ma in generale anche l'effetto di queste belle cantilene restava, come quello delle men pregevoli, eclissato da una orchestrazione, non fragorosa a ver dire, ma avviticchiata alla voce cantante con persistenza affannosa e tormentosa.

La *Maschera* del Rota non trovò molto migliore fortuna della *Bianca degli Albizzi* del maestro Villanis. Ed anche qui il giudizio del pubblico fu severo sì, ma giusto. Nessun interesse nell'argomento; nessuna novità nelle danze, una delle quali persino copiata da un ballabile di un allievo del Rota medesimo. La musica del Cav. Giorza è poi ancor più infelice che quella da lui scritta a tamburo battente per la *Leonilda* del coreografo Taglioni. E sì che *la Maschera* fu composta e musicata per l'*Opéra* a Parigi, dove, a dir vero, si è soliti sentire anche nei balli musiche scritte con coscienza, e ricche di tocchi descrittivi e di particolari espressivi. È ora insomma che l'Italia e gl'italiani pensino seriamente alla riforma musicale e mimica dell'arte coreografica, la quale minaccia fra poco di degenerare in un'arte da saltimbanchi o da lanterna magica!

In fatto di nuove musiche le sorti volsero più ridenti fuor di Milano. La *Duchessa di S. Giuliano* del maestro Graffigna suscitò ottime e forte impressioni a Parigi; e la *Celinda*, nuovo spartito del maestro Cav. Errico Petrella, apparsa or volge qualche settimana al San Carlo, vi fu accolta con incontestato favore, massime nelle prime rappresentazioni. Se nelle successive l'esito sembrò attiepidirsi alquanto, lo si deve attribuire all'esecuzione manchevole da un canto, e dall'altro al poco felice libretto del signor Bolognese, non offerente, come tutti i lavori teatrali di codesto scrittore, nè interesse nè novità. Del resto siamo assicurati che in questo lavoro il maestro Petrella non solamente non fu inferiore a quello che si dimostrò nei precedenti spartiti, ma che anzi pose ogni studio per emanciparsi dalle viete formole, riescendovi bene spesso molto felicemente. Il maestro Petrella poi venne invitato dal Gonfaloniere della nuova provvisoria a scrivere una *cantata* di circostanza in occasione delle prossime feste pel centenario di Dante in Firenze; ma il chiaro compositore fu costretto rifiutare l'invito trovandosi da alcuni mesi mal fermo in salute, ed essendogli stato consigliato per qualche tempo ancora un assoluto riposo. Il centenario sarà pertanto, a quanto affermano, solennizzato in prima linea musicalmente dalla Sinfonia *Dante* del commendatore Pacini, composizione di cui parlasi assai favorevolmente, e che è una specie di tetralogia orchestrale, le cui quattro parti si contraddistinguono coi rispettivi titoli: l'*Inferno*, il *Purgatorio*, il *Paradiso*, il *Ritorno trionfale di Dante sulla terra*.

Anche il giovane maestro Gandolfi di Genova, del quale non è molto fu largamente incoraggiato il primo lavoro al nostro teatro S. Radegonda, ebbe liete accoglienze con uno spartito di maggiore importanza sulle scene del Teatro Regio di Torino, ed al cui miglior successo sembra non abbiano concorso alcuni elementi di esecuzione. La sua musica fu sovrapposta ad un nuovo libretto del poeta Giovanni Peruzzini, tratto con bell'arte ed assai movimento di azione e passione da un dramma spagnuolo, *il Paggio* di Guttierez. Il dramma contiene le consuete inverosimiglianze od anzi impossibilità della scuola drammatica spagnuola; ma la musica, che è una specie d'inverosimiglianza obbiettiva, non essendo vera che soggettivamente, non si spaventa di queste impossibilità; ed ha ragione. L'inverosimiglianza può essere per la musica talora un elemento di bene; e ne abbiam delle prove irrecusabili e nel *Trovatore* ed in altri spartiti: l'inverosimiglianza drammatica può in certi casi, se colorata da sueni di mano maestra, rasentare colla sua inesplicabilità il sovrannaturale, che latente o palese informa di necessità la tragedia cantata. Ed è in forza di questo principio che noi non possiamo sottoscrivere alle censure di un critico, pur dotto e ingegnosissimo, il quale nell'appendice del giornale *la Nazione* di Firenze si scagliò con focosa acrimonia contro l'argomento della *Forza del Destino*, egualmente d'origine spagnuola, tacciandolo per lo appunto della pecca di inverosimiglianza.

Ed è strano che la dura accusa venga in seguito ad una cotale esposizione di principi, dove si dichiara che colui che «fa stima «delle arti belle ragguagliandole al *vero*, le nega e le distrugge; «perchè il loro ultimo intento è al tutto *ideale*..... Però (soggiunge «il valente mordace critico) ciascun'arte bella ha uno speciale modo «di essere, e si vale di mezzi speciali..... Però la musica, nel «melodramma, ha uomini che cantano sempre: la statuaria ha «uomini tutt'interi del colore del marmo: il basso rilievo gli ha «tagliati perpendicolarmente nel mezzo: la poesia ha le sillabe «contate, gli accenti determinati, e via dicendo». Queste distinzioni son giuste: e da questo paragone nè potrebbe derivare la conseguenza che se la statuaria ha gli uomini di color di marmo, ossia di un color unico, gli è perchè toglie all'uomo qualche cosa: che se i basso-rilievi non hanno che mezzi uomini, si è perchè ne han mutilato una metà: che se finalmente e statuaria, e basso-rilievi, e con essi anche la pittura non hanno il moto e la parola, ciò significa che quelle arti, per quanto raggiungano l'ideale, saranno sempre minori della natura, e *di sotto* del *vero*, laddove la musica che ha gli uomini tutt'interi, che ha tutta intera la parola, e che per di più ha i due elementi, soggettivi, se vuolsi, ma organici, ma naturali, così del metro poetico che del ritmo e dell'armonia musicali, è per ciò stesso al *disopra* del *vero* e maggiore della natura. E perchè maggiore della natura, e perchè al disopra del vero, ha un vero ed un archetipo suoi particolari che si impernano in un ordine di idee e di fatti necessariamente più o meno eccentrici e maravigliosi. Del resto la musica, che è sempre conforto, appiana ed addolcisce di sua natura le atroci scabrosità di certi drammi. Ed è perciò che le sorprese, le virulenti censure sull'argomento dell'ultima opera di Verdi non avranno di qui a poco che la sorte ch'ebbero in tempi ancor recenti le accuse contro l'intonazione lugubre e sanguigna del *Trovatore*, del *Macbeth*, del *Rigoletto*, e prima ancora, degli *Ugonotti*, dell'*Ebrea*, e di quella *Lucrezia Borgia*, che a leggere i critici di quel tempo avrebbe dovuto far fuggire dal teatro tutti gli spettatori compresi da intollerabili orrore e spavento. Eppure noi assistiamo ad ogni poco alla rappresentazione di codesti melodrammi senza che alcuno di noi si copra il volto per rigettare il truce spettacolo e senza che alle nostre gentili e delicate signore accada nulla di quanto pretendesi intervenisse alle forti antiche donne greche allorchè commettevano l'imprudenza di assistere allo *Eumenidi* di Eschilo.

Giuseppe Oggioni, gerente responsabile.
Tipi Ricordi.

Milano – **R. STABILIMENTO RICORDI** – Napoli

L'ARTE ANTICA E MODERNA

200 PEZZI MUSICALI
1800 PAGINE

SCELTA DI COMPOSIZIONI
PER PIANOFORTE
in ordine cronologico,
corredate di biografie e tavole tematiche.

30 CELEBRI AUTORI
12 VOLUMI

SONO USCITI I PRIMI OTTO VOLUMI.

VOLUME PRIMO.
N. 35151

G. FRESCOBALDI.
Corrente. — Canzone.
F. COUPERIN.
Sœur Monique. Rondò.
Les Barricades mystérieuses. Rondò.
Le Dodo ou l'Amour au berceau.
Les Papillons. — La Bandoline.
Le Réveil-matin.
G. F. RAMEAU.
Le Rappel des oiseaux. — Le Tambourin.
Gavotta var. — La Poule. — L'Egyptienne.
D. SCARLATTI.
Sonata in *La min.* — *Capriccio* in *La mag.*
Studio in *Sol* — *Studio* in *Fa maggiore.*
Sonata in *La maggiore* — *Tempo di ballo.*
G. F. HÆNDEL.
Passacaglia. — Il Fabbro armonioso.
Giga in *Sol minore.*
Fuga in *Sol.* — *Fuga* in *Mi minore.*
G. S. BACH.
Preludi e Fughe N. 1 a 4.
Bourré. — Gavotta. — Corrente.
B. MARCELLO.
Sonata in *Do minore.* — *Sonata* in *Sol minore.*
Preludio in *La minore.*
N. PORPORA.
Fuga in *La.* — *Fuga* in *Si bemolle.*

VOLUME SECONDO.
N. 35139

PADRE G. B. MARTINI.
Preludio ed *Allegro* estratti dalla *Sonata* in *Si min.*
Aria con Variazioni estratte dalla *Sonata* in *Do.*
Siciliana. — Corrente. — Allemanda in *Sol.*
Aria estratta dalla *Sonata* in *Do minore.*
Gavotta in *Fa.*
E. BACH.
Allegro della *Sonata* in *Fa minore.*
Rondò in *Sol.* — *Rondò* in *Mi bemolle.*
Sonata in *La minore.*
G. HAYDN.
Sonata in *Mi bemolle.* — *Capriccio* in *Do.*
Sonata in *Mi bemolle.*
V. A. MOZART.
Fantasia e Sonata in *Do minore.* Op. 11.
Sonata in *La minore.* — *Sonata* in *Fa maggiore.*

VOLUME TERZO.
N. 35148

M. CLEMENTI.
Sonata in *Fa diesis minore.* Op. 26. N. 2.
Sonata in *Do.* — *Sonata* in *Si minore.*
Sonata in *Re minore* e *maggiore.* Op. 40. N. 3.
Toccata in *Si bemolle.* — *Presto* estratto dalla *Sonata* in *Si bemolle.* Op. 12. N. 1.
Capriccio in *La.* Op. 33. N. 1.
Esercizio N. 24 estratto dal *Gradus ad Parnassum.*
Sonata in *Do.* Op. 36. N. 3.
Capriccio in *Fa.* Op. 35. N. 2.
Primo Tempo della *Sonata* in *Sol min.* Op. 34. N. 2.

VOLUME QUARTO.
N. 35160

G. L. DUSSEK.
La Consolation. Andante. Op. 72.
Le Retour à Paris. Sonata. Op. 70.
Elegia Armonica. Op. 61.
D. STEIBELT.
Pastorale estratta dalla *Sonata* in *Mi.* Op. 36. N. 2.
Gran Sonata in *Sol.* Op. 64.

VOLUME QUINTO.
N. 35166

L. van BEETHOVEN.
Sonata in *Do.* Op. 2. N. 3.
Sonata in *Mi bemolle.* Op. 7.
Sonata patetica. Op. 13.
Sonata e Marcia funebre in *La bem. mag.* Op. 26.
Sonata quasi Fantasia in *Do diesis minore.* Op. 27. N. 1. — *Gran Sonata* in *Do.* Op. 53.
Sonata appassionata in *Fa minore.* Op. 57.

VOLUME SESTO.
N. 35174

G.^B. CRAMER.
Mazurka alla Rondò.
Sonata in *Sol.* Op. 11. N. 3.
Sans fracas. Notturno. Op. 109.
F. POLLINI.
Introduzione e Rondò. Op. 45.
Toccata in *Sol.* Op. 31.
Uno de' 52 Esercizi in forma di Toccata. Op. 42.
G. N. HUMMEL.
Fantasia. Op. 18.
La Bella Capricciosa. Polacca. Op. 55.
Gran Sonata brillante in *Re.* Op. 106.

VOLUME SETTIMO.
N. 35185

G. FIELD.
Le Midi. Rondò preceduto da una Pastorale.
Notturno in *Mi bem.* — *Notturno* in *Do min.*
Notturno in *La bem.* — *Notturno* in *Si bem.*
C. M. WEBER.
Momento capriccioso. Op. 12.
Invito alla danza. Rondò brillante. Op. 65.
Polacca brillante in *Mi.* Op. 72.
Gran Sonata in *Do.* Op. 24.
Gran Sonata in *La bemolle.* Op. 39.
Rondò brillante in *Mi bemolle.* Op. 62.
Ultimo Pensiero musicale.
C. CZERNY.
Rondò appassionato. Op. 68.
Cinque Studi brillanti, estratti dall'Op. 740, L'Arte di render agili le dita.

VOLUME OTTAVO.
N. 35200

A. FANNA.
Il Desiderio. Pezzo caratteristico. Op. 42. N. 1
La Speranza. Pezzo caratteristico. Op. 42. N. 2
La Malinconia. Pezzo caratteristico. Op. 42. N. 3
F. SCHUBERT.
Gran Fantasia in *Do.* Op. 15.
Gran Sonata in *La minore.* Op. 42.
Improvviso in *Do maggiore e minore.* Op. 90.
Improvviso in *Fa minore.* Op. 142. N. 1.
G. CORTICELLI.
Il Sogno dell'esule. Fantasia romantica Op. 59.
2.ª Fantasia romantica. Op. 67.

È sotto i torchi il

VOLUME NONO.
N. 35210

F. MENDELSSOHN BARTHOLDY
Rondò capriccioso. Op. 14.
Andante cantabile e Presto agitato.
Scherzo a capriccio in *Fa diesis min.*
Capriccio. Op. 33. N. 2. — *Capriccio.* Op. 33. N. 3.
Un sogno di una notte d'estate. Marcia di nozze.
Tre Fantasie o Capricci. Op. 16.
Romanze senza parole.
Preludi e Fughe III e V, dall'Op. 35.

Ogni due mesi circa esclirà un nuovo volume. — Prezzo d'ogni volume *nelle* Ital. L. 7.

NB. Allo scopo di rendere la raccolta più completa, ai dodici volumi suddetti farà seguito un' APPENDICE di altri due volumi, contenenti opere scelte di DURANTE, GAMBINI, GORIA, KALKBRENNER, KÜHNAU, LANZA, PRUDENT, ecc., oltre alcuni altri pezzi di CLEMENTI e SCARLATTI, in aggiunta a quelli già pubblicati.

GRANDE STABILIMENTO LUIGI ERBA

Fornitore della Real Casa
PIANOFORTI HARMONIFLUTES
METRONOMI HARMONIUMS

Aperto tutti i giorni, meno i festivi, dalle 9 alle 3. - Milano, Via Fiori Oscuri, N. 8.

ANNO SECONDO - N. 7. GIORNALE 15 APRILE 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. I — SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE. — I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

PRIMO ESPERIMENTO

DELLA

Società del Quartetto di Milano

(6 Aprile. - Anno II).

L'appendicista della *Perseveranza* nel suo ultimo *feuilleton du Lundi*, capitato per avventura in *domenica*, trovò belle e cortesi verità da scrivere intorno alla nostra *mattinata* del 6 aprile, saggiamente toccando del *Quintetto* di Schumann e della *Sonata* di Beethoven; ne lo ringraziamo di cuore per amor della Critica e per quello dell' Arte. Pure in un émpito di devota minuziosità ci venne leggendo in animo di avventare contro il suddetto appendicista una molto adirata polemica, per aver esso lasciato correre nella sua appendice per ben *sei volte* il nome di Beethoven scritto col *w* invece che col *v*. Ma ripensando poi alle non molto fatali conseguenze dell' innocente scempio ortografico comesso dal proto di stamperia, deponemmo il pensiero di polemicare, anche per non esser tenuti in conto di rabbiosi pedanti o pedagoghi. Vero è che spesso le origini delle guerre sogliono apparire in sul principio leggere, esempio la *Secchia rapita*, e per questo non segue poi meno sanguinosa la lizza; tale ragionamento ci dà ora coraggio a tentare di stuzzicar la penna incontro al critico in quistione, per un' altra causa sufficientemente minuziosa anch' essa.

Nella medesima appendice ora citata, laddove è parola del quartetto in *mi minore* di Mendelssohn, lo scrittore incomincia col dire giustissimo: *è lavoro non inferiore al genio e al delicato sentire di chi lo scrisse;* se non che, poi continua: *ma nel primo tempo non si presenta con quella florida espansione ch' è tutta propria di Mendelssohn: si avvolge molto negli intrecci di note e d' armonie, e non dà molta percezione dei motivi.*

La nostra opinione risguardo a questo *primo tempo* è diametralmente opposta a quella del chiaro critico di cui notammo la frase. Pel nostro sentire il *primo tempo* del quartetto in *mi minore* è fra i più peregrini del peregrino tedesco; e ben lunge dal non espandersi floridamente, come osserva il nostro critico, pare a noi che cotanto s' espanda da paragonarlo ad uno sbocciar di giglio o d' altro fiore beato, il quale soavemente sempre più si dilati odorando l' aria e l' anime d' intorno; e ne sovviene che per uno di que' fenomeni della memoria, verso i quali la musica è tanto possente, tutte le volte che ci venne dato d' udire questo dolcissimo brano di Mendelssohn, ripensammo vagando coll' idea a quell' altra armonia che dice:

> Oro ed argento e cocco fino e biacca,
> Indico legno lucido e sereno,
> Fresco smeraldo in l' ora che si fiacca,
> — Dall' erba e dalli fior, dentro a quel seno
> Posti, ciascun saria di color vinto,
> Come dal suo maggiore è vinto il meno.
> — Non avea pur natura ivi dipinto,
> *Ma di soavità di mille odori*
> *Vi faceva un incognito indistinto.*

Non si ponno, e meno nell' arte nostra quasi eterea, discutere le misteriose impressioni del Bello cogli estremi argomenti di logica. Niuna parola di bocca o di penna è equipollente alla suprema idea che emana dai suoni; il vero centro e il vero vertice dei nostri entusiasmi in arte è quell' *incognito indistinto* che niun può definire e che tien sua sede nella più spiritual parte dell' anima; epperò polemica propriamente detta non è possibile in materia di musica, giacchè i nostri veri li sentiamo troppo intensamente per poterli esprimere in popolar modo. D' altro canto non ci sentiamo di senno

così vittorioso da persuadere il nostro critico nella nostra opinione.

Pure l'estetica possiede alcuni accorgimenti e la tecnica alcune ragioni le quali servono meglio che nulla a misurare per lo meno scientificamente le manifestazioni dell'arte. Ci tenteremo con queste.

Primo vanto di questo tempo di Mendelssohn è la semplicità dei mezzi che lo compongono.

Due idee melodiche; una che tien luogo di *proposta* a tutto il tempo, l'altra che si presenta sotto tranquilla forma da *passo di carattere*, ambedue simili d'indole e di modi; un movimento di *semicrome* e un lieve cenno di disegno sincopato ne' bassi; ecco i quattro soli e puri elementi su cui nasce, si svolge e svanisce il *primo tempo* del quartetto in *mi minore*. Il semplice, adunque, sommo attributo del Bello, c'è già; e ciò è indubitato. Semplici altresì appaiono le modulazioni; semplice e sapiente il discorso delle quattro parti, disposte con vigoroso effetto di sonorità, per quella conoscenza degli *archi* che Mendelssohn possedeva; semplice la forma totale del tempo, semplici i particolari. Ecco per verità una opinione alquanto disparata da quella che manifesta l'appendicista della *Perseveranza*. Questo tempo *s'accolge* in *intrecci di note e d'armonie*, egli dice, quasi notando ciò a difetto; noi notiamo ciò a virtù preziosissima, ponendo orecchio alla maniera colla quale queste note divinamente e queste armonie s'intrecciano. Altro pregio in tale lavoro è l'essere esso una quasi completa sintesi dell'indole melodica di Mendelssohn; in udirlo eseguito, non solo, ma nel gittarvi l'occhio adosso in sulla carta niuno si rimarrebbe dallo sclamare ciò che sclamò l'orchestra di Londra in un lieto giorno della vita del nostro compositore. *There is Mendelssohn!* Questo è Mendelssohn; e noi soggiungiamo: *Welcome to him;* sia il benvenuto!

Non si raggiunge il Bello chiaro e grandiosamente semplice che mediante una rigorosissima precisione del pensiero; scriveva Schiller a Goethe, e poteva con alto e giusto orgoglio affermarlo. Questa stessa sentenza poteva esser detta da Mendelssohn, giacchè la natura della sua ispirazione è appunto come in Schiller la *rigorosa precision del pensiero* consciente del suo concetto, previdente della sua forma, ponderato, librato, chiaro; e questo tempo di Quartetto del quale c'intratteniamo n'è manifesto segno.

Mendelssohn cerca prima l'idea, poi la nota; Schumann cerca prima la nota e poi l'idea.

Meravigliose, splendide, giganti anche le composizioni di Schumann (ed in ciò accordiamo coll'appendicista della *Perseveranza*), piene di onnipotenza, aggiungeremo, memori ancora della bella esecuzione del quintetto *in mi* ♭ (op. 44) interpretato dall'Andreoli con mirabilissimo valore e diretto dal Nicola Bassi con isquisita maestria! Pure in Schumann generalmente appare piuttosto la inscienza del *rapito in ispirito* che la coscienza del genio pensatore.

Schumann è un ingegno eccezionale, miracoloso, nuovo (e *nuovo* anche nel senso trecentista che vale strambo): in esso è l'uomo dominato dall'ispirazione; in Mendelssohn è l'ispirazione retta dall'uomo. Schumann è l'ala della nave che sta sotto i venti, spinta, gonfiata, sbattuta; Mendelssohn è l'ala dell'aquila più forte d'ogni soffio immobile al dissopra dei turbini.

A Schumann l'ispirazione comanda di trovare la nota, una nota sola, un disegno, un accordo, un intervallo; tutte le riverberazioni foniche e ritmiche scaturiranno poi conseguenze portentose e inaspettate di quella prima nota, come i raggi d'un lume acceso in un laberinto di specchi.

La corsa fortunosa d'un caso sublime trascina su e giù l'anima di Schumann; ora le vertigini s'inabissano sotto alle vertigini, ora i grandi voli s'innalzano sui grandi voli.

Nella musica di Schumann non è Schumann che canta; è una sibilla, una grazia, uno zvango, un Dio, e alle volte, povera mente! un pazzo!!

Mendelssohn invece comanda all'ispirazione di cogliergli un'idea, e l'ispirazione la trova prima che Mendelssohn abbia ancora cercato un suono. Ma il giorno che quell'idea apparirà vestita di note, saranno i *Lieder* innamorati, gli adagi stupendi e malinconicamente eloquenti delle sue sinfonie, piane, logiche, luminose, solenni, che gli sgorgheranno dal cuore; gli *scherzi*, gli *intermezzi* tessuti con dita di fata e con idea di geometra, e i primi tempi così armoniosi, così sapienti, così dolci, e fra questi, bello in mezzo a' belli, ne piace ripeterlo, il primo tempo del quartetto in *mi minore*.

La sonata in *la maggiore* (Op. 47) del leone di Bonn ne aizza a chiudere il parallelo con una terza figura.

Beethoven, intelligenza solare, natura quasi divina, anfibio del cielo e della terra, è Mendelssohn e Schumann in uno; or domina l'ispirazione, ed or la soffre: per esso l'idea è incubo e succubo; ora è il genio che rapisce l'uomo, ed or l'uomo che conquista il genio: epica lotta che ha fine sempre in un fulgido abbracciamento.

Questa binata essenza che si riscontra nell'arte Beethoveniana dà origine alla più meravigliosa varietà che sia dato d'incontrare in opera d'uomo. In essa sonvi i ritmi vastissimi, sterminati, immensi; le forme minute, snellette, quasi microscopiche; la prospettiva di Van-der-Meulen e la miniatura di Meissonier; tutto in una pagina di suoni. In essa l'allegria più sfrenata, e la più sfrenata disperazione; la tragedia e il ditirambo; l'egloga del fauno e l'enigma della sfinge; in essa l'ubiquità Schakespeariana e l'unità Eschiliana; vero prodigio!

L'opera di Beethoven è misteriosa in ciò ch'essa par quasi il miracolo d'una collaborazione umana e divina; divina per l'unità, umana per la varietà. Una mente sola e non umana non avrebbe potuto concepire tanta moltitudine d'episodi, una mente non divina non avrebbe sola ideato una così armonica forma.

Un altro gran segno è questo: ogni volta che la

APPENDICE

Se è vero che la musica sia inspiratrice di passioni imbelli e nocive.

(Continuazione e fine. Vedansi i N. 4 e 6).

Ma già mi avveggo che è impossibile parlare della musica in generale se non dividendola in due grandi categorie, una cioè inspirata dalle passioni, l'altra consigliata precipuamente dalla fantasia. La musica inspirata dalle passioni ci dà i canti di Amina, di Giulietta, della Traviata; l'altra che parla alla fantasia ci dà i canti di Tirteo e di Anfione, onde le favole greche che dissero innalzato città intere al suono di una lira. La prima è regolata quasi esclusivamente dall'amore, ma con queste anzichè essere consigliera di sentimenti imbelli, si fa inspiratrice di grandi virtù. Amore è il principio universale di tutta l'umanità, ed ove rettamente sia inteso è l'unica passione che può innalzare l'uomo a grandi concepimenti ed a sublimi sacrifizi. Dio è la pienezza del cielo, l'amore è la plenitudine dell'Universo. Tutti quanti quaggiù abbiamo i nostri affetti che danno all'anima il respiro, e se ci vien meno quest'alito misterioso che nudre la nostra parte imperitura, come il corpo privo dell'aria, così l'anima vuota d'amore resta soffocata maledicendo all'Universo! Benedetta adunque l'opera della musica se quelle cadenze blandienti, quelle oscillazioni indeterminate non possono fare a meno di spingere l'animo umano ai taciti consigli dell'amore, poichè ad esso ogni musica tende, sebbene mostri di aggirarsi per tanti diversi sentieri, nell'istesso modo che tanti svariati fiumi e rigagnoli vanno a metter foce nel mare. Quelli che tacciano di queste colpe la musica non godettero la vita se non nel fatale disfarsi e riprodursi della materia. Amore è affetto che provano gli uomini, ma non è sentimento umano; è un raggio del cielo, ma non è la luce nostra propria, come raggio del sole è quello onde splende la terra. Le creature adunque che erano opache son fatte trasparenti dall'amore. Ma di che materia si forma questa luce fatale? Essa si compone di suoni, di mistero e di colori. Si prendano adunque le nove sorelle per mano e si comunichino la corrente dell'elettricismo divino, ed innalzino un coro solenne, perchè il fango ha inteso novellamente l'alito di Dio!

E l'arte dei suoni più d'ogni altra rende il concetto divino dell'amore spoglio dalla sua parte impura, appunto perchè non può darci la forma, la parola o il disegno. Chè ove nelle altre arti la fantasia deve sforzarsi a rendere il tipo razionale servendosi di mezzi plastici, la musica giovandosi solo dei suoni, può dirsi il sospiro dell'anima, l'inno dell'umanità. Considerata poi la musica come arte che favella alla mente, essa è patriottica, nazionale più d'ogni altra arte, perchè vestendo di note un concetto, questo passa nel dominio di tutto un popolo, dove che le altre arti suppongono sufficiente cultura per essere apprese. Ed inoltre essendo arte tutta ideale e risvegliando perciò la continua associazione delle idee, ne segue che in un suono di trombe o di oricalchi la fantasia popolare potentemente si desta e crede di vedere in un inno marziale e in un coro patriottico tutto quanto si coordina alle idee della sua patria e della sua gloria. Cento concioni di un capitano non potrebbero produr l'effetto che desta nel momento della battaglia l'inno della propria bandiera o la canzone del proprio paese. Ed il soldato, forte inebbriato, sfida l'ora del pericolo, e muore o vince al suono delle sue trombe ed al rimbombo dei suoi cannoni. L'arte adunque che può spingere all'eroismo i più codardi non può essere arte imbelle. E quando marciano le legioni portando innanzi la musica guerriera, in quei suoni si porta il sentimento nazionale, in quelle trombe va innanzi la forza, in quei canti va innanzi la patria.

Ma è poi vero che la musica si diparte dalle altre arti sue consorelle in questo, che, ove le altre tendono all'utile o produttivo, essa non richiama l'animo che al solo piacere e ricreamento dello spirito, ed è suo ufficio esclusivo il richiamo momentaneo delle nostre passioni senza più?

Potrebbe dirsi che la musica sia inutile ed improduttiva perchè non innalza monumenti, non scolpisce grandiosi concetti che pervengano alle future generazioni in tela o in marmo, non racchiude in favolose o simboliche allusioni infinita sapienza come la poesia greca e la poesia nazionale? Potrebbe dirsi esser la musica un'arte che il secolo presente careggia nell'istesso modo che nel passato s'amavano i buffoni a mensa? Chi potrebbe pronunziare questa orribile bestemmia ove considerasse che la musica può operar forse più delle altre arti?

Queste ispirando sentimenti che tendono a rialzare sempre più la dignità dell'uomo ed idealizzando il mondo reale, formano solenni tipi razionali che rimarranno poi sempre indelebili nella mente nostra. E quando l'arte non rinviene tipi acconci al suo ideale, li crea, o li compone dalle virtù, dalle bellezze e dagli esempi di valore e di onestà sparsi in molti. Così i mitologi di tanti eroi composero un solo Alcide, ed i pittori di tante belle fecero una Venere sola. La musica poi giovandosi del tempo e dei suoni, giunge a comporre un'arte che non è la copia di nessun canto e di nessuna melodia imprestata dalla natura ma è il compendio di tutt'i suoni umani che tende ad innalzarsi oltre la sfera mortale con i mille dolori, con le mille speranze, con le poche gioie. Quest'arte ha così per fine qualche cosa di troppo puro ed astratto, e non le basterebbe il grandioso monumento, non la tela ed il marmo, non le favole simboliche o le aspirazioni nazionali. Il suo monumento è fuori natura, la sua tela si disegna nel cielo, il suo simbolo è quello che vorrebbe spezzare la materia per aspirare all'infinito, la sua nazionalità è l'Universo! L'arte adunque che tende al miglioramento dello spirito non può essere arte inutile ed improduttiva.

Dopo adunque di aver brevemente esposte come la musica non sia arte imbelle e nociva, parmi esser giunto per sommi capi a dimostrare altresì come essa con i suoi numeri divini giunga a distrarre l'animo umano da tutto ciò che è basso, vile ed ingiurioso alla umana specie. Molt'altro sarebbe qui a dirsi se brevità nol vietasse. Ma dopo aver rialzato questa splendida diva che altri voleva umiliata, io le dirò: Leva orgogliosa la tua fronte e sorridi della tua bellezza, primogenita creatura di Dio, giacchè quando l'uomo ebbe la parola l'universo avea già ricevuto l'armonia. Tutto è canto, dal bambino che si assonna nella culla agli accordi della canzone materna fino alla nenia dei pietosi che ci accompagna alla tomba. Canta la vergine il suo idilio d'amore, canta il tradito disfogando nelle flebili cadenze l'amaritudine dell'anima sua. Canta l'esule la malinconia d'una crudele partenza o d'un'infelice separazione. Canta il prigioniero la sua mesta elegia al risuono delle sue catene. O si suoni a distesa nell'ora della preghiera o rompano l'aura i tetri rintocchi della campana dei morti, noi non sappiamo meglio conversare con Dio che sposando la nostra voce al suono dell'organo e del salterio. Cantano gli augelli nel cielo, mormora e sbuffa in lunghissimi suoni anche il vento fra le cime delle annose quercie, s'infrange l'onda del mare nell'opposta riva brontolando un suono or calmo, or minaccioso, ora terribile come l'infinito, e là nel cielo è favola che ancora gli astri nel loro melodico aggirarsi producano la più solenne armonia. Forse il canto è la reminiscenza della parola che insegnò Iddio al primo uomo, l'istessa nostra parola è un suono! oh benedetta adunque l'arte dell'armonia! Levati, o uomo, e canta perchè tutto l'universo è la mistica arpa di Davide che intuona al Signore l'inno della creazione.

ALFREDO MORGIGNI.

(Dal *Monitore del Circolo Bonamici*).

penna del critico incontra il nome di Beethoven dee fermarvisi d'avanti; come un pellegrino ad una croce. Nessuna sollecitudine d'articolista, nessuna cura, nessuna preoccupazione, nessun entusiasmo estraneo a questo nome vale a frastornare la religiosa fermata.

Davanti a Mendelssohn s'ama; davanti a Schumann s'ammira, davanti a Beethoven si fa l'uno e l'altro, s'adora.

Nessuno più grande di Lui.

Nè i solenni giganti del passato, nè le avide cuccagne del presente, ponno arrivar tant'alto da toccargli la fronte; Bach ci arriva al petto, Mendelssohn al cuore, Schumann al gombito, Haydn al ginocchio, Wagner alla clavicola del piede; esso calmo, ritto, sereno, guarda sulle teste di tutti.

E giunti a questo punto ci avvediamo che per amor di Beethoven abbiamo anche smarrito il filo della iniziata polemica coll'appendicista della *Perseveranza*, e l'appendicista, grande idolatra anch'esso di questo genio, in fondo ce ne saprà grado, e ne condonerà amorevolmente l'interruzione.

Ma ora a voler ripigliare dopo una colonna e forse più di tregua, non ci par cosa degna e cavalleresca, tanto più che su tutti gli altri punti dell'*appendice* in quistione troviamo d'essere in perfettissimo accordo; e partecipiamo alla sua eccellente opinione intorno al bello stile dell'Andreoli che con tanto sapore eseguì la *Gavotte* di Bach e la *Polonaise* di Chopin.

Partecipiamo altresì alle lodi che lo stesso appendicista dirige intorno a quelle piccole composizioncelle che l'Andreoli ne regalò dopo la *Sonata* in *la maggiore;* se non che avremmo caldamente consigliato il giovane pianista, se ne fosse stato possibile, di suonare que' suoi leggiadri pezzi in un'altra occasione, dove lo spaventoso confronto dei grandi che lo precedettero alla nostra mattinata fosse stato meno immediato e tremendo.

Questo pensiero esce anche da un periodo del critico suaccennato, in cui lodando i pezzi dell'Andreoli osserva che sono *leggiadrissimi, specialmente se suonati nell'intimità di pochi amatori, piuttostochè in un gran concerto, framezzo ai colossi.*

Da ciò si vede come sia nostro torto il far le viste di volerci male con un collega del quale ripetiamo all'occorrenza i lodevoli giudizi e che spesso orna co' suoi scritti le colonne del nostro periodico.

Anzi ci pentiamo un po' delle rimbeccate lasciate scappare con troppo zelo intorno al famoso *primo tempo:* ciascuno poteva rimanere della propria opinione, tacendo, come ciascuno rimarrà forse parlando.

ARRIGO BOITO.

GIUDITTA PASTA e CARLO NEGRINI.

I periodici teatrali ed artistici ci annunziano, con dolorosa persistenza, una serie continuata di sventure. Qua un artista che impazza, là uno che lotta invano contro un malore, lento si, ma inesorabile. Qua uno che muore nel meriggio di sua carriera; là uno che soccombe dopo un tramonto più splendido e abbagliante che non sia la incerta e annebbiata luce emanata dagli astri d'oggi.

Usiamo la pietà del silenzio su quelli che ancora forse ci potranno essere ridonati. Non è al certo col rompere il segreto del nome loro che ci sarà dato ricondurli alla vita viva ed all'arte; chè anzi guai ad essi se tutta la profondità del male che li colse fosse loro rivelata! La stampa non si faccia complice, e non aggravi coll'indiscreto suo chiacchierio lo sconforto, la desolazione che li accascia. Essa ha già un troppo grave e rincrescioso còmpito; quello di ricordare piangendo i nomi degli egregi che non son più.

Duro destino dell'arte rappresentativa, della musica sovrattutto! L'artista interprete si spegne, o tace soltanto, e col suo silenzio tutto è finito. Si mena continuo vanto del processo incessante dell'ingegno umano; ed ancora nessuno, non solo non valse, ma nemmeno studiò il mezzo a ritrarre e conservare alla posterità curiosa ed avida di scienza la voce, lo stile, la soggettività d'un recitatore, d'un cantore! L'arte dell'interpretazione, vocale particolarmente, sarebbe ella caduta si basso oggidì ove la scienza potesse presentare a modello alla generazione attuale dei cantanti quei talenti insuperabili, a tacer d'altri, di Rubini, di Ronconi, della Malibran, della Pasta? Se codesta riproduzione, codesta fotografia (si condoni il traslato) di quei sommi fosse possibile, e stesse nelle mani de' buongustai odierni, non è egli vero che al paragone apparirebbero ben piccole e meschine le più decantate celebrità del giorno, a tale che i giovani non sorriderebber più d'incredulità udendo i vecchi rimpiangere la vera arte del canto perduta?

Noi ci associamo ai molti che lamentano nella recente morte di Carlo Negrini la perdita di un valente artista. E ci associamo tanto più in quanto che le file dei pregevoli cantanti si assottigliano ogni di maggiormente senza che la notte che succede a questi inopinati tramonti lasci sperare vicino il crepuscolo foriero di giorno migliore. Ed il Negrini fu cantante appassionatissimo, di accento vero, e, perchè vero, affascinante: la sua frase partiva dal cuore direttamente, onde il suo poteva ben chiamarsi istinto d'artista. Ma era di lui come a un bel circa di tutti gli odierni cantanti melodrammatici: non era lui che si piegasse e s'assoggettasse al dramma; era all'opposto il dramma che veniva a porsi a piedi del cantante, e ad assumerne il colore, l'intonazione primigenia, immutata ed immutabile. Ciò proviene dal fatto, già registrato le mille volte, ma indarno, che in oggi studi veri non se ne

fan più; o, seppure se ne fanno, si fanno brevissimi e superficiali. La facilità d'esecuzione che presentano alcuni spartiti della scuola odierna è cagione che il giovane cantore ponga il piede sulle scene, e con felice successo, prima non solo che abbia padroneggiato il proprio organo e la propria respirazione, ma prima ancora di essersi applicato a quella coltura storica e drammatica senza la quale il cantante sarà sempre inetto a rivestire caratteri diversi. Se la facilità di alcuni spartiti fu causa della decadenza, dell'abbandono degli studi, l'abbandono degli studi fu cagione alla sua volta che i maestri si trovassero costretti alla formulazione di canti costituiti di piccole frasi proporzionate alla pochezza della respirazione, e di una semplicità volgare comandata dall'incapacità dell'esecutore all'interpretazione di qualsiasi ornamento. Errano pertanto, o per ignoranza o per mala fede, coloro che sostengono l'incompossibilità, nello stesso organo vocale, del canto ornato col canto drammatico o, come lo dicono, declamato: ed errano peggio ancora, bestemmiano anzi, coloro, e sono per sciagura dell'arte in numero stragrande, che ridono de' pedanti che inculcano la coltura al cantante melodrammatico, mentre a loro avviso l'impresa dell'artista teatrale esser debbe la proverbiale *voce, voce* e *voce*. Oscurantisti, che vorrebbero farsi scudo dell'ignoranza altrui per difendere e coprire la propria!

Gli artisti della precedente generazione non la pensavan così; e se Giuditta Pasta ne fu la più bella prova e il più imitabile esempio, non vuolsi però asserire che in codeste elevatissime vedute d'arte ella fosse un'eccezione. In essa, come in Rubini, come nella Malibran, la recitazione musicale più semplice, alta e tragica si maritava alla possibilità di esecuzione di ogni ornamento, di ogni difficoltà. Mirabile poi in lei la cura, lo studio, lo scrupolo posto nell'interpretazione del personaggio, della posizione scenica, del dialogo, dell'affetto, della parola. Ci sovviene che giammai avea potuto riposarsi sull'espressione del breve verso *crudel Romano* nell'ultima scena della *Norma:* le quali due parole, a suo vedere, ed era verissimo, dovevano apparire l'estrinsecazione di tre o quattro passioni diverse che si contrastavano simultaneamente e si confondevano. Epperò questa espressione ella modificava, può dirsi, ad ogni rappresentazione; e il pubblico applaudiva al miracolo di una perfezione a così dire sempre crescente, mentre alla coscienziosa artista parea sentirsi ancor lontana le mille miglia dalla verità.

In molte parti di melodrammi Giuditta Pasta fu inarrivabile; ma la sua maggior altezza la raggiunse nell'immortale capolavoro di Bellini, nella *Norma*. Noi abbiamo udito, ed anche di recente, altre artiste eguagliarla forse nella purezza del metodo e nell'esattezza dell'esecuzione; ma la grandezza, ma la magnificenza, la passione veemente si ma nobilissima onde la Pasta faceva rifulgere questo personaggio noi non l'abbiamo vedute più riprodotte, e nè tampoco imitate, neppure dalla Malibran, la celebrata sua antagonista, che la oltrepassò nel genio intuitivo non nell'ingegno riflessivo ed osservatore. Nessuno eseguirà mai la cavatina della superba sacerdotessa colla maestosa serenità che Giuditta Pasta imprimeva al *Largo*, coll'affetto pieno ma contegnoso che faceva traspirare dall'*Allegro*. Nessuna eromperà con maggior violenza e solennità al tempo stesso nel tonante *Oh! non tremar, o perfido!* Nessuna evocherà con maggior ferocia contemperata a dignità i druidi a guerra di sterminio, intonando, al suono dell'arpe dei bardi e delle trombe dei soldati, quell'inno di battaglia, ch'altri vorrebbe, e con ragione, che l'Italia guerriera facesse suo.

Ed io rammento, o Giuditta, la sublime sintesi onde informavi quell'immortale colloquio con Pollione, in cui l'ira della offesa druidessa, raffrenata e compressa dapprima, si sprigionava a poco a poco, e divampava, irrompeva, esplodeva alla fine con tale un'economia, un *crescendo*, un'ampiezza di tinte e d'intensità di cui non vidi egual esempio che in Gustavo Modena. E rammento, e rammenterò sempre quel *solo!* e quel *tutti!* che facea raccapricciare e gridar al portento migliaia di spettatori che fremevano teco, e teco piangevano in quell'ultima ineffabile preghiera, in cui la figlia supplichevole e desolata non dimenticava un istante l'alterezza e la maestà della prima sacerdotessa d'Irminsul e della regina del popolo druidico.

Oh! arte perduta!

MAZZUCATO.

RASSEGNA.

Gl'interessanti concerti del giovane maestro Noseda volgono al fine della loro seconda serie, non senza grave rincrescimento dei cultori della buona musica. Lunedì, dopo-domani, avrà luogo l'ultimo del corrente anno. Nel penultimo destò un vero entusiasmo la sinfonia dell'*Obéron*, ispirazione deliziosa e celestiale, che troppo di rado si eseguisce dalle nostre orchestre. I primi onori di codesta festa musicale furono divisi fra la sudetta creazione di Weber e la *Meditazione* su Dante del Noseda, della quale abbiam fatto cenno nello scorso foglio, e che questa volta fu doppiamente gustata, diremo anzi triplicatamente, stantechè s'è dovuta replicare dietro richiesta persistente di un'adunanza che sa apprezzare il nobile e filosofico ingegno del compositore e gli dimostra gratitudine pel tanto bene ch'egli procaccia all'arte italiana. Di Mendelssohn si eseguì la continuazione di quella divina sinfonia in *la* minore di cui s'era offerto l'inarrivabile *primo tempo* nel concerto precedente. Ma, oltrechè effettivamente i *tempi* seguenti non adeguano, pur essendo bellissimi, la altezza del primo, nocque verisimilmente ad un maggior effetto la violenta separazione di queste magnifiche membra, destinato a formare un unico e indivisibile corpo. Ciò avvertendo, non facciamo che concordare pienamente con uno dei nostri migliori appendicisti, che in un recente suo articolo esponeva la medesima idea ed il medesimo desiderio; notando che lo stesso sistema nocque del pari all'*allegro* della sinfonia settima

di Beethoven. Questi eccellenti pezzi, uniti a due pregevoli sinfonie di Paer e di Weigl costituivano il programma del concerto.

Del resto la mania dei concerti invase Milano siffattamente, che chi rammenta le condizioni musicali della capitale lombarda una trentina, una ventina, che dico? anche una decina di anni addietro, ha di che maravigliarsene in modo inaudito. Il loro numero fu tale nei passati giorni da disgradarne, per così dire, quello semi-fenomenale dei concerti parigini. Oltre ai brillanti concerti privati dell'editore signor Lucca e del dottore Lampugnani, si enumerarono quelli delle pianiste Wocher e Gavirati, quello del clarinettista Bassi e del fagottista Torriani, quello a beneficio della Pia Istituzione Filarmonica alla Scala, ed altri ancora; ai quali tutti farà corona quello per la sua specialità e forma forse più attraente d'ogn'altro, quello cioè di genere sacro, da noi già annunciato quindici giorni sono, e che avrà luogo questa sera al nostro massimo teatro, mediante il concorso di elementi straordinari.

Non basterebbero le otto pagine del nostro giornale a stendere un particolareggiato resoconto di tutti questi concerti, in complesso fortunati di plausi e di concorso: onde ci è forza rinunciare al gradito compito, non senza però ricordare che il pianista Perelli alla Scala, rinnovando i suoi prodigi di esecuzione, provocò anche acclamazioni non minori che nelle sale del ridotto e del Conservatorio; che la Gavirati e la Wocher, pianista di Parigi, com'ella si compiace epitetarsi, furono accolte con favore; che i signori Bassi e Torriani eseguirono meraviglie, e maravigliarono in proporzione; e che fu pure incoraggiata da plausi una futura artista, la quale volle far atto di deferenza al nostro maggior istituto musicale intitolandosi allieva del Conservatorio a malgrado di un certo articolo dei nuovi Regolamenti dell'Istituto stesso, il quale vieta che alunni i quali abbandonano *immaturamente* le scuole si fregino *del predicato di Allievi del Conservatorio*.

Le leggi son, ma...

Ma l'astro che in questi infiniti concerti brillò di maggior luce (perdonisi il frasario tradizionale), forse perchè su di lei si riverberava anche tanto quanto lo splendore della fama della sorella Adelina, fu Carlotta Patti. A lei fu consacrata la serata in casa Lucca, quella in casa Lampugnani, quella di Lunedì scorso alla Scala, e finalmente, se ciò che annunciano i giornali è vero, quella che si allestisce per domani, Domenica, alla Società del Giardino.

Fu detto che Carlotta Patti è un'artista fenomenale. A noi pare che ciò che v'ha di insolito, non però di nuovo, sia la sua estensione, che è una terza ed anche una quarta locata in un centro più acuto che non i soliti soprani. Molti degli effetti di sorpresa da essa destati sono provenienti da codesta particolarità, della quale tuttavia alcuni esempi non mancano, ed abbastanza prossimi. La Persiani, massime ai primordi di sua carriera, era pressochè appuntino ciò che Carlotta Patti adesso; e forse più pura nell'esecuzione, più appassionata nel canto. Anche la Persiani *filava*, e sosteneva, e *picchettava* con tranquillità imperturbata ed il *mi* sopracuto, ed il *fa* ed il *fa diesis*, dal quale poi passava a cadenzare sul *sol* con quattro tagli. Note per altro, al paro di quelle della signora Patti, senza dolcezza, senza squillo, senza affetto; note colle quali si suona sì, ma non si canta. E questo privilegio del non cantare, per noi, in un cantante è uno strano e poco invidiabile privilegio. Non neghiamo che la non sia un'arte anche questa; ma per noi la è un'arte-*mezzo*, non arte-*fine*, un'arte che mira unicamente a sorprendere, giammai a commovere. Ciò non toglie che noi non ci uniamo con tutti coloro che ammirano nella signora Patti l'arte squisita del filare il suono, di granire le agilità, di emettere senza sforzo di sorta de' suoni puri ed intonati; ma ripetiamo che per noi questi sono accessori del canto: saranno se vuolsi anzi mezzi indispensabili, un metodo in atto per giungere al canto; ma canto non sono. Questa ad ogni modo è l'arte che fa strabiliare gli amatori d'oltremonte e d'oltremare, e che gli spinge a pagare a peso d'oro ogni volata, ogni trillo, ogni suono. Vuolsi che per qualsiasi serata Carlotta Patti non intaschi meno di due mila lire, mentre la sorella Adelina ne richiede e ne ottiene ancora una metà di più; tant'è vero che invitata a cantare tra noi in una della prossime stagione espose la mite domanda di 100,000 franchi per una trentina di recite circa. Il che potrà significare che il suo sarà forse un talento eccezionale; ma significa forse più che i valenti ingegni sono ormai rarissimi; e che come abbiamo detto qualche tempo fa, mentre la *domanda* si fa sempre crescente l'*offerta* diminuisce; colpa i governi ed i municipi che non pensano a formare de' vivai d'artisti, colpa gli studi mal regolati, colpa i facili plausi, le presuntuose ignoranze, l'arte tenuta a vile. In luogo di una o due Patti, di un Fraschini, e di un Graziani, datecene dieci, venti, cento; e le enormi ed immorali migliaia di franchi si trasmuteranno in modeste centinaia; e l'emulazione si aumenterà, e gli studi saranno più seri, l'arte si moltiplicherà, e l'avremo assai più splendida e a buon mercato al tempo stesso.

Il nostro cenno sul decreto del ministro dell'istruzione pubblica in Francia provocò alcune rettificazioni che il commendatore Pacini indirizzò di questi giorni al giornale *il Pirata*. Le accenneremo nel prossimo numero, mancandoci oggi lo spazio.

Se il congresso dei cattolici a Malines si occupasse un po' meno dei mezzi onde disfar l'Italia e meno inneggiasse alla immacolata concezione, consacrando invece i suoi studi al progresso ed alla riforma della musica sacra, l'arte non avrebbe che a rallegrarsene. Ne abbiamo una prova nel programma di concorso che pubblichiamo nelle Notizie odierne, e che si distingue per un vero senso estetico. (*V. Louvain*).

Quest'oggi alle ore 2 pomeridiane nella sala del Conservatorio havvi adunanza generale straordinaria, nella quale si tratteranno i seguenti argomenti:

1.° *Accettazione di nuovi Soci.*
2.° *Ulteriori nomine per la Rappresentanza Sociale.*
3.° *Programma pei Concorsi del 1865.*
4.° *Proposta del Redattore del Giornale.*
5.° *Proposta di 20 Soci per la nomina di una Commissione che studi se sia opportuno introdurre modificazioni, e quali, nello Statuto.*

Per debito di cronisti riportiamo il programma del 1.° esperimento del 2.° anno sociale, di cui offriamo il resoconto nel giornale od erno.

F. MENDELSSOHN.

4.° QUARTETTO in *Mi minore*, Op. 44, N. 2, per due Violini, Viola e Violoncello.
— Allegro assai appassionato.
— Scherzo: Allegro molto.
— Andante.
— Presto agitato.

Signori: **Nicola Bassi, Giovanni Rampazzini, Giuseppe Santelli** e **Isidoro Truffi.**

S. BACH.

GAVOTTA in *Sol minore*, N. 5 *des Suites Anglaises*, per Pfte.

F. CHOPIN.

POLACCA in *La maggiore*, Op. 40, N. 1, per Pianoforte.

Signor **Carlo Andreoli.**

R. SCHUMANN.

QUINTETTO in *Mi bemolle*, Op. 44, per Pianoforte, due Violini, Viola e Violoncello.
— Allegro brillante.
— In modo d'una marcia: Un poco largamente.
— Scherzo: Molto vivace.
— Allegro, ma non troppo.

Signori: **Carlo Andreoli, Nicola Bassi, Giovanni Rampazzini, Giuseppe Santelli** e **Isidoro Truffi.**

L. VAN BEETHOVEN.

SONATA in *La maggiore*, Op. 47, per Pianoforte e Violino.
— Adagio sostenuto.
— Presto.
— Andante con variazioni.
— Finale: Presto.

Signori: **Carlo Andreoli** e **Nicola Bassi.**

C. ANDREOLI.

ROMANZE SENZA PAROLE, Op. 17, per Pianoforte.
— N. 3, in *Sol.*
— N. 4, in *Mi minore.*
VALZER N. 2, in *Do*, Op. 15, per Pianoforte.
MARCIA MILITARE in *Fa*, Op. 20, per Pianoforte.

Signor **Carlo Andreoli.**

NOTIZIE.

— LOUVAIN. Ci scrivono:

«Noi osiamo pregarvi, nell'interesse dell'arte, a dare la maggior pubblicità possibile al programma del concorso di composizione che vi accludiamo.

«Le ricompense accordate nel Belgio alle buone esecuzioni musicali sono numerose. Ogn'anno nelle nostre città di provincia si organizzano dei concorsi di canto, di armonia, di fanfare ecc; e volendo sommare le spese incontrate a quest'oggetto dal 1832 in poi, si giugnerebbe ad una cifra favolosa. Pure la composizione propriamente detta incontrò minor favore. Dodici anni sono non pochi membri della Camera dei rappresentanti richiamarono l'attenzione del governo intorno allo scarso incoraggiamento che riceveva nel Belgio l'arte della composizione, e codesti onorevoli deputati insisterono, a buon diritto, sull'importanza della questione.

«Da quel momento, eccetto un concorso di composizione organizzato, *a sue spese*, dalla Società reale dell'Accademia di musica di Louvain, può asserirsi che le libere associazioni nulla han fatto nel Belgio per animare i giovani compositori.

«Voi vorrete considerare, o Signore, il valore ragguardevole dei premi da aggiudicarsi nel nostro concorso, ed approverete al tempo istesso, ce ne lusinghiamo, il sentimento di fratellanza artistica che ne suggerì di non circoscrivere la gara entro i confini del regno.

«Permetteteci dunque di ricorrere a tutta la vostra benevolenza in favore di quest'opera, e vogliate aggradire i più distinti nostri omaggi.

Il Segretario della sezione di musica religiosa del Congresso di Malines,

X. van Elewyck.

GRANDE CONCORSO DI COMPOSIZIONE MUSICALE.

Programma.

Ad esecuzione di un voto formulato dall'Assemblea generale dei cattolici nella sessione del 1864 (Malines, Belgio), è aperto un concorso di composizione musicale, alle seguenti condizioni:

I concorrenti dovranno presentare una *Messa per quattro* voci (Soprano, contralto, tenore, e basso), con accompagnamento d'organo, di media difficoltà, e possibile ad eseguirsi nelle chiese di campagna, in occasione delle grandi feste dell'anno. I pezzi di questa messa si costituiranno primieramente del *Kyrie* e del *Gloria;* quindi del *Sanctus*, del *Benedictus* (potendo questi due pezzi essere separati dal silenzio che la musica suol osservare durante l'*Elevazione)* e dell'*Agnus Dei*; per ultimo di un *Graduale* ed un *Offertorio*. I concorrenti presenteranno pure un *Motetto libero* e solenne, a loro scelta.

Il *Graduale* sarà composto sulle parole seguenti: *Benedicta es tu, Virgo Maria, a Domino Deo excelsa, prae omnibus mulieribus* (V. *Tu gloria Jerusalem, tu laetitia Israel, tu honorificentia populi nostri*). *Alleluia, alleluia.* (V. *Tota pulchra es, Maria, et macula originalis non est in te*). *Alleluia.*

Il *Graduale*, l'*Offertorio* ed il *Benedictus* potranno essere scritti senza accompagnamento d'organo; ma negli altri pezzi l'organo avrà una parte sua propria, la quale non dovrà consistere esclusivamente nel raddoppiare le parti vocali.

Per la composizione di questi pezzi gli autori dovranno uniformarsi alle risoluzioni votate, intorno la musica religiosa, dal Congresso di Malines nelle sue sessioni del 1863 e 1864, e segnatamente alla seguente: «Le regole dell'arte e le esigenze «della liturgia saranno rispettate nelle composizioni musicali: «1.° facendo pronunciare le parole della chiesa senza alterazioni, «senza omissioni, senza ripetizioni fastidiose; 2.° calcolando la «durata dei pezzi in modo che un officiante, il quale non precipiti «la celebrazione dell'ufficio, non abbia ad attendere lungo tempo «il fine dell'esecuzione, e che il *Gloria* ed il *Credo*, per esempio, non oltrepassino di molto la durata degli stessi pezzi cantati solennemente in canto-fermo; 3.° facendo coincidere esattamente la forma (*coupe*), della composizione musicale colla forma «l'accentuazione e la punteggiatura del testo; 4.° escludendo «in guisa assoluta i ritmi, le forme e gli effetti troppo drammatici, appartenenti al teatro; 5.° astenendosi dall'applicare «le parole della chiesa a composizioni teatrali.» (Vedansi i resoconti delle sessioni dell'Assemblea dei cattolici degli anni 1863 e 1864, oppure il volume speciale contenente tutto ciò che riguarda la musica religiosa, pubblicato da M. il canonico de Vroye, presidente, e dal signor X. van Elewyck, segretario. Louvain, Vanlinthout, 1863).

Ad esecuzione della seconda condizione, importa che il *Graduale* non duri che due minuti, ed un minuto e mezzo il *Sanctus*.

Le partiture manoscritte (con particelle di canto separate) porteranno un'epigrafe che verrà ripetuta in una lettera suggellata contenente il nome dell'autore, ecc., unita al piego.

Nessun'opera stampata, o che dal giuri venisse riconosciuta aver servito ad altre parole, sarà ammessa al concorso.

Le composizioni destinate al concorso dovranno essere indirizzate (franche di porto) avanti il 1.° Giugno 1866 al sig. X. van Elewyck, dottore in scienze politiche e compositore di musica sacra a Louvain (Belgio).

Sono ammessi al concorso i compositori di tutti i paesi.

Qualora il merito delle opere lo comporti, verrà aggiudicato:

1.° Un primo premio, consistente in una medaglia d'oro ed una somma di mille franchi;

2.° Un secondo premio, consistente in una medaglia di argento dorato *(vermeil)* ed una somma di 500 a 750 franchi, secondo il valore delle composizioni.

L'ufficio principale del Congresso e quello della sezione di musica s'accorderanno per la costituzione di un giuri che offra ogni desiderabile condizione d'imparzialità, di scienza e d'esperienza.

Gli autori rimarranno proprietari delle loro opere, non riserbandosi il Congresso che il solo diritto di farle eseguire alla sua prossima sessione generale.

GIUSEPPE OGGIONI, gerente responsabile.
Tipi RICORDI.

Milano – **R. STABILIMENTO RICORDI** – Napoli

CANTO

SOLFEGGI.

36847 a 51 **CRESCENTINI.** 26 Solfeggi progressivi per **Soprano.** Nuova edizione arricchita d'accurato accomp. di Pfte. . . . *Fr.* 10 —
36704 a 08 — 26 Solfeggi progressivi per **Mezzo-Soprano.** Nuova edizione arricchita d'accurato accom. di Pfte . . . . . 10 —
36709 a 13 — 26 Solfeggi progressivi per **Contralto.** Nuova edizione arricchita d'accurato accomp. di Pfte. 10 —
36714 a 18 — 26 Solfeggi progressivi per **Tenore.** Nuova edizione arricchita d'accurato accomp. di Pfte . . . . . 10 —
36719 a 25 — 26 Solfeggi progressivi per **Baritono.** Nuova edizione arricchita d'accurato accomp. di Pianoforte . . . . . 10 —
36852-55 **LABLACHE.** 12 Vocalizzi per **Mezzo-Soprano** (Chiave di *Sol*) estratti dal Metodo. . . . . 5 —
MERCADANTE. 12 Melodie (Chiave di **Sol**) preparatorie al Canto drammatico; in due libri:

Libro primo:

36747 — N. 1. *L'offanno* . . . . . 1 —
36748 — » 2. *Allegretto grazioso* . . 1 —
36749 — » 3. *Andante cantabile* . . 1 25
36750 — » 4. *Andante cantabile* . . 1 25
36751 — » 5. *Scherzo* 1 50
36752 — » 6. *Andante cantabile* . . 1 50
Il Libro primo completo. . 6 50

Libro secondo:

36753 — N. 1. *Barcarola* . . . *Fr.* 1 —
36754 — » 2. *Bolero vocalizzato* . . 1 50
36755 — » 3. *Andante espressivo* . . 1 50
36756 — » 4. *Tirolese vocalizzata.* . 1 50
36757 — » 5. *Declamato* 1 50
36758 — » 6. *La Pastorella Svizzera.* Vocalizzo di Canto legato . . 1 25
Il Libro secondo completo . . 6 50
I due Libri uniti . . . . . 12 —
36725-26 **PAER.** Esercizi per **Soprano** ossia Variazioni pogressive sulle Scale e Solfeggi 3 50
36854 a 56 **RIGHINI.** 12 Solfeggi per **Basso.** 6 —

MUSICA SACRA.

36567 **BUZZOLLA. Miserere** a tre voci (C., T. e B.) con accomp. di Melodium, Contrabasso e Violoncello. Partitura . . . . . 8 —
DOUGLAS. Raccolta di Canti Sacri, con Organo o Pfte:
36731 — **L'Angelo** (Evangelo S. Luca) per T. o S. 1 50
36732 — **Il Signore** (Evangelo S. Matteo) per C. o Br. 1 75
36505 — **Salve Jesu,** per B. . . . 2 —
36734 **GATTOLA.** 10 Stanzine dello **Stabat,** in versione italiana, per Coro di fanciulli o fanciulle, con Organo o Pfte 2 50
36518 a 23 **JOMMELLI.** Salmo L. **Miserere mei Deus.** (Versione italiana). Ridotto con Organo o Pfte da F. Taglioni . . . . . 12 —
36741 **MINCIOTTI. Salve Regina** per T. solo e Coro con Organo o Pfte. 3 —
PAPPALARDO. Tre **Salve Regina:** due per T. solo ed una per 2 T., con piccola Orchestra (Partitura) ed aggiunta della riduzione per Organo o Pfte:
36742 — N. 1 in *Si bem.*, per T. solo con 2 Violini, 2 Clarinetti, 2 Corni e Basso numerato per unirsi, volendo, l'Organo all'Orchestra *Fr.* 3 —
36743 — » 2 in *Fa*, per T., come sopra 4 —
36744 — » 3 in *Mi*, per 2 T. con 2 Violini, Viola, 2 Oboe, 2 Clarinetti, 2 Corni e Basso num. come sopra. 5 —
36316 **SANGERMANO. Ave Maria.** Duetto per S. e C. con Pfte 2 50
36746 **SERRAO. Ave Maria** per S. con Pfte. 1 25

MUSICA PER CAMERA.

11261 a 66 **DONIZETTI. Rêveries Napolitaines.** Six Ballades. *Nuova edizione.* . . . . . 10 —
13850 a 56 — **Ispirazioni viennesi.** Raccolta di 5 Ariette e 2 Duetti italiani. *Nuova edizione* . . . 10 —
GUERCIA. Un autunno a Portici. 5 Pezzi:
36859 — N. 1. *Non m'amava.* Romanza. 1 50
36860 — » 2. *Il voto.* Romanza . . . 1 50
36861 — » 3. *Vieni.* Duettino per S. e Br. o B.: 1 50
36508 **RUTA.** Duetto brillante per C. e B. (Premiato al Concorso del Circolo Bonamici) . . . . . 5 —
37569 **SALA** (Marco). Op. 28. *Giuramenti.* Duetto umoristico per S. e Br. 3 50

PIANOFORTE

A DUE MANI.

36506 **BEETHOVEN.** Op. 51 N. 1. Rondò 2 50
36528 **CERIMELE** (C.) Op. 43. Capriccio di Concerto sull'Aria del Contralto nella **Marta** . . . . . *Fr.* 4 —
36530 **COOP.** Op. 103. *Silfide.* Romanza. 2 —
36917 **MERCADANTE.** *Il Lamento del Bardo.* Fant. a gr. Orch. Riduz. . 4 —
36919 **PALUMBO.** Op. 1. Fantasia sopra motivi popolari napolitani . . 4 —
— Op. 3. Due Romanze:
36864 — » — N. 1 . . . . . 2 —
36865 — » — » 2 . . . . . 1 50
36863 — » 3. Fant. sulla **Traviata** . 3 —
36862 — » 6. *Le Fate.* Capriccio . 4 —
36960 **RIVETTA.** Op. 60. Coro e Romanza nella **Marta.** Trascrizione var. *Fr.* 3 —
36961 — Op. 61. **Rigoletto.** Trascrizione 3 75
36532 **SAMENGO.** Op. 10. Rimembranza del **Mosè** 2 50

A QUATTRO MANI.

36503 **LEIDESDORF.** Op. 69. Rondeau . 4 —
36905 **MENDELSSOHN BARTHOLDY.** Op. 11. Sinfonia in *Do min.* Riduzione dell'autore . . . . . 8 —
36909 — Op. 24. Duo caractéristique arrangé par l'auteur d'après l'Ouverture en *Ut majeur* pour Musique militaire . . . . . 5 —
36908 **MENDELSSOHN BARTHOLDY.** Op. 26. Ouverture in *Si min.*, **la Grotta di Fingallo** (**le Ebridi**). Riduzione dell' autore . . . . . *Fr.* 5 —
36906 — Op. 56. Sinfonia in *La min.* Riduzione dell' autore . . . . 12 —
36907 — Op. 90. Sinfonia in *La mag.* 10 —
36918 **MERCADANTE.** *Il Lamento del Bardo.* Fantasia a gr. Orchestra. Riduzione . . . . . 6 —
37383 **PAGANO.** *Le Marionette.* Polka . 1 75
SERRAO. Quattro Divertimenti sopra pensieri d'Opere teatrali:
36481 — N. 1. **Luisa Miller.** Verdi . . 3 —
36482 — » 2. **Sonnambula.** Bellini. . 3 —
36483 — » 3. **Marta** . . Flotow . 6 —
36484 — » 4. **Faust** . . Gounod . 6 —

STRUMENTI DIVERSI

36510 **ALBANO.** Op. 9. *M'apparì tutt'amor.* Rom. nella **Marta** trascritta per Arpa . . . . . *Fr.* 1 75
BENEDICT e PIATTI. *Soirées champêtres* pour Piano et Violoncelle:
34541 — N. 1. Rêverie . . . . . 4 —
34542 — » 2. Berceuse . . . . . 3 —
34543 — » 3. Monferrina . . . . 4 —
(Gli stessi 3 pezzi anche per Pfte e Violino, N. 34547 a 49, e per Pfte e Flauto, N. 34544 a 46).
35814 **BRICCIALDI.** Nuova Fantasia per Flauto con Pfte. sulla **Borgia** . 6 —
FAHRBACH (Gius.) Op. 64. Due Fantasie per Flauto, Violino e Pfte sul **Ballo in maschera** di Verdi:
34402 — N. 1 . . . . . 9 —
34403 — » 2 . . . . . 9 —
35111 **GOUNOD. La Reine de Saba.** Rêverie arabe transcrite pour Piano, Orgue et Violon ou Violoncelle. *Fr.* 4 —
KRAKAMP. 3 Duetti per 2 Flauti:
36201 — N. 1. Op. 154 . . . . . 6 —
36202 — » 2. » 155 . . . . . 6 —
36203 — » 3. » 156 . . . . . 6 —
36342 **MAYSEDER.** Op. 58. 3.° Trio pour Piano, Violon et Violoncelle . 9 —
36916 **MERCADANTE.** *Il Lamento del Bardo.* Fantasia a grand'Orchestra. (Partitura). . . . . 20 —
37035 **PERNY.** Op. 125 N. 1. **Un Ballo in maschera** de Verdi. Duettano: *T'amo, sì t'amo, e in lacrime*, arrangé pour Harmonium et Piano 4 50
36415 **PEZZE.** Souvenir de **la Sonnambula** pour Violoncelle avec Piano . 6 —
35851 **ROMANO.** Op. 86. Fantasia per Harmonium sulla **Sonnambula** . *Fr.* 4 —
35852 — Op. 87. Fantasia per Harmonium sulla **Lucia di Lammermoor** 4 —
35866 — Op. 89. Ouverture du **Pardon de Ploërmel** (**Dinorah**) arrangé pour Harmonium et Piano . . . . 9 —
36612 — Op. 104. *La Povera.* Romanza senza parole di Ernesto Coop, trascritta per Harmonium e Piaforte . . . . . 3 —
36613 — Op. 110. Fantaisie pour Harmonium et Piano *ad libitum* sur **Faust.** 4 50
36377 **SERRAO.** Fantasia per due Pianoforti sopra motivi della **Leonora** di Mercadante . . . . . 9 —

ANNO SECONDO - N. 8. 30 APRILE 1865.

GIORNALE DELLA SOCIETÀ DEL QUARTETTO DI MILANO

Un numero separato L. I

I manoscritti non si restituiscono.

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

NB. Cagioni indipendenti dal buon volere della Redazione e dello Stabilimento tipografico costrinsero a ritardare la pubblicazione del presente Numero.

QUESTIONI SOCIALI INTERNE.

(Carteggio).

Signor Redattore!

L'adunanza generale della scorsa domenica pose termine finalmente al troppo lungo interregno corso tra le funzioni della cessata rappresentanza sociale e quelle della nuova. La nuova è finalmente completata, e speriamo anche definitivamente costituita; poichè è a credersi che non s'avranno a lamentare più oltre delle dimissioni, che, secondo il debole mio parere, mentre imbarazzano ed arrestano il movimento della macchina direttiva, non mancano, sebbene a torto, di sembrare un certo atto di indifferenza verso la fiducia che la società ripone ne' suoi eletti.

La nuova rappresentanza ha dei gravissimi carichi a portare in questo secondo anno sociale; fra i quali occupano un posto non indifferente i rimanenti undici dei dodici concerti promessi nel bilancio preventivo, ed ai quali la cessata amministrazione non si stimò autorizzata a dar passo. Mi vien detto essere indescrivibili gli ostacoli e le difficoltà che la commissione artistica incontra la maggior parte delle volte nell'organizzarli. Se questo è vero, non potrebbe egli ciò dipendere anche dal sistema di mutare troppo spesso gli esecutori? Non sarebbe egli più spiccio ed anche forse più economico stabilire una specie di annuo appalto con un professore-direttore, il quale fosse incaricato di fornire e programmi e musica ed esecutori, naturalmente previa approvazione della rappresentanza sociale?

Vi prego a prendere, signor Redattore, questo mio pensiero per quello che può valere, senza credere che io vi annetta alcuna effettiva importanza. Io lo formulai tanto per sollevare la quistione su di questo argomento, che a taluni può sembrare affatto secondario, ma che all'opposto io reputo assai grave, siccome quello che non appianato potrebbe, coll'andar del tempo, stancheggiare e spossare il buon volere delle rappresentanze sociali, presenti e future, e condurci al caso singolare e fatale, ma non impossibile, che la società non trovasse più quandochessia de' volonterosi che si sobbarcassero a rappresentarla. Lascio a voi indovinare cosa avverrebbe d'una società, apparentemente piena di vita, ma in realtà acefala.

Forse l'altra commissione, pur eletta nell'ultima adunanza ad oggetto di esaminare se lo statuto presente ha bisogno di alcune riforme, e, nel caso affermativo, di formularle, potrebbe provvedere in qualche modo a diminuire codesto genere di imbarazzi in cui si trova la commissione artistica, ond'essa possa tutta consacrarsi, senza altre preoccupazioni, all'effettuazione degl'intenti nobilissimi della società.

E questi intenti vorrei che nello statuto riformato, o per lo meno modificato, fossero meglio palesati che non lo sono nel primo paragrafo dello statuto presente, il quale vorrebbe far credere che lo scopo della nostra bella società si circoscriva unicamente nell'incoraggiare i cultori della musica. Vivaddio! se i mezzi che conducono ad effettuare gli intenti della società milanese sono un rilevante numero di pubblici e privati esperimenti, la pubblicazione di un giornale destinato a propugnare gl'interessi dell'arte musicale ed a studiare le più ardue quistioni storiche ed estetiche, e finalmente un locale per convegni artistico-musicali, ciò significa evidentemente che trattasi bene di assai più che non di un semplice incoraggiamento ad un drappello di giovani maestri. Trattasi ben invece di propagare sane idee su di un'arte tanto trasandata

sinora, trattasi di migliorarne le sorti, di renderla meglio stimata e rispettata, di indirizzarla a migliori scopi, e ciò diffondendone il vero gusto, mercè l'esecuzione delle migliori composizioni, in Milano, e mercè la relativa critica, al di fuori.

Ond'io non bene riuscii a comprendere qual fosse il vero pensiero di qualche opinante nella precedente adunanza del 2 aprile, il quale lasciò trasparire il desiderio che la spesa del giornale fosse, in parte almeno, convertita ad altro oggetto, più utile alla società secondo l'avviso dell'opinante, senza però definire abbastanza precisamente l'oggetto stesso. Si parlò pertanto della convenienza di sostituire al giornale della quindicina una Rivista mensuale, e fors'anco un modesto Bollettino. Ma una Rivista, ad essere tale, dovrebbe presentare per lo meno le forme di un opuscoletto, il quale, non diminuendo per fermo, anzi forse aggravando le spese di carta e composizione, reclamerebbe inoltre l'opera di un maggior numero di collaboratori, che dovendo svolgere temi di maggior mole non potrebbero non esigere ben diversi compensi. Una Rivista dunque costerebbe di più. Ma un Bollettino, dicesi, costerebbe di meno. Questo appar vero a primo aspetto; ed è in parte vero. Ma se voi vi prendeste pena di fare tutti i calcoli in pro e in contro di tale quistione com'io li feci, non tardereste a convincervi, e seco voi gli onorevoli oppositori, che tutta l'economia, tutto il risparmio invocati si ridurrebbero a due o tre centinaia di lire. Togliete difatti dall'*attivo* sociale l'importare dei contributi dei soci *corrispondenti*, l'esistenza dei quali, cessando il giornale, cesserebbe d'un tratto; togliete, o almeno scemate notabilmente il reddito delle inserzioni a pagamento, che dovrebbe diminuire in ragione della scemata pubblicità ed importanza del periodico; togliete gli abbonamenti e la vendita, che sinora dan poco, ma che in avvenire è presumibile offran di più, massime se si avrà cura di esitare il giornale a più buon mercato: pagate l'abbonamento di interessanti periodici esteri e nostri, come il *Musical World*, la *Berliner Zeitung*, il *Ménéstrel*, la *Gazette Musicale*, la *France Musicale*, l'*Art Musical*, la *Musique popolaire* che contiene eccellenti pezzi per Società corali, il *Boccherini*, lo *Stradella*, la *Scena*, il *Monitore del Circolo Bonamici* ed una quantità di altri che nel gabinetto di lettura della società han pur diritto di trovar posto, e che adesso si hanno gratuitamente ed a mero titolo di *cambio* e che pel correspettivo d'un magro Bollettino non s'avrebber più di certo; sommate, dico, l'ammontare di tutti questi piccoli titoli di attività cessata e vedrete s'io mi sia nel torto, o se non lo sieno invece coloro che per un meschinissimo risparmio vorrebbero privare la società nostra del Quartetto di tutta la benefica influenza ch'essa è destinata ad esercitar in Italia e fuori. Se il giornale non risponde per avventura all'eccellente programma dello statuto, non si ha che a cangiarne la redazione: lo statuto ne dà ampia facoltà alla Rappresentanza sociale ed alla società; ma sopprimere, come da taluni sembra si vorrebbe, l'istituzione del giornale co' suoi intenti estetici, sarebbe, lo ripeto, un voler circoscrivere le idee artistiche della nostra società, che son pur belle, perchè conservatrici e progressiste al tempo stesso, in una cerchia angusta con poco o quasi alcun utile alle sorti dell'arte seria italiana. Io però mi lusingo che ai membri saggiamente chiamati dal pubblico voto non isfuggirà di certo la gravità dell'argomento, e che se delle riforme si debbono introdurre per quanto risguarda il periodico della società, queste riforme potranno mirare non già a strozzarne gl'intenti e le idee ma a spianare meglio la via alla loro diffusione. Non facciamo insomma un'arte da campanile, ma pensiamo a costruire un'arte italiana, che tutta è ancora a farsi.

Del resto i nomi dei tre egregi eletti alla revisione dello statuto, il prof. Boito, e i dottori Filippi e Fortis, ci sono arra che nei principii direttivi che li guideranno nel loro esame e nelle loro proposte non faranno per fermo difetto nè elevato senso d'arte nè ampiezza di vedute.

Io poi ritengo che anche i pochi dubbi esternati sull'opportunità di un periodico, organo estetico delle idee della società, non avrebbero avuto luogo affatto se la cessata rappresentanza avesse lasciato travedere il fermo proposito di provvedere, alla prima occasione favorevole, un locale apposito, quale è pure presupposto dal paragrafo primo dello statuto. Si è gratissimi all'ospitalità accordataci dalle autorità del Conservatorio; ma si desidera ad un tempo emanciparsi e starsene a casa propria. E siccome la scusa per la mancanza di questa casa il Rendiconto stimò rinvenirla nella mancanza di fondi, così ne nacque la effimera velleità di far man bassa sul preventivo del giornale ond'aumentare il fondo attivo giacente, omai ragguardevole, e sollecitare il trasloco dall'asilo estraneo ai propri focolari. E su questo punto, io divido pienamente il desiderio di tutti codesti ardenti amatori d'emancipazione e d'indipendenza, senza però consentire coll'opinione di alcuni pochi i quali aveano sospettato la tendenza in certi altri di voler perpetuare le esercitazioni della società del Quartetto nelle sale del Conservatorio; temendo non si volesse procedere in questa materia a un dipresso come accadde dell'antica società dei Concerti in Parigi. Io nutro la convinzione che in ciò siamo tutti d'accordo, e che tutti, pur serbando perenne riconoscenza ai generosi ospiti, canteremo un solenne *osanna* il dì che inaugureremo il tempio, il santuario veramente *nostro*.

Ma questo giorno è egli veramente vicino? e vicino può essere egli veramente? Se noi non ponessimo mente che a' mezzi onde procurarcelo, ai fondi giacenti ed a quelli ancora più pingui che mercè la saggia amministrazione della nostra rappresentanza ai presenti si sovrapporranno, potremmo asserire che nel prossimo anno sociale la società sarebbe in misura di prendere possesso della nuova sua dimora. Ma la difficoltà, io credo, non istà nei mezzi: e questo la cessata rappresentanza doveva manifestare, chè forse avrebbe con ciò spuntate molte velleità d'opposizione: la difficoltà sta nè più nè meno nel rinvenire un locale adatto al carattere della nostra istituzione, e conveniente alle larghe proporzioni che ogni dì più va assumendo. In breve, confessiamo che al momento in che stiam discorrendo un siffatto locale indarno si ricercherebbe in tutta Milano. È mestieri quindi attendere; attendere cioè l'erezione, che non può tardar molto, di que' nuovi edifici che fra non molto sorgeranno nel più bel centro della città ad ornarla ed a cangiarne totalmente l'aspetto. E perchè il futuro edificio destinato ad accoglierci possa diventare quello che i nostri bisogni richiedono, conviene pensarci subito, accordando facoltà alla nuova rappresentanza sociale di prendere sin d'ora, coll'architetto informatore del piano generale delle nuove costruzioni, gli opportuni concerti. Io non mi dilungo ad esaminare se e quanto convenga la fusione, desiderata da taluni, della nostra società con altra avente intenti più o meno analoghi. Forse, senza riescire a una vera fusione, che presenterebbe probabilmente non pochi inconvenienti, un cotal accordo potrebbesi stabilire a condizioni vantaggiose all'una ed all'altra, senza che nè l'una nè l'altra abbiano menomamente a perdere della loro particolare fisonomia e della loro singola indipendenza. Ed anche su di questo oggetto converrebbe che la rappresentanza fosse invitata ad iniziare degli studi; e sollecitamente.

La Commissione di revisione dello statuto dovrebbe pur esaminare, s'io non vado errato, se il numero dei membri componenti la rappresentanza possa apparir soverchio, e se l'esercizio delle complicate, molteplici e difficili sue funzioni non riuscisse più pronto, energico ed efficace, riducendoli alla metà circa. Io lo penso.

Parmi altresì che la concessione, d'indole meramente estetica, di cui si fa cenno al paragrafo 24.° dello statuto, sarebbe più opportunamente applicata agli esperimenti privati che non ai pubblici. Anche in quanto concerne le discipline dei concorsi ond'è parola al § 29 e che sono contenute in un regolamento separato, sento da molti espresso il desiderio di alcune modificazioni, massime nelle disposizioni che riguardano la proprietà dei lavori premiati.

È già tacitamente convenuto, parmi almeno, che le presentazioni dei due bilanci, preventivo e consuntivo, debbano effettuarsi in due adunanze distinte; e ciò in forza della natura stessa delle cose: nè quindi aggiungo motto su di ciò. Alcune altre considerazioni aveva in mente di aggiungervi: ma la lunghezza di questo mio scritto e d'altro canto l'oculatezza della commissione di revisione mi suggeriscono di astenermi dall'enumerarle.

Non si ponga dunque tempo in mezzo allo studio ed alla formulazione delle proposte di riforma del codice nostro. Giova far presto, non perchè le riforme sieno veramente di somma urgenza, ma perchè una legge posta in dubbio non è più legge, o per lo meno di legge non ha più l'efficacia: mentre una legge importa pur che ci sia dove c'è un corpo d'individui legati da comuni diritti e doveri.

Ma dopo che tutto sarà fatto, ed egregiamente, come non dubito, e verisimilmente con generale soddisfazione, sarà egli agevole abbattere nelle vie legali quella potente barriera elevata dal disposto del 40.° paragrafo dell'attuale statuto? Trattandosi di modificazioni dello statuto, vi è detto, le decisioni non saranno valide qualora all'adunanza non intervenga *una metà almeno dei soci*. Sarà egli agevole ragranellare questa metà? Io ne dubito. E non raggiungendo il numero effettivo voluto, le module di procura di cui all'articolo 18.° avranno l'egual valore che per le adunanze generali ordinarie? E non intervenendo, com'è probabile, in alcun modo, il numero richiesto, si ha egli in tale circostanza straordinaria il solito spediente di rinnovare la convocazione colla solita clausola della *validità delle decisioni, qualunque sia il numero degl'intervenuti?*

Lo statuto serba su di ciò uno strano silenzio, significativo forse, ma cui la pochezza del mio criterio non vale ad interpretare nè punto nè poco. Ad altri pertanto di me più competente la soluzione del problema, o il taglio del nodo gordiano.

UN SOCIO.

Milano, 26 aprile 1865.

RASSEGNA.

Il commendatore Pacini non ci ha compresi. Non è il programma di studi musicali proposti dal ministro Duruy che ci abbia fatto andare in solluchero; è unicamente l'idea di rendere *obbligatorio* l'insegnamento della musica nelle scuole normali, nei ginnasi, nei licei. È questa generalizzazione *obbligata* che noi sospiriamo di veder introdotta in Italia, e che indarno sollecitiamo dalle autorità preposte al paese. È questa generalizzazione che sola potrà non solamente generalizzare il gusto dell'arte, ed ottenere che in gusto siffatto non siamo più oltre eguagliati e superati dagli stranieri, ma anche moralizzare le tendenze de' giovani, i quali alle triviali e laide canzoni preferiranno i dignitosi canti morali e nazionali, e dalla musica apprenderanno a svincolarsi dal materialismo e dal positivismo che signoreggiano l'epoca nostra, pur ricca di idee stupende ed intenti giganteschi. Noi anzi amiamo assai tiepidamente il programma del signor Duruy: esso puzza, le cento miglia lontano, di Roma, di Malines, di clericume; onde da questo aspetto gli è senza dubbio preferibile quello che il maestro Pacini dichiara già da lui altre volte proposto ed adottato. Senonchè quello del Pacini è programma da Conservatorio, da Istituto musicale *ad hoc*, non già da scuole secondarie classico-letterarie, dove la musica non è e non può essere un primo intento ma soltanto uno studio complementare, comechè importantissimo. Preferendo fra i due sistemi quello del Pacini, non intendiamo con ciò di sottoscrivere ciecamente all'ordinamento di quest'ultimo, nel quale evidente-

mente è data soverchia importanza agli studi artificiosi ed esclusivamente tecnici, massime se commisurati al ramo storico, ideale, estetico e pratico-drammatico che è pur richiesto dalle condizioni dell'arte contemporanea, e verosimilmente anche dell'arte avvenire. In tale contemperamento di studi tecnico-estetici e teorico-pratici, il nostro Conservatorio supera di molto, non pure il programma del commendatore Pacini, ma quello altresì di tutti i conservatorii italiani e stranieri. E delle larghe vedute e dei nuovi e logici principii che informano lo statuto dell'Istituto milanese gli effetti si fan sempre più manifesti. I programmi delle pubbliche esercitazioni che vi si offrono tratto tratto vedonsi evidentemente suggeriti da sane idee, che scaturiscono da un ben inteso eclettismo che ricerca il bello dovunque lo trova, e in Italia e fuori, e ne' tempi andati e nei presenti. Fu però nobile e delicato pensiero anche quello che informò il programma del gran Concerto che si eseguì nella corrente settimana per ben tre volte al cospetto di un pubblico grandemente ammiratore del perduto compositore alemanno, e che oggi, domenica, si ripete un'ultima volta destinandone il ricavo, dietro iniziativa del Municipio milanese, ad aumento della sottoscrizione per l'erezione del monumento a Guido d'Arezzo, di questo semi-mito musicale italiano. Non tutti i pezzi trovarono la fortuna di una esecuzione inappuntabile; e principalmente un Salmo a sole voci lasciò desiderio, non già di maggior numero di prove, ma di studi appositi e continuati sull'esecuzione di tal difficile e pur bellissimo genere di musica, impropriamente detto, dai nostri fratelli meridionali, alla *Palestrina*, ed in cui le scuole d'Inghilterra, del Belgio, di Francia, di Germania e persino di Russia, non solo ci superano oltre ogni credere, ma raggiungono una perfezione tale da disgradarne quella che può essere prodotta da un ottimo assieme strumentale. I puritani dell'arte, dei quali non è difetto nemmeno tra noi, e le cui idee conservative e *veneratrice* noi riveriamo sinceramente, ebbero pure a far sentire qualche lagno su certe trasposizioni di tono praticate in alcune arie a fine di meglio accomodarle alle tessiture vocali delle alunne di canto. Al che sappiamo essere stato risposto da chi sa, vuole e può, quel vieto adagio il quale pretende che necessità non abbia legge. E noi, chinando la fronte ai decreti del fato, siamo felici di rammentare l'esecuzione nerboruta e affascinante in particolar modo dell'introduzione del *Crociato* e delle due magnifiche sinfonie della *Stella del Nord* e dello *Struensée*. Diversi pezzi di questa interessante accademia erano presentati per la prima volta all'udizione del dilettantismo milanese, come un'aria da Meyerbeer dettata per l'Alboni per essere inserita negli *Ugonotti*, che ci parve alquanto barocca negli ornamenti, la gran *Marcia* per l'apertura del Palazzo di Cristallo, che racchiude preziosi frammenti, non però forse collegati colla solita grand'arte dell'illustre maestro, nonchè il Salmo al quale accennammo poc'anzi, contenente pure brani di perfetto colore ecclesiastico, ma fatalmente guastato qua e là da brani onninamente *cromatici*, che al genere religioso non appartengono, e che inoltre tornano oltremodo ardui per non dire impossibili alle voci. Il cromatismo presuppone il *temperamento*, il *tasto fisso;* ma questo tasto fisso, questo temperamento le voci non danno, salvo forse dopo un'infinità di studi accuratissimi a cui le scuole italiane, come s'è detto, non hanno creduto di sobbarcarsi per anco. È la causa stessa che rende pure poco meno che impossibile l'interpretazione dell'ultimo quartettino dello *Stabat* del Pesarese, e che anche questa volta alla Scala, benchè preceduto da prove diligentissime, e sostenuto da artisti e dilettanti valorosi, pure ebbe bisogno del condiscendente appoggio d'una fisarmonica. Buona tuttavia, e memorabile per insolito numero di masse vocali, fu l'esecuzione nel gran teatro del capolavoro sacro di Rossini; e gli egregi dilettanti, signore Cairati e Juva e marchese Montereno di Villamarina ne furono degni e festeggiatissimi interpreti in una alla signora Borghese di Parigi, contralto di bella scuola, ed al tenore Tasca de Capellio, che poco dianzi ci apparve nella *Favorita* fatto migliore per istudi serii ed opportuni. La Cairati disse poi egregiamente anche il *Noël* di Adam e l'*Ave Maria* di Gounod accompagnata dagli accenti appassionati del violinista Corbellini; gli effetti acustici della quale per altro furono alquanto menomati per l'assenza dell'orchestra nella seconda parte, che fu costretta tacersi pel grave divario d'intonazione che correva fra la sua accordatura e quella dei pianoforti e degli harmonium sul palco scenico. La parte vocale del solenne concerto, iniziato, come è noto, da S. E. il Prefetto, a promuovere e consolidare la recente istituzione per diffondere l'istruzione del popolo nelle campagne, aprivasi col *Pater noster* a sole voci di Meyerbeer, qualch'anno fa eseguitosi al teatro de' Filodrammatici, e qui riudito con largo applauso. Fu realmente stupendo l'effetto che produsse, dovuto in gran parte alla soavità e castità della composizione, ma in grandissima parte altresì alla esattezza ed al colorito della interpretazione, guidata dalla esperienza artistica del Cav. Rossi, secondata, alla sua volta, dalle cure intelligenti del maestro Zarini, direttore dei corpi coristici della Scala, i quali si congiunsero con assieme eccellente alle voci fresche e metalliche delle alunne del Conservatorio. Alcuni periodici non mancarono anche questa volta di scagliarsi contro l'orchestra del massimo teatro per l'esecuzione della *Sinfonia eroica* di Beethoven. Ma chi potrebbe asserir veramente con perfetta cognizione di causa quale e quanto fosse il merito o il demerito di quell'esecuzione? L'effetto di quella grande creazione era già stato condannato in precedenza: nessuno perciò vi prestò attenzione, nessuno l'ascoltò. Con tali disposizioni del pubblico non solo un buon risultato è impossibile, ma è impossibile altresì qualunque ispirazione di esecuzione. Rotta la corrente misteriosa che si frappone, e frappor si deve, fra artista e pubblico, l'artista è bell'e spacciato. Esso, finchè la corrente non si rinuova, non è più artista.

Nè questa negativa predisposizione degli animi degli uditori era senza scuse. Si disse che quel famoso pezzo si sarebbe smarrito nell'enorme recinto: si disse che a gustarlo sarebbe abbisognato un pubblico meno misto e meno numeroso: che la lunghezza della composizione non era proporzionata all'economia generale dello spettacolo di quella sera: che la orchestrazione del componimento non presenta quelle intensità sonore cui il pubblico della Scala è abituato: si disse che le prove erano state poche e insufficienti, cosa, a quanto accertasi, tutt'altro che fondata sul vero: tante e tali cose insomma si sparsero nei giorni precedenti alla serata, che a noi sembrò un miracolo che la sinfonia giugnesse ancora a ragranellarsi, come ne ragranellò, alcuni applausi. Tocca al Conservatorio adesso a trasferire di nuovo e composizione ed esecuzione di quest'opera magnifica nelle sue mura, d'onde non avrebbe mai dovuto dipartirsi.

L'ultimo dei concerti invernali del maestro Nosella risuonava di nuovo di quelle sue gentili e magistrali *scene melodiche* che possono ben chiamarsi una grande *ouverture*, tanta è l'arte con cui queste scene si inanellano e costituiscono unità. Havvi poi in questa creazione strumentale un pedale condotto non solo con sapere e grandezza ma con rara elevatezza di concetto. Un pedale pure assai notevole e che va a sboccare in una perorazione assai calorosa si nota anche nell'*ouverture* della *Genoveffa* di Schumann, lavoro che vale a provarci anch'esso come codesto fantasima dell'*avvenire* non sia poi sì spaventoso nel suo mistero come tanti vorrebbero farci credere, e come in questo *avvenire*, che sembrava agli antipodi non pure della nostra musica ma anche delle nostre idee, abbiamo forse già cominciato ad inoltrare il piede. E sia: il campo dell'arte si allarghi: si accetti il nuovo senza rinunciare al passato, e l'arte e noi e tutti ne guadagneremo ad un tempo. Al concerto suddetto piacque di nuovo oltremodo la ingegnosissima *Fantasia* di Glinka su temi russi, che è uno de' migliori esempi del buon impiego che può farsi in certe occasioni dello stile fugato ed artificioso. Piacquero pure a dismisura le due sinfonie di Weber, dell'*Euryanthe* e dell'*Oberon:* più tiepidamente la sinfonia di Spohr della *Jessonda* e la Fantasia di Mercadante dal titolo *lo Zampognaro napoletano.*

Al paro della precedente quindicina anche la testè decorsa non fu avara di concerti; fra i quali *com'aquila* s'elevarono senza paragone più alto quelli del cav. Sivori al Carcano, che rinnovò ed accrebbe forse con una esecuzione meravigliosa gli entusiasmi da lui suscitati per lo addietro in Milano. Il qual successo non impedì che anche la giovane violinista signora Lebouys alla Canobbiana non cogliesse alla sua volta larga messe di applausi in due serate, nelle quali diè prova di non ordinaria perizia e di quel sentimento spontaneo che sembra privilegio italiano, e certamente anche della Lebouys, italiana essa pure.

L'esperimento fatto dall'impresa dei regi teatri di sostituire alla Canobbiana nella stagione di primavera il dramma recitato al dramma cantato non fu coronato da felice risultamento. Gli applausi non mancano ad Ernesto Rossi, nè all'orchestra che negli intermezzi va suonando pezzi di qualche importanza; ma il teatro è in generale semivuoto. Forse avrebbe convenuto nel così detto *cartellone* preparare più accortamente il pubblico all'inopinato trapasso ed alla poco accetta novità: in luogo di annunciare, quale un'eccezione, i drammi congiunti a musica apposita, e che quindi presentano pure un anello di congiunzione con l'opera in musica, sarebbe stato più acconcio pensiero di collocarli nel primo posto come elemento fondamentale della stagione. E lo potevano essere veramente; giacchè molto dipende dall'arte di far valutare le cose per quello che veramente valgono: laonde per esempio lo *Struensée*, annunciato per tempo con tutta quella importanza che un lavoro di tanta levatura richiede, avrebbe indubbiamente sortito un esito più luminoso. Tuttavia il pubblico accorse affollato all'attrattiva di un lavoro di Meryerbeer; e la musica fu realmente rinvenuta quale era stata preconizzata: musica stupendamente appassionata e descrivente; inimitabile per varietà di tinte, per ricchezza d'idee, per accuratezza di particolari: musica nondimeno maggiore del soggetto cui si congiunge, e che però a prima giunta sembra schiacciarlo anzichè sorreggerlo. Il quinto atto per altro suscitò da capo a fondo emozioni profonde e solenni così per la magnificenza della musica come per la toccante idealità degli affetti dei personaggi; e valse a provare, e noi ce ne rallegriamo di gran cuore, esser tutt'altro che ibridismo, com'altri dice, questo connubio fra l'arte della parola declamata e l'arte orchestrale. L'ibridismo piuttosto potrebbe notarsi quando alla parola parlata si congiungesse la parola cantata senza le gradazioni volute. Ma questo non è il caso: avvegnacchè canto qui non se n'abbia, fatta eccezione della canzone danese dell'atto secondo che, ad esser cantata, aggiunge, anzichè togliere, a quel realismo onde si piacciono gli odierni filosofanti.

Ecco una Rassegna che sprizza fuori Meyerbeer da tutti i pori. Nè ancora abbiam finito. V'è il grand'esito dell'*Africana* a registrare, la cui prima rappresentazione seguì venerdì sera, 28 Aprile, all'*Opéra*. Nel prossimo numero forniremo il lettore di alcuni particolari su questo avvenimento.

Non è soltanto l'arte alemanno-francese che conti un trionfo di questi giorni sulle rive della Senna. Anche l'arte italiana brillò, e *Macbeth* modificato ed aumentato per le scene francesi trovò al teatro *Lirico* un pubblico plaudente ed ammiratore caldissimo, come di tant'altre, anche di questa splendida creazione di Verdi. Alcuni nostri giornali vollero, con poca carità nazionale, gettare qualche dubbio sulla pienezza di quest'esito. Ma essi confusero stranamente il successo colla critica di alcuni giornalisti. I quali, del resto, lungi dal negare la soddisfazione del pubblico la confermano anzi senz'ambagi e senza circonlocuzioni; solo si dilungano, com'è loro costume, a studiare se veramente il *Macbeth* di Verdi sia appuntino il *Macbeth* di Shakespeare. Sistema di critica puerile: giacchè, secondo abbiam tentato di spiegare mille volte, la musica dà, e non può farne a meno, un'idealità tutta sua speciale ai personaggi da lei informati, a tale che o più o meno è forza si scostino da quella precisione o da quel realismo che aveano ritratto dalla storia o da una creazione drammatica. L'esecuzione poi del *Macbeth* in Parigi lasciò non poco a desiderare: il che si rileva anche dalla lettura di quei giornali, di solito assai indulgenti ed ottimisti: ciò che potrebbe provare che nè anche a Parigi v'è sempre quella perfezione che a noi si vorrebbe offrire a modello. E che l'esecuzione non fosse quella che avrebbe dovuto essere ce n'è una indubbia prova il non pienissimo successo dei due brani più salienti e più potenti dello spartito, cioè del gran duetto fra *Macbeth e lady Macbeth*, e del pezzo concertato che chiude l'atto secondo, uno dei più splendidi concepimenti dell'arte italiana. I giornali parigini parlano assai favorevolmente di quella nuova musica di Verdi su cui furono tessuti ballabili di maggior momento che non quelli dello spartito italiano.

Qualche settimana prima del *Macbeth* apparve a quel teatro Italiano *Crispino e la Comare* dei fratelli Ricci. L'esito fu pure eccellente.

Chiudiamo con una triste notizia. Giuseppe Pelitti, il Sax dell'Italia, artefice di genio ed apprezzatissimo dovunque, si spense il 25, rimpianto dalla famiglia, dal suo esercito d'operai, da tutti coloro che ne conoscevano il raro ingegno e le elette qualità del core. È una vera perdita per l'arte oricalchica in Italia. Ritorneremo sul doloroso argomento.

ATTI
della
SOCIETÀ DEL QUARTETTO

Rappresentanza Sociale per l'anno 1865, nominata nelle Adunanze generali del 19 marzo e 23 aprile.

PRESIDENTE
Conte CARLO TAVERNA

Vice Presidente
Cav. LAURO ROSSI

Segretario
GIULIO RICORDI

Commissione Artistica.

BOITO *Maestro* ARRIGO — D'ADDA *Marchese* GEROLAMO
FASANOTTI *Maes.* FILIPPO — FUMAGALLI *Maes.* LUCA
PESTAGALLI *Ing.* GIUSEPPE
RONCHETTI-MONTEVITI *Prof.* STEFANO — SALA *Nob.* MARCO

Giunta Amministrativa.

CHIUSI *Rag.* CARLO — ERBA LUIGI — GROSSONI GIUSEPPE
JACOB ALBINO — TORNAGHI EUGENIO

Concorsi aperti dalla Società del Quartetto
ANNO SECONDO

I.

CONCORSO PER UN QUINTETTO D'ARCO.

Avendo il promotore della Società Sig. Cav. Tito Ricordi stabilito pel corrente anno un premio di it.L. 300 pel Concorso d'un Quintetto d'Arco, e la Società a norma dell'art. 31 dello Statuto un secondo premio di it.L. 200, si rende pubblico il seguente

PROGRAMMA.

È aperto ai compositori italiani il Concorso per la composizione di un Quintetto per due Violini, Viola e due Violoncelli.

Il Quintetto dovrà constare di non meno di quattro tempi distinti, essere inedito e scritto intelligibilmente in partitura.

Ai concorrenti sono destinati:

Un primo premio di it.L. 300 (cinquecento).
Un secondo premio di it. L. 200 (duecento).

II.

CONCORSO PER UN TRIO PER PIANO, VIOLINO E VIOLONCELLO.

Avendo il Socio Sig. Luigi Erba stabilito pel corrente anno un premio di it.L. 300 pel Concorso d'un Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello, e la Società a norma dell'art. 31 dello Statuto un secondo premio di it.L. 150, si rende pubblico il seguente

PROGRAMMA.

È aperto ai compositori italiani il Concorso per la composizione di un Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello.

Il Trio dovrà constare di non meno di tre tempi distinti, essere inedito e scritto intelligibilmente in partitura.

Ai concorrenti sono destinati:

Un primo premio di it.L. 300 (trecento).
Un secondo premio di it.L. 150 (centocinquanta).

I CONCORSI SONO APERTI SOTTO LE SEGUENTI CONDIZIONI:

1.° Le composizioni saranno presentate col corredo delle parti levate per la esecuzione, e verranno consegnate alla Segreteria della Società (Via Omenoni, N. 1) a tutte le ore 3 pom. del giorno 31 ottobre 1865. Il Segretario ne rilascerà ricevuta.

2.° Le composizioni dovranno essere ricapitate alla Segreteria della Società franche d'ogni spesa di porto.

3.° Le composizioni presentate ai Concorsi non dovranno avere indicazione alcuna del nome dell'autore, ma saranno contrassegnate con una epigrafe, ripetuta sulla soprascritta di un biglietto sigillato in cui sarà scritto il nome, cognome, patria e dimora del concorrente.

4.° Soltanto i biglietti relativi alle composizioni premiate saranno aperti. Qualunque concorrente tuttavia potrà autorizzare l'apertura del proprio biglietto dopo l'aggiudicazione dei premi.

5.° Il ritiro da farsi delle composizioni che non conseguirono alcun premio sarà a tutta cura e spesa dei concorrenti; la restituzione sarà fatta dalla Segreteria dietro presentazione della ricevuta di cui al precedente § 1.° La persona che eseguirà il ritiro ne rilascerà ricevuta anche in proprio nome.

6.° La Società non risponde della conservazione delle composizioni che non vengono ritirate entro due mesi dalla pubblicazione del risultato dei Concorsi.

7.° Le composizioni premiate, unitamente alle rispettive parti, rimarranno in proprietà alla Società, per solo uso dei propri concerti.

8.° Qualora il concorrente premiato non avesse presentato al Concorso il proprio autografo, e ciò per la stretta osservanza al precedente § 3.°, dovrà dopo l'aggiudicazione del premio, e dietro richiesta della Presidenza, inviare alla Società il manoscritto autografo, ricevendo in sostituzione la copia inviata al Concorso. Le spese occorrenti saranno a carico della Società stessa.

9.° L'autore dovrà cedere alla Società il diritto di stampa, riservandosi quello d'esecuzione, salvo il disposto al § 7.°

10.° Il giudizio delle opere presentate ai Concorsi verrà pronunciato a norma del Regolamento disciplinare della Società.

NB. *È caldamente raccomandata a tutte le onorevoli Redazioni dei Giornali italiani la riproduzione sollecita dei due sovra esposti Programmi di Concorso.*

NOTIZIE.

— **Bergamo.** L'egregio compositore M.° Alessandro Nini fu decorato della croce dell'ordine mauriziano.

— **Firenze.** - *Feste Italiane.* - Sesto centenario di Dante Alighieri nei giorni 14, 15 e 16 maggio 1865.

1. La piazza di S. Croce, ove sarà inaugurato il monumento nazionale a Dante, sarà riccamente addobbata con festoni di lauri e fiori intrecciati a trofei, con pitture decorative, i cui soggetti appartengono alla vita di Dante e con epigrafi analoghe.

2. La città sarà imbandierata. Alle case ove nacquero, vissero ovvero operarono i più famosi cittadini, sarà posto il loro nome ornato con trofei, lauri e fiori.

3. Lo stradale percorso dal corteggio ed alcune delle principali piazze della città saranno addobbate con colonne, statue e trofei, in memoria dei più illustri fatti della storia italiana e degli uomini più celebri nelle lettere, nelle scienze, nelle arti e nelle virtù civili e militari. Il portico degli Uffizi sarà elegantemente ornato.

Domenica, 14 maggio.

4. I rappresentanti dei Municipi italiani, delle Accademie letterarie e scientifiche italiane e straniere, dei Collegi, Licei, Università ed altri stabilimenti d'istruzione, i componenti la Società per il monumento a Dante, i Collegi degli avvocati, dottori, medici, speziali, bibliotecari, giornalisti, ecc.; i deputati delle fratellanze artigiane e delle Società Operaie d'Italia; i deputati dell'Emigrazione Italiana, tutti scortati da bandiere coi loro proprii stemmi e titoli, si riuniranno in forma pubblica nel chiostro e piazza di S. Spirito, circa alle ore 10 ant.

5. Al suono delle campane di Palazzo Vecchio, ed accompagnati da bande musicali e dalla Guardia Nazionale si muoveranno in buon ordine passando per la via Maggio fino al Palazzo Comunale, ove il Municipio fiorentino, unito a quello di Ravenna, verrà a porsi dietro il corteggio. Lo stradale del corteggio sarà il seguente: via Tornabuoni, via Rondinelli, via dei Cerretani, Piazza del Duomo dal lato di mezzogiorno, via del proconsolo, via del Palagio, via del Fosso, fino alla Piazza di S. Croce.

6. Appena il corteggio avrà preso luogo nel recinto a ciò destinato, si procederà al solenne scuoprimento della statua di Dante al suono di musiche e delle campane di Palazzo vecchio. Sarà pronunziato un breve discorso. Il notaro del Comune registrerà l'atto solenne, e sarà sciolto il corteggio.

7. Nella sera vi sarà illuminazione generale della città con sinfonie nei punti principali, e cori sulla Piazza di Santa Croce in onore di Dante.

Lunedì, 15 maggio.

8. Nella mattina avrà luogo un'Accademia letteraria per le feste secolari di Dante, in un locale da destinarsi. Sarà preceduta da sinfonie, e chiusa con un coro allusivo.

9. Nella sera vi sarà una grande Accademia musicale in onore di Dante in un teatro della città, alla quale saranno invitati i rappresentanti, dei quali è detto all'articolo 4.°

Martedì, 16 maggio.

10. Nelle ore pomeridiane converranno in piazza di S. Croce le Fratellanze artigiane e le Società di mutuo soccorso colle loro insegne, per una distribuzione di sussidi.

11. Nella sera vi sarà un'accademia di quadri viventi con declamazioni scelte dalla Divina Commedia in un teatro della città alla quale interverranno i rappresentanti, come all'art. 4.°

12. Nella stessa sera avrà luogo un ritrovo popolare sotto gli Uffizi.

Oltre le feste suddette avranno luogo per cura del Municipio le seguenti: 1.° Nelle ore pomeridiane del giorno 14 una festa popolare alle Cascine; 2.° Nelle ore pomeridiane del giorno 15 per cura del Gonfaloniere, di concerto colla Società fiorentina delle Corse, si eseguiranno nel gran prato delle Cascine delle corse di cavalli, due delle quali saranno premiate dal Municipio. E per cura del Consiglio provinciale fiorentino, non che di varie Accademie e Società esistenti in Firenze, vi saranno nei giorni delle feste centenarie e nei successivi: 1.° Inaugurazione dell'Esposizione Dantesca e dell'Esposizione di antichità nel Palazzo Pretorio; 2.° Apertura delle Esposizioni di Belle Arti e di orticoltura nei locali rispettivi; 3.° Apertura per giorni otto della Galleria Buonarroti; 4.° Nella mattina del giorno 16 tornata straordinaria dell'Accademia della Crusca.

Quanto alla parte musicale, ecco che cosa si scrive al *Pirata*:

«La mattina del 14 maggio sarà eseguito sulla piazza di S. Croce un gran Coro per l'inaugurazione del monumento a Dante, composto dal maestro Carlo Romani: vi prenderanno parte 500 esecutori. Si eseguirà pure la sinfonia dell'*Assedio di Corinto*. La sera del 14 si eseguiranno sulla piazza di S. Croce dieci Cori in onore di Dante, composti dai maestri Polione Ronzi, Stanislao Favi, G. Palloni, C. Gialdini, Felice Felici, De Champs (tutti allievi dell'egregio Mabellini), Anichini, Cianchi, Mariotti, con 400 coristi e 3 bande. La mattina del 15, alla fine dell'Accademia Letteraria, si eseguirà un Coro composto dal maestro Francesco Cortesi. La sera del 15 stesso grande Concerto al teatro Pagliano, ove si eseguirà la sinfonia del celebre M.° Pacini, *Dante*, il canto del *Conte Ugolino* di Donizetti, e chiuderà il concerto la Grande Cantata in onore di Dante composta espressamente dal cav. Teofilo Mabellini, con poesia di Guido Corsini, direttore del giornale *La Festa di Dante*».

— **Novara.** Il tenore Geremia Bettini morì, in seguito a lunghissima malattia.

— PARIGI. Intorno alla prima rappresentazione del *Macbeth* al teatro *Lirico*, il *Ménestrel*, generalmente poco tenero della musica italiana, e dell'odierna specialmente, non pertanto scrive le seguenti linee abbastanza significanti: « Nel *Macbeth* la natura « eminentemente drammatica di Verdi s'è confermata con nuova « energia. È musica forse violenta, ma possente nella sua vio« lenza, e gli amatori del genere, e son tanti, ne andarono en« tusiasmati. Così ed i *bis* e le chiamate furono in numero stra« grande ». La *Revue et Gazette musicale* dice: « Questo spar« tito si colloca sul confine delle due maniere di Verdi. Sonovi « nel *Macbeth* alcuni pezzi improntati di quel vigore esagerato « che rammenta *Nabucco*, *Ernani*, i *Lombardi*, ma notansi al « tempo stesso brani di una estrema finezza, e di una delica« tezza piena di grazia. Questi verisimilmente sono quelli com« posti ultimamente ». Il *Moniteur*, il *Constitutionnel*, l'*Opinion Nationale*, il *Siècle*, ed in generale tutte le appendici parigine si accordano con questi giudizi.

— Ecco il testo della disposizione ministeriale che introduce lo studio della musica nelle scuole normali, nei ginnasie nei licei di Francia.

Art. 1.° - L'insegnamento della musica è obbligatorio per tutti gli allievi delle scuole normali primarie. Lo stesso è del canto-fermo per gli allievi cattolici e del canto religioso per le altre comunioni.

Art. 2.° - L'insegnamento musicale nelle scuole normali abbraccia le materie seguenti:

1. Principii elementari di musica e di canto. Lettura, scrittura e dettatura musicale sopra il rigo.

2. Principii elementari di canto-fermo. Studio elementare dell'organo.

3. Studio elementare d'accompagnamento.

Art. 3.° - Queste materie sono divise nei tre anni di studio nel modo seguente:

Anno primo: Principii elementari di musica.

Nozioni sull'emissione vocale, sulla respirazione e sulla classificazione delle voci. Lettura nelle chiavi di *sol* e di *fa* in tutti i toni maggiori e minori e coi tempi più usitati. Nozioni teoriche sulle altre chiavi e gli altri tempi.

Anno secondo: Continuazione degli esercizii di lettura. Scrittura sotto dettatura. Esecuzione di pezzi di canto a più voci.

Studio elementare di canto-fermo. Notazione, modi, lettura con parole.

Esercizii elementari di meccanismo sul pianoforte e sull'organo. Scale in tutti i toni maggiori e minori.

Anno terzo Continuazione degli esercizi di musica e di canto fermo. Studio elementare d'accompagnamento, specialmente rispetto all'accompagnamento del canto-fermo.

Lettura di pezzi facili in accordi, e accompagnamento di un canto-fermo dato, sia al basso, sia alla parte superiore.

Art. 4.° - Cinque ore per settimana sono consacrate, in ciascuno dei tre anni, alle lezioni di musica o di canto-fermo.

Il tempo occupato, nell'intervallo delle lezioni, nello studio del pianoforte o dell'organo, è tolto alle ricreazioni ed alle ore libere delle domeniche fra le funzioni.

Art. 5.° - L'organo, l'armonium ed il pianoforte sono i soli strumenti impiegati per l'insegnamento musicale nelle scuole normali primarie.

Art. 6.° - L'insegnamento della musica è obbligatorio, nei licei, per tutti gli alunni delle classi inferiori fino alla quarta inclusivamente.

È facoltativo per gli alunni della terza classe in su.

Art. 7.° - L'insegnamento obbligatorio comprende le materie seguenti:

Principii elementari di musica e di canto. Lettura, scrittura e dettatura sul rigo.

Lo scopo finale di questo insegnamento dev'essere: la lettura in tutti i toni maggiori e minori e coi tempi più usitati, e l'esecuzione di pezzi di canto d'una difficoltà media, ad una o più voci.

Art. 8.° - L'insegnamento facoltativo può comprendere, oltre le materie dell'insegnamento obbligatorio, i principii elementari dell'armonia.

Art. 9.° - La musica strumentale continuerà ad essere insegnata individualmente a carico delle famiglie.

Art. 10.° - Due ore per settimana sono consacrate all'insegnamento musicale obbligatorio per ciascuna delle divisioni di questo insegnamento. Queste lezioni non si danno nè alle domeniche nè alle ore di ricreazione.

Gli alunni sono divisi in più corsi, per quanto sarà possibile, dietro i loro progressi in musica e non dietro la classe cui appartengono.

Una lezione d'un'ora almeno per settimana è consacrata all'insegnamento musicale facoltativo.

GIUSEPPE OCCIONI, gerente responsabile.
Tipi RICORDI.

PUBBLICAZIONI MUSICALI

di esclusiva proprietà dell'Editore **FRANCESCO LUCCA**

IN MILANO

A

ROSSINI

INNO

PER GRANDI MASSE VOCALI E STRUMENTALI

eseguito in Pesaro il giorno 21 *Agosto* 1864

PER LA SOLENNE INAUGURAZIONE DEL BUSTO DELL'IMMORTALE COMPOSITORE

Attestato di stima e di amicizia

DI

SAVERIO MERCADANTE

15200 In Partitura . . . . . *Fr.* 20 —
15138 Per Canto con accompagnamento di Pianoforte . . . . . 12 —
15139 Per Pianoforte a quattro mani (riduzione di Stefano Golinelli) . . . . . 10 —

Opere di C. CZERNY per Pianoforte

5120 **Le parfait Pianiste.** Collection complète d'Etudes. 25 Etudes faciles et progressives composées expressement pour les Elèves dont les mains ne peuvent encore embrasser l'étendue de l'octave. Op. 748. *Fr.* 10 —
5121 **Le Progrès.** 1.e Livre. 25 Etudes ou introduction à celles de Cramer. Op. 749 . . . . . 10 —
5123 *Idem.* 2.e Livre. 30 Etudes ou introduction à celles de Cramer. Op. 753 . . . . . 12 —
5122 **Les Exercices des gammes.** Etudes pour le Piano à quatre mains. Op. 751 . . . . . 8 —
5124 **25 Etudes mélodiques et caractéristiques.** Op. 755. Lib. 1 . . . . . 8 —
5125 *Idem.* Lib. 2 . . . . . 8 —
5126 **Grandes Etudes de salon.** Op. 756. Lib. 1 . . . 12 —
5127 **Grandes Etudes de salon.** Op. 756. Lib. 2 . *Fr.* 12 —
9884 **La Scuola della velocità,** ovvero 40 Esercizi calcolati a sviluppare l'agilità delle dita. Op. 299. In 4 Fascicoli. . . . . Uniti . 14 —
9909 **Esercizio giornaliero per acquistare e conservare il più alto grado di perfezione, consistente in 40 Studi.** Op. 337 . . . . . 8 —
9914 **Il primo Maestro di Pianoforte.** Cento Studi giornalieri. Op. 599 . . . . . 10 —
14083 **125 Esercizi in brevi e progressive Suonatine col numeri per le dita.** In 4 fascicoli. Uniti . 16 —
15056 **La Scuola del legato e dello staccato.** 50 Esercizi che fanno seguito alla **Scuola dell'agilità,** Op. 299. - Op. 335. In 3 fascicoli. . . . . Uniti . 20 —

Opere di J. B. DUVERNOY per Pianoforte

15251 **A B C del Pianista.** Metodo elementare contenente i principii elementari, 24 Esercizi preliminari, 18 Divertimenti a 2 ed a 4 mani, gli Esercizi di scale, e 6 Studi facili. Op. 157 . . . . . Netti *Fr.* 4 —
14752 **Ecole primaire.** 25 Etudes faciles et progressives expressement composées pour sa fille. Op. 176 . 10 —
(Ces Etudes font suite à l'*A B C du Pianiste*, et servent d'introduction à l'*Ecole du Mécanisme* du même auteur).
11267 **Scuola classica e moderna.** Op. 240 divisa in tre parti. Parte 1.a Scale armonizzate. Parte 2.a Esercizi giornalieri. Parte 3.a Studi speciali. - Le treparti unite . . . . . *Fr.* 30 —
12115 **Douze Etudes mélodiques de Rythme.** Op. 253 . 10 —
14429 **Douze Etudes d'égalité et de goût.** Op. 263 . . 10 —
15258 **Ecole préparatoire de la Velocité.** 20 Etudes-Exercices sans octaves composées pour précéder et faciliter le travail de celles de Czerny. Op. 276 . 10 —

L'AFRICANA

OPERA IN CINQUE ATTI

MUSICA DI

GIACOMO MEYERBEER

D'imminente pubblicazione alcuni pezzi.

ANNO SECONDO - N. 9. **GIORNALE** 15 MAGGIO 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. I

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

SECONDO ESPERIMENTO

DELLA

Società del Quartetto di Milano

(7 Maggio. - Anno II).

Tutti coloro che furono presenti al concerto di Domenica mattina passarono per un supremo commovimento di spirito. Le anime di tutti s'atterrirono per esuberanza d'estasi; varcammo tutti al di là del sensibile umano, e il diletto fu tale che divenne dolore.

L'auge del bene è angoscia.

Ogni persona entro la quale non alberghi la grama vanità del sorridere alle proprie emozioni, o la trista del rinnegarle, ravviserà per sincere queste parole.

A che pro palliare o piallare le immagini agli interni entusiasmi? a che pro per rispetto alla calma di chi non udì ciò che udimmo, o per alcuna deferenza al sangue freddo di pochi, intiepidire il bollore del nostro e rattenerci? No.

Abbiamo sentito l'Adagio in *re minore* di Mendelssohn, abbiamo bevuto all'anfora del Bello il succo dell'Ideale e ne siamo briachi. Noi vogliamo manifestare la più vera delle nostre idee colla più vera delle nostre parole.

Quel divino adagio eseguito magicamente dal Sivori e dai suoi valorosi compagni, fu una delle più veementi emozioni artistiche che ci toccò nella vita.

Ebbimo la consolazione di veder riflessa la nostra stupefazione nel viso di molti, nel viso di quasi tutti coloro che leggeranno questa pallida e inetta narrazione di ciò che sentimmo.

All'ultima pagina dell'*adagio*, là dove i raggi della paradisiaca melodia par si concentrino tutti in un *punto focale*, in una incandescenza indefinibile, cui la pupilla del pensiero con istento sopporta, a certa battuta di quest'ultima pagina udimmo un singulto, un grido di moltitudine alzarsi dalla platea e ci guatammo esterrefatti. Chi aveva mosso qnel grido? noi tutti.

Onnipotenza della musica! i volti erano smorti d'affanno e le arterie ne battevano violenti, come se avessero assistito a qualche sorprendente catastrofe; vi fu chi pianse. Sovranità dell'arte nostra! Sì, lo asseriamo con affettuoso orgoglio e con intierissimo convincimento; la musica è regina su tutte le arti, più che regina, Dea.

Essa disdegna le forme visibili, disdegna i palpabili contorni, disdegna ogni materia, ogni spazio, ogni peso; essa si affranca dalla parola umana, dal pensiero incatenato alla logica, alla grammatica, all'idioma; rifiuta ogni convenzione, ogni formula vana; può passarsene della creazione e della storia, i suoi tipi non sono nel reale, essa piglia sua essenza dalla più pura idea del Bello e del Sublime, dalle più eteree, dalle più astratte, dalle più ideali affezioni dell'anima; essa vive d'atomi di tempo e di onde sonore, e in queste onde ci beatifica, ci affoga, ci tuffa, ci inabissa, ci avvolge, ci culla, ci incanta. La musica è il gradino più vicino a Dio della nostra scala terrestre; la musica è più alta della poesia e della preghiera.

Lutero che il seppe, quell'ispirato ideatore di salmi disse: *Al diavolo non piace la musica.*

E per certo il diavolo non entrò domenica mattina nella sala del Conservatorio, o se c'è entrato in sul principio, vi potè poco rimanere. Il quintetto di Mendelssohn e il quartetto di Mozart l'hanno per fermo scacciato.

Udimmo già questo *quartetto in sol* di Mozart (op. 10) al primissimo nostro concerto, anzi fu esso che inaugurò, l'anno scorso, col battesimo de' suoni questa allor nascente società.

Epperò per molti soci recenti questo leggiadrissimo pezzo ha dovuto riescir nuovo, e per quelli che lo riudirono doppiamente bello.

Nel primo numero del nostro giornale v'è una picciola analisi di questo quartetto la quale ci ricorda d'aver scritto noi stessi.

Lo ammiravamo fin d'allora come tipo, formoso, limpido, purissimo del genere, e ne apprezzammo deliziosamente l'*andante*.

Se c'è un parallelo possibile fra quest'*andante* di Mozart e l'*adagio* del *quintetto in si bemolle* di Mendelssohn, è il parallelo appunto che esiste fra il Bello e il Sublime.

Mozart è melodioso, soave, ispirato, finito; Mendelssohn è melodioso, soave, ispirato, ma infinito; eppure più altamente semplice e più grandemente puro dell'altro.

E infatti il Sublime è più semplice del Bello.

Il Bello può incarnarsi con tutte le varietà della forma, le più bizzarre, le più molteplici, le più disparate: al Sublime non s'addice che la gran forma, la forma divina, universale, eterna; la forma sferica.

L'orizzonte è sublime, il mare è sublime, il sole è sublime.

Shakespeare è sferico, Dante è sferico, Beethoven è sferico; il sole è più semplice del garofano, il mare è più semplice del ruscello, l'adagio di Mendelssohn è sferico e più semplice dell'andante di Mozart. E perciò anche più fortemente concepibile.

Tutti l'hanno sentito nell'anima solenne e chiaro; e come si segue nelle azzurre serenità dell'alba l'ala immobile dell'airone volante, così tutti seguimmo il volo di quelle note.

Domani lo riudremo ancora, ripetuto nel terzo esperimento, ripetuto con quella insuperabile potenza che sgorga dall'*arcata* di Sivori, con quell'arguta dolcezza del Bassi, con quel bel magistero del Cavallini, del Truffi, del Santelli. E qui è pur dovere il dirlo; la nostra società domenica non aveva da invidiare nè le esecuzioni d'Alard e Franchomme, nè quelle pur squisitissime di Chevillard e di Morin, nè i violini di Lamoureau, nè le altre glorie della sala Pleyel e della sala Erard.

Questa domenica udremmo anche i nostri quartetti premiati, del Bazzini e del Faccio, e in quella occasione parleremo anche del quartetto del socio Croff, premiato dalla società di Firenze, consacrando così una intera cronaca al *quartetto moderno*.

Bella solennità sarà quella di codesta domenica, solennità alla quale non uno dei soci ha da mancare.

APPENDICE

DEL MOVIMENTO MUSICALE IN GERMANIA NEGLI ULTIMI MESI DEL 1864.

(Frammenti spiccati dal Segnale *di Lipsia, e ricordati dal signor Wekerlin alla Società dei* **Compositori di Musica.**)

I compositori tedeschi il cui nome appare più frequentemente sui programmi dei concerti sono Gian Sebastiano Bach, Haendel, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Gade e Schubert. Haydn figura più di rado; tuttavia la *Creazione* e qualcuno de' suoi quartetti si mostrano di quando in quando.

La concertista che sta costantemente sulla breccia è la pianista Clara Schumann; il giornalismo alemanno la chiama la *sacerdotessa del pianoforte*. Madama Schumann si fece segnatamente encomiare nell'esecuzione delle opere del defunto marito, da lei interpretate con quella tradizione poetica che le trasfuse l'autore stesso.

Dopo la Schumann, il pianista forse più festeggiato di tutti in Germania, e particolarmente a Lipsia, è De Bülow, il genero di Liszt.

Rubinstein e Gounod sono pressochè i soli stranieri che la Germania sembra accettare e le cui opere vengano pubblicate con qualche voga.

A Aix la Chapelle, la *festa dei cantori* riunì il 6 e 7 settembre sessant'una società corali, di cui 37 tedesche, 17 belgiche, 7 olandesi: il premio d'onore fu aggiudicato a due società belgiche.

Il 13 settembre, prima esecuzione a Francoforte dell'opera postuma di Marschnèr, il *Maestro cantore Riarne*, in quattro atti.

In Annover, il 24, prima rappresentazione delle *Catacombe*, opera di Ferdinando Hiller.

Il 27, 28 e 29 settembre furono consacrati in Monaco al secondo *festival* costituito da una massa di 1200 esecutori; l'orchestra contava 257 suonatori. I principali pezzi del *festival* erano la *Sinfonia eroica* di Beethoven, *Israele in Egitto* di Haendel; quindi diversi pezzi di Bach, Mozart, Spohr, Mendelssohn; dei frammenti del *Tobia* di Haydn; e finalmente il *Don Giovanni*. I *veri dilettanti* videro con indignazione e orrore girare i *rinfreschi* durante l'esecuzione di questi immortali capolavori.

Non deesi tacere come i tedeschi, a malgrado l'ottima loro organizzazione musicale, non si scandolezzino di certe consuetudini assai poco artistiche. Così per esempio, non si ha rossore di troncare le opere dei grandi maestri appena sia suonata l'ora della cena: si mangia e si beve durante i concerti; ed allorquando ha luogo un solenne *festival*, è assai problematico il entusiasmo che vi eccita. Quello di cui abbiamo fatto cenno lasciò un *deficit* di 15,000 franchi.

A Vienna fu ripresa *Jessonda* di Spohr.

In settembre pure morì in Monaco l'ultimo discendente di Orlando Lassus.

Ed il 27 ancora dello stesso mese, Stoccarda assiste ad una riproduzione di *Tarare*, opera di Salieri, orchestrata di nuovo da Lindpaintner ed Eckert. Profanazione non rara in Allemagna!

Una compositrice di Wiesbaden, Luigia Hennes, propone di dare delle lezioni di pianoforte per lettera.

A Colonia, nell'ottobre, esecuzione dell'oratorio di Beethoven, *Cristo al monte Oliceto*.

Il 23 si disseppellirono a Wahring, presso Vienna, i *resti di Beethoven e di Schubert*, a fine di collocarli in una nuova tomba. Si fecero proteste contro quest'atto per parte di alcuni membri delle famiglie degl'illustri maestri; proteste tanto più furibonde in quanto che alcuni amatori ardenti si disputarono e si portaron via, a titolo di reliquie, quali una parte dei capelli di Schubert, quali un pezzo del vestito di Beethoven, quali un .....

In fatto d'invenzioni, un certo signor Hachenberg annuncia un *pianoforte telegrafico*. Fissando dei fili conduttori nelle case degli abbonati, essi possono procurarsi l'esecuzione spontanea di pezzi di cembalo a qualunque ora del giorno pel proprio strumento; ottenendo un tanto prodigio col premere semplicemente un bottone. Dalle ore dieci alle quattro musica seria, concerti, sonate, fughe, ecc. Dalle quattro a mezzanotte, valzer, polke, contraddanze, mazurke.

Ecco i titoli di opere datesi nel novembre a Lipsia: *Freyschütz, la Muta di Portici, Norma, i Puritani, Roberto il Diavolo, Faust.*

A Konisberga, esecuzione della *Festa d'Alessandro*, oratorio di Haendel.

Riccardo Wagner dà a Praga un concerto, coll'introito del quale non giugne a coprire le spese.

A Dresda fu riprodotta con tiepido successo *la Famiglia svizzera* di Weigl, opera che conta già cinquant'anni.

Il signor Maier, bibliotecario in Monaco, ha pubblicato due opere inedite di Scarlatti, *Griselda* e *Laodicea e Berenice;* la prima, rinvenuta fra i manoscritti della Biblioteca imperiale di Parigi; l'altra nella Biblioteca reale di Berlino.

Il Senato di Amburgo rifiutò di votare 6000 franchi onde abbassare di mezzo tono gli strumenti dell'orchestra. Pretendesi che uno dei senatori facesse la mozione di accordarne soltanto 5000 accontentandosi dell'abbassamento di un solo *quarto di tono*.

A Lipsia si pubblica per la prima volta un altro lavoro di Schumann: è la sua musica pel *Manfredo* di Shakespeare. Dicesi la più bell'opera sua.

Come episodio il *Segnale* riferisce che i teatri del Giappone presentano tre ordini di logge così ben disposte e ideate, che le signore vi si possono cangiare comodamente di *toelette;* il che non trascurano di fare ad ogni *entr'acte*.

Costumi dei concertisti di pianoforte per l'inverno ora passato: *Vestito nero* quando suonano musica altrui; *Vestito verde* quando suonano la propria.

In novembre, Riccardo Wagner si trovava a Carlsruhe, dove la corte l'avrebbe fissato se le condizioni imposte dal compositore fossero state più modeste. Wagner chiedeva uno stipendio vitalizio di annui 18000 franchi, alloggio gratuito alla corte, una loggia particolare al teatro, ed un equipaggio di corte a sua disposizione. Il giornalista malizioso aggiunge che gli si avrebbe accordato tutto qualora Wagner non si fosse ostinato su d'una piccola condizione addizionale, quella cioè di eseguire la sua opera *Tristano e Isotta*.

A Vienna i concerti dei *concertisti* passano di moda: non si vogliono che antichi maestri, Bach in prima linea.

L'otto dicembre si riprese a Berlino *Orfeo* di Gluck.

Il teatro di Coburgo diede un'opera nuova di Langer, la *Maledizione del cantore*.

Ferdinando Hiller pubblicò un melodramma lirico *senza parole* (?), a quattro mani.

Eccovi, conchiude il signor Wekerlin, delle effemeridi musicali assai brevi, epperciò assai secche, e probabilmente noiose.

In complesso leggendo la lunga rubrica *Notizie diverse* del giornale tedesco, è questa l'impressione generale che se ne riceve. Il movimento attuale della musica in Germania si compendia in una specie di furibondo antagonismo fra melodia ed armonia, fra queste due gentili sorelle quasi gemelle, pur destinate a vivere eternamente sotto un tetto istesso.

Che l'armonia debba progredire, soggiunge il relatore, lo concedo di buon grado, avvegnacchè io non consideri la nostra generazione quale un popolo di gamberi; ma pongo una immensa differenza fra la *bizzarria*, il sistema preconcetto, l'abberrazione armonica e l'*ispirazione*. Quest'ultima procede dritta dritta dalla verità; cosicchè non so vedere la necessità d'una processione di settime di tutte le specie e di cadenze ingannate per dir *buon giorno* ad un amico!

E qui fo punto, non avendo affatto l'intenzione di trattare una questione sì ardua. La rivalità della *melodia* e dell'*armonia* mi trarrebbero ben lontano. E d'altro canto perchè farsi partigiani dell'una o dell'altra in così deplorabile querela? Non è egli meglio onorarle entrambe, consigliarle a non rompere giammai la alleanza cui le destinò natura, ed invitarle, come han fatto i più grandi maestri, a confondere le loro forze amiche in un perpetuo abbraccio fraterno?

———

La edizione uscita in questi giorni dei due quartetti premiati agevolerà il pubblico nel suo giudizio intorno a questi, giacchè potrà constatare coll'occhio l'impressione dell'udito sulla nitida stampa.

Non è solo passeggiero allettamento che ci riunisce di tratto in tratto alle nostre musiche; missione assai più vasta tien dietro al diletto nostro.

Il contatto dell'Idea è incendiario come il contatto del fuoco:

Poca favilla gran fiamma seconda.

Il progresso ha in sè una sorte di contagio benefico, provvidenziale.

Ponendo l'animo nostro nelle grandi creazioni che mano mano ascoltiamo, andiam preparandoci a prove maggiori.

La forza moltiplicatrice delle intelligenze affratellate insieme è prodigiosa.

Dai pochi eletti nasceranno i molti chiamati, dai molti chiamati i molti eletti.

Così di questo passo, non dubitiamo, nella nostra culta ed augusta città andrà formandosi sempre più ed educandosi quel pubblico nuovo, quel pubblico grande, quel pubblico ideale che siederà giudice equo e sapiente dell'arte futura.

15 *Maggio.* ARRIGO BOITO.

COMPENDIO DI LETTURE STORICHE

(PARTE PRIMA).

(Continuazione. Vedansi i N. 1, 2, 3 e 5).

Siffatto sistema, il quale, toltane la proslambanomenos, componesi di una serie non interrotta ora di tre tetracordi tutti congiunti, ed ora di quattro separati nel mezzo, è lungi tuttavia dal presentare nella sua nomenclatura quell'analogia di denominazioni che la perfetta analogia dei tetracordi richiederebbe. Ed infatti noi vediamo che la corda più acuta del tetracordo *ipaton* assume quella di corda più grave del tetracordo *meson*, mentre accade diversamente nei tre tetracordi acuti, nei quali la nota più acuta porta la denominazione rispettiva dei tetracordi *sinnemenon, diezeugmenon, iperboleon*. Non v'è analogia nemmeno nell'ufficio della *paramese* verso la *mese*, e meno ancora della *paranete* verso la *nete*, con quelli che hanno le due *paripate, ipaton* e *meson*, verso la loro corda grave più vicina. Le due *licanos* riguardate nelle loro denominazioni mancano nei tetracordi acuti, nei quali invece troviamo le corde *trite*, non appartenenti sotto questo nome ai due tetracordi gravi. Anche limitandosi a queste sole osservazioni, esse bastano a

dimostrarci che tale sistema simmetrico di tetracordi non esistè nei più antichi tempi, e che perciò si sarà costituito a poco a poco più tardi assumendo il più acconciamente possibile la nomenclatura già in uso, e non introducendo se non quei nuovi vocaboli che esprimessero le aggiunte praticate coll'andar del tempo in quei diversi circoscritti sistemi.

Ecco, in qual modo, secondo noi, e tenendo conto dei pochi dati conosciuti, dovrebb'essere proceduto lo svolgimento del greco sistema o diagramma. Accennammo già che le più antiche memorie relative alla musica greca affermano l'antica *lira*, che è quanto dire l'antico sistema, costituirsi di sole tre corde. Ma quali erano i suoni vibrati dalle due corde acute sapendo noi soltanto che la grave era il *mi?* quali i nomi da esse portati? - Per formarci su di questo importante quesito una congettura fondata esamineremo per un istante l'epoca in cui, apparentemente da Terpandro, fu portata la lira a sette corde contrassegnate dai seguenti nomi: *ipate, paripate, licanos* (corrispondente sempre alla *diatonos, cromatice, enarmonios*, dei rispettivi generi), *mese, paramese, paranete, nete*; e questi sette suoni costituivano, come generalmente si afferma, due tetracordi congiunti, compresi nell'intervallo di settima *mi-re*. Dobbiamo essere colpiti sin d'ora dalla disformità delle appellazioni, non essendoci alcuna analogia tra l'ufficio della paranete e quello delle paripate e paramese. Egli è evidente che la paranete non dev'essere stata così appellata se non perchè vicina alla nete, la quale ha di certo preesistito.

Un dato che i teorici hanno trascurato a torto è quello che fin dai tempi più remoti i greci non riconobbero come consonanti se non l'intervallo di *quarta* (diatessaron), di *quinta* (diapente) e quello di *ottava* (diapason). Ora se l'antico sistema era costituito di sole tre corde, e se tuttavia riconoscevansi consonanti quei tre intervalli, convien dire che quelle tre corde dovevano trovarsi accordate in maniera da produrre per l'appunto i suddetti tre intervalli. Il problema è di agevole soluzione. Le tre corde non potevan essere che un *mi*, un *la* ed un *mi* ottava superiore; portanti verisimilmente i nomi di *ipate* (prima) di *mese* (media) e di *nete* (infima). Come digressione necessaria ed a rettifica di molti errori diffusi in quest'argomento, avvertasi che l'appellativo *consonanti*, applicato agli intervalli sopraccennati, non deve intendersi nel senso armonico odierno, bensì come l'affermazione di un naturale rapporto melodico fra quei suoni. Ciò appar chiaro appena si consideri come i greci non facessero pressochè alcun uso di suoni simultanei (accordi, armonia). Non ci sarà malagevole nemmeno trovare il perchè ogni altro intervallo venisse da quei teorici dichiarato dissonante; ma di ciò altrove. Ad ogni modo scorgesi che l'idea di consonanza presso i greci legavasi, e non forse a torto, esclusivamente ad un moto cadenzale.

Abbiamo pure avvertito che a poco a poco queste tre corde raggiunsero l'Eptacordo di Terpandro, ma anche qui non ci si lasciò memoria quali fossero le corde introdotte, e i nomi che portavano.

Ma la logica ci soccorrerà qui pure; nè crediamo andar errati asserendo che la *paripate* e la *paramese* devono aver preceduto le altre due, prima perchè una *diatonos* che non procede per toni è un assurdo, in secondo luogo perchè la *paranete* non aveva ragion d'essere prima della comparsa della *diatonos;* terzo finalmente, perchè l'intervallo di semitono vicino alle dominanti e quello di tono ed anche di semitono vicino alle toniche viene suggerito direttamente dalla natura.

Dichiarato così il *Pentacordo*, l'esacordo risulterà evidentemente costituito dai suddetti cinque suoni più della *diatonos*, che così bene significa la sua distanza di un tono fra le due corde laterali. Onde l'*Esacordo* corrisponderebbe ai nostri suoni, *mi, fa, sol, la, si* ♭ e *mi* ottava.

Ove ben si osservi, coll'introduzione della *Diatonos* si veniva ad apportare una gran modificazione nel greco sistema; giacchè la successione *mi, fa, sol, la* costituiva per la prima volta quel gruppo tetracordale che fu la sostanza, l'anima per dir così di tutti i sistemi successivi, e dal quale Terpandro prese norma per la costruzione simmetrica dei suoi due tetracordi, verisimilmente distinti allora coi nomi di *Ipaton* ed *Iperboleon*.

Come accadde ognora agli arditi innovatori nell'arte musicale, quantunque gran parte di essi la facessero progredire spingendola a voli più elevati e più felici, anche l'Eptacordo di Terpandro fu segno di aspre censure e d'ogni sorta di anatemi. Diffatti analizzando il suo sistema a due tetracordi congiunti non si tarderà a rilevare che, date le condizioni di prima, grande era la rivoluzione da esso provocata nel greco sistema. Anche ammesso, come noi abbiamo supposto, che il *si* ♭ facesse parte del sistema esacordale, pure quella nota ne' suoi rapporti melodici verso il *la* poteva non influenzare tanto da distruggere il carattere del tono di *La* minore, offerto sin dai più antichi tempi dall'accordatura delle cetere e delle lire. Ma i due tetracordi di Terpandro venivano a rompere ad un tratto ogni unità di tono: quel *si* ♭, che risguardar poteasi in precedenza quale una mera accentazione melodica, per opera di Terpandro assumeva nuova fisonomia divenendo parte integrale e sostanziale di un tetracordo, pari per verità nella sua costituzione al gruppo *mi, fa, sol, la*, ma perciò stesso appartenente a tutt'altro tono; onde può dirsi che fu per opera di Terpandro che i Greci ebbero sentore la prima volta di ciò che sia modulazione o transizione tonale in musica.

E tanti furono gli avversari che per tale innovazione gli si scatenarono contro, che noi vediamo di lì a poco costituirsi un nuovo sistema di otto corde, nelle quali ricompare pienamente l'unità di tono, cioè il *la* minore. Tuttavia se per qualche tempo fu reietto il *si* bemolle, nonpertanto fu reso omaggio ai gruppi tetracordali di Terpandro, i quali anzi da quell'epoca non più furono abbandonati, regnando, meno forse durante un brevissimo tempo, fino al sistema esacordale contemporaneo a Guido d'Arezzo.

La soppressione del *si* ♭ cagionò la disgiunzione dei due tetracordi, i quali per ciò constarono dei suoni contenuti nell'ottava, o diapason (com'era chiamata dai greci), *mi* e *mi* ottava superiore.

Non è a credersi, siccome alcuni pochi vorrebbero, che, come in addietro, il sistema greco andasse aumentandosi d'allora in poi di una sola corda per volta: bensì, vista la quasi inseparabilità dei gruppi di quattro corde, gli aumenti del sistema devono essere stati praticati per interi tetracordi. Se prima poi abbia preceduto il tetracordo acuto od il grave non è agevole l'indovinare. Certo che ci fu un momento in cui i quattro tetracordi, *Ipaton, Meson, Diezeugmenom* ed *Iperboleon*, costituirono una serie di suoni dal *Si* grave al *La* sua decimaquarta acuta componenti tuttavia un diagramma o scala di *La minore* di quasi due ottave; non mancandovi che la tonica inferiore. E questa venne aggiunta difatti isolandola da ogni relazione tetracordale, assumendo appunto il nome di *aggiunta*, che spiega l'origine sua.

(Continua)

MAZZUCATO.

RASSEGNA.

Per coloro che si compiacciono sollevare dei dubbi sulla legittimità dell'ultimo esito del *Macbeth* al teatro Lirico vogliamo aggiungere quanto scrive sull'argomento uno dei periodici meno partigiani di Verdi, il *Ménestrel*: »Adattando, egli scrive, alla »scena francese questo spartito prettamente italiano, il maestro »italiano ha voluto che le nostre esigenze teatrali fossero sod»disfatte, seguendo così le tradizioni di Rossini che edificava »*Moïse* col suo *Mosè*, e di Meyerbeer che poneva cure speciali »nello scrivere per l'*Opéra* ». Ed enumerate le sovrane bellezze dell'antico spartito, soggiunge: »I principali cangiamenti furono »praticati principalmente nelle ultime parti dell'opera. Il quarto »ed ultimo atto non offriva di veramente notevole che la scena »del Sonnambulismo. Ora, questa scena chiude l'atto quarto; ed »un quinto nuovamente ideato contiene l'aria di Macbeth prima »della battaglia ed il quadro della foresta che cammina. Per »quest'ultima scena il compositore creò una bella fuga scenica »piena di movimento, ed un coro di viltoria ad ampie forme. Nella »fuga sovrattutto Verdi abbandonò in parte la sua antica ma»niera, tutta slancio e spontaneità; volendo provare com'egli sa»pesse maneggiare orchestra e contrappunto, riuscendo doppia»mente nell'uno e nell'altro intento. Gli altri cangiamenti consi»stono nelle due scene di apparizioni compiutamente nuove, dove »è encomiabile la verità della declamazione. Alla fine dell'atto »un duetto fra lady Macbeth e Macbeth fu sostituito ad un'aria »del tenore. Anche nel secondo atto noverasi una nuova aria »del soprano.... Salutiamo insomma in Verdi il creatore spon»taneo, il melodista appassionato, l'uomo dal sentimento dram»matico, il vero compositore delle gioie e dei dolori della terra... »Noi lo ripetiamo, questo *Macbeth* racchiude pregi reali e incon»testabili. Il lavoro intrapreso dal maestro per adattarlo alle scene »francesi, senza avervi aggiunto bellezze eccezionali, ha contri»buito ad imprimere una omogeneità ed un chiaroscuro che forse »lo spartito italiano non possedeva ».

I fogli medesimi confermano il crescente successo dell'*Africana*. Ci riserbiamo di riportarne qualche giudizio, fra i più imparziali, nel vegnente numero. Come pure vi riserbiamo il resoconto del magnifico terzo concerto, datosi ieri dalla nostra Società, e nel quale s'ebbe l'interessantissima novità dell'udizione dei due quartetti recentemente premiati, quelli del cav. Bazzini e del maestro Faccio. Valentissimi gl'interpreti, a capo dei quali di nuovo facea prodigi l'archetto del cav. Sivori. I due quartetti pubblicati in elegante e corretta edizione, furono distribuiti or fan pochi giorni a tutti i membri della Società.

Ma di tutte queste belle cose riparleremo a più bell'agio, non consentendocelo oggi l'imminente pubblicazione del giornale.

Nel foglio odierno diamo posto ai resoconti, spiccati al *Boccherini*, degli ultimi sperimenti classici ch'ebbero luogo nelle consorelle società di Firenze e Lucca. Ci mancò tuttavia prima d'ora lo spazio per registrare quello precedente, pur della Società di Lucca, dove si eseguì con ottimo esito il Trio di Beethoven, op. 8, il quartetto in *sol minore* di Mozart, ed il *settimo* quartetto del comm. Pacini, consacrato dall'autore alla Società medesima. Il *Boccherini*, a proposito del chiaro maestro, soggiunge che l'Istituto musicale, per l'appunto, mercè la direzione e le sagge vedute del Pacini va a poco a poco organizzandosi, e che è pensiero del direttore di principiare quanto prima a dare alcuni esperimenti *semi-pubblici* onde dimostrare il progresso degli alunni. Vi è anche detto che il Consiglio comunale con a capo il Gonfaloniere lucchese seconda le vedute del Direttore. Il che è una buona e troppo rara fortuna.

Anche la Società per l'*esecuzione della musica dell'antica scuola melodrammatica italiana*, iniziatasi non ha guari in Firenze, diede alcune settimane sono il suo primo sperimento. Vi si eseguirono tra gli altri pezzi un'aria del *Matrimonio segreto*, una dell'*Edipo* di Sacchini, ed una della *Vestale* di Spontini. Questa con effetto straordinario. Inoltre un duetto della *Medea* di Mayer ed il terzetto degli *Orazj e Curiazj* di Cimarosa. L'esito in complesso fu più che soddisfacente; cosicchè si ha speranza che la coraggiosa ed encomiabile giovane Società possa piantare quanto prima salde radici.

Poco di nuovo offerse Milano durante la quindicina. Ulteriori concerti del cav. Sivori al Carcano, sempre ugualmente festeggiati, ed un'altra volta uno della signorina Wocher al Ridotto della Scala. Alla Canobbiana la *Sonnambula*, questo miracolo di Vincenzo Bellini, ebbe esito lusinghiero, dovuto al fascino di quelle melodie immortali, piene di verità insuperabile, di semplicità castissima, di inimitabile affetto.

Intanto che a Genova si attende un *Amleto* musicale, musicato da Franco Faccio, si prepara pure alla Canobbiana un *Amleto* declamato da Ernesto Rossi e frammezzato da frammenti strumentali del giovane maestro Alberto Giovannini, a forma dello *Strucusée*, del quale gli ammiratori, e non sono pochi, attendono con qualche impazienza la ricomparsa. Essa tornerebbe

vantaggiosa probabilmente anche al coraggioso tentativo del Giovannini, che troverebbe pertanto un pubblico meglio *abituato* a codesta nuova forma di spettacolo rappresentativo.

Aggiungiamo, come è nostro debito, i due programmi degli esperimenti secondo e terzo del secondo anno sociale.

SECONDO ESPERIMENTO. - II. ANNO.

Domenica 7 *Maggio* 1865.

PROGRAMMA.

G. B. CROFF.

QUARTETTO in *Sol*. - Primo premio al Concorso Basevi in Firenze 1863.
— Allegro marcato.
— Adagio sostenuto.
— Scherzo-Allegretto.
— Finale-Allegro agitato.

Signori: **Camillo Sivori, Nicola Bassi, Giuseppe Santelli** e **Isidoro Truffi.**

V. A. MOZART.

3.° QUARTETTO. Op. 10.
— Allegro moderato.
— Andante.
— Minuetto Allegro.
— Finale Allegretto.

Signori: **Camillo Sivori, Nicola Bassi, Eugenio Cavallini** e **Isidoro Truffi.**

F. MENDELSSOHN.

QUINTETTO in *Si bemolle*, Op. 87.
— Allegro vivace.
— Andante scherzando.
— Adagio e lento.
— Finale-Allegro molto vivace.

Signori: **Camillo Sivori, Nicola Bassi, Eugenio Cavallini, Giuseppe Santelli** e **Isidoro Truffi.**

TERZO ESPERIMENTO. - II. ANNO.

Domenica 14 *Maggio* 1865.

PROGRAMMA.

F. FACCIO.

QUARTETTO in *Sol* per due Violini, Viola e Violoncello. - *Secondo Premio* al Concorso 1864 della Società.
— Allegro molto.
— Lento e mesto.
— Scherzo: Vivacissimo.
— Finale: Allegro vivo.

Signori: **Camillo Sivori, Nicola Bassi, Giuseppe Santelli e Isidoro Truffi.**

F. CHOPIN.

IMPROVVISO in *Do diesis min.*, Opera postuma. } per Pianoforte.

S. HELLER. }

(*)LA CACCIA - Studio caratteristico.

Signor **Luca Fumagalli.**

A. BAZZINI.

QUARTETTO in *Do* per due Violini, Viola e Violoncello. - *Primo Premio* al Concorso 1864 della Società.
— Adagio - Allegro risoluto.
— Andante sostenuto.
— Scherzo: Allegro vivo.
— Finale: Allegro deciso.

Signori: **Camillo Sivori, Nicola Bassi, Cavallini Eugenio** e **Isidoro Truffi.**

F. MENDELSSOHN.

GRAN TRIO in *Re minore*, Op. 49, per Pianoforte, Violino e Violoncello.
— Allegro molto agitato.
— Andante con moto tranquillo.
— Scherzo.
— Finale: Allegro assai appassionato.

Signori: **Luca Fumagalli, Camillo Sivori** e **Isidoro Truffi.**

F. MENDELSSOHN.

(*)Adagio e lento del QUINTETTO in *Si bemolle*, Op. 87.

Signori: **Camillo Sivori, Nicola Bassi, Eugenio Cavallini, Giuseppe Santelli** e **Isidoro Truffi.**

I due pezzi segnati coll'asterisco (*), già eseguiti in altri esperimenti, si ripetono per desiderio espresso da molti Soci.

NOTIZIE.

— **Firenze.** Uno dei bei componimenti coronati di premio al concorso del Duca di S. Clemente del 1863, fu quello del cav. Antonio Bazzini sulla parafrasi in versi italiani della Sequenza *Victimae Paschali*.

Venuto il Bazzini a Firenze, la Società *per lo studio della Musica Classica*, che, secondo le condizioni del concorso S. Clemente, gliel aveva eseguita a premio vinto, a consiglio e soccorrimento generoso del Mecenate pensò di nuovamente eseguirla in una serata in suo onore. E certo, se onoranze siffatte compiacciono l'artista e tornano in decoro dell'arte, non riescono di minore commendazione, non solo della liberalità e gentilezza di chi le immagina e le conduce ad effetto, ma del paese medesimo dove si compiono. E, valga il vero, propositi così gentili non albergano in loco dove non sieno abiti e costumi di squisita cortesia, e animi temperati a umani e dolci affetti. Se poi v'ha degno artista che per raro connubio di doti peregrine, per fama e per condizione d'ingegno sia meritevole di così parziale trattamento, certo si è il cav. Bazzini. In lui perizia e magistero sommo di trattare il difficile strumento del violino, in lui suppellettile di dottrina nel comporre in musica, e comporre in guisa da maravigliare per certo suo stile tutto sapore d'eleganza e di verginale austerità classica. Se non che le forme del classicismo, appunto perchè ritraenti a cert'aria d'austero, sono dal Bazzini delicatamente adornate di disinvolta freschezza e d'un andamento tutto grazia e tutto venustà.

Il Bazzini è artista nel pieno significato della parola. Il Bazzini sa d'essere artista, e non cura il lustro dell'apparenza. Nulla d'incomposto, nulla d'esagerato nelle sue composizioni, ma tutto grazia e simmetria, tutto a regola d'arte schietta, tutto nei limiti del vero bello, sparso di grazia e d'adornamenti moderni, senza sfigurare il primo tipo della castigatezza e della semplicità. E, quel che più monta, il Bazzini seguendo le forme classiche di Mozart, di Beethoven, di Mendelssohn ecc., pur si mantiene di stile italiano; imperocchè fra mezzo la purezza e severità tedesca semina e intreccia la fragranza della melodia e del ritmo italiano.

La sua *Sequenza* a quattro voci fa fede de' suoi studi severi e del suo gusto. Mentre vi senti l'abbondanza delle armonie tessute con mano maestra, non vi è mai soffocata la cantilena, che giunge sempre libera e chiara alle orecchie. Dalle forme moderne non è scompagnata la temperanza e la sobrietà dell'Oratorio; e chi per poco è pratico della maniera dei più accertati scrittori in questa foggia di componimenti, vi scorge la ricca vena della fantasia abbellita da uno stile purgato, scorrevole e immaginoso.

L'accoglienza del pubblico numeroso e scelto radunato il dì 10 aprile nella Sala *Stolci* mostrò quanto pregiasse un artista così compiuto come il Bazzini, compositore elegante e di polso, non meno che esecutore finissimo e delicatissimo. Molti e spontanei furono gli applausi dell'udienza intelligente, due i pezzi chiesti di replica con dimostranze di vero piacere, il 2.° versetto, e il quartetto a *voci sole*. Nè meno sincera e piena fu l'accoglienza festiva che tutto quanto il corpo degli esecutori fece al Bazzini. E sì che l'orchestra componevasi dei migliori nostri professori, e di quelli che nella Sala medesima ci dettero mattinate sì splendide, porgendo prova di eccellenza nell'arte, e specialmente nell'interpretazione dei classici. Il Bazzani, giova crederlo, serberà grata memoria d'un omaggio offertogli in una delle più culte città, nelle pareti che continuamente risuonano delle scelte armonie dei più grandi artisti d'Europa, da due Società che ne

fanno il loro culto e il loro affetto; quella per lo *studio della musica classica vocale* e l'altra per l'esecuzione della *musica strumentale* del medesimo stile.

— *Società del Quartetto, Anno IV.* - La 9.ª *Mattinata*, il 23 aprile riuscì benissimo. Il Quartetto di G. Ricordi, che ebbe il 2.° premio al *Concorso-Baseri* del 1864, fu assai bene accolto. Il 1.° *tempo* ha dei pregi, ma pecca per il suo carattere tendente al sinfonico, oltrechè i diversi pensieri non sono forse bene inestati fra loro. L'*andante* si compone di un pensiero delicato, che serve di tema ad alcune variazioni immaginate con gusto. Si trovano dei punti d'effetto, che per essere un pochetto teatrali, non cessano di recare molto diletto nell'uditore. Lo *scherzo* è originale, e condotto benissimo; vi si scorge apertamente l'attitudine dell'autore per simile genere di composizioni. Il *finale* è una fuga, svolta con molto fuoco, ove il maestro volle evidentemente modellarsi sulla famosa fuga del Quartetto in *do*, op. 59 di Beethoven. È forza convenire che in questo *tempo* vi sono molte parti lodevoli, e che confermarono la buona opinione che lasciò nell'uditorio lo *scherzo*, intorno alle doti musicali del Ricordi. Il successo fu assai lusinghiero: tutti i *tempi* furono applauditi. L'esecuzione fu molto accurata, sotto la direzione del primo violino Papini, il quale, secondato benissimo dal Bicchierai, Chiostri e Jandelli, fece spiccare sempre i migliori passi di questo Quartetto. - Fu ripetuto di poi, per compiacere al vivo desiderio di molti socii, il famoso quintetto in *Si bemolle* di Mendelssohn. Mai forse venne eseguito con tanta precisione e slancio come questa volta. Dell'*adagio* mirabilissimo si volle dall'uditorio entusiasmato la replica. Vi presero parte i suddetti artisti e più la seconda viola Sauvage. - Fini il Concerto col brillante e simpatico Quintetto con pianoforte, di Hummel, op. 87. Per la prima volta si presentava al nostro pubblico la giovinetta signora Emilia Bongini allieva del Prof. Babuscio. Ella suonò con molta precisione, sveltezza e agilità; e delle segno di sentire vivamente quello che eseguisce. Gli applausi che ella riscosse dall'uditorio devono certo incoraggiarla assai a perseverare nella carriera da lei scelta. Le furono compagni il Papini, Chiostri, Jandelli e Campostrini. La musica di questo pezzo riuscì graditissima, come ogni altra volta che venne eseguita. - Nella prossima mattinata del 7 corrente prenderà parte l'esimio violinista sig. Becker. Si eseguirà il Quartetto in *Re minore* di Mozart, quello in *Mi bemolle*, op. 12 di Mendelssohn, e la Fantasia di Paganini,

«Nel cor più non mi sento».

Lucca. — *Società del Quartetto.* — Ebbe luogo la prima mattinata del 4.° anno sociale. Il concorso si fa sempre maggiore, locchè prova il crescente amore per la musica classica che si diffonde fra noi. Furono eseguiti i seguenti pezzi: *Heller*, l'Inquietitudine: *Ernst*, Pensiero, 2.° studio per violino con accompagnamento di piano, che vennero suonati alla perfezione dal prof. Michelangeli vivamente applaudito: Pacini, 7.° Quartetto, dedicato alla Società suddetta. Quest'elaborata e bellissima composizione fu molto apprezzata e applaudita, ed il *divertimento*, e poi l'*adagio*, vennero accolti con particolare favore. Per la qual cosa i bravi esecutori ebbero a gloriarsi di spontanea appellazione. Chiuse il trattenimento il 2.° Trio Op. 52 di *Mayseder* per piano, violino e violoncello. Anche di questo pezzo l'esecuzione fu sopra ogni dire commendevole; ed il maestro Magi (eccellente pianista), il Michelangeli ed il Donati furono per ben due volte richiamati dall'udienza a ricevere il guiderdone dovuto al loro merito. - Con ciò avrei terminato di darvi relazione di questa bella *mattinata*, se con eccessivo cordoglio non fossi costretto ad annunziare la perdita del valente violinista Adolfo Toti avvenuta il 23 corrente. Ecco un altro fiore che viene involato all'arte! Egli faceva concepire di sè le più belle speranze!

SOCIETÀ DEL QUARTETTO DI MILANO

Pubblicazioni musicali dell'anno 1864

Sono uscite le due composizioni premiate al Concorso del 1864 per un *Quartetto d'arco.*

1.° PREMIO (Ricordi)

A. BAZZINI

Quartetto in Do

2.° PREMIO (Sociale)

F. FACCIO

Quartetto in Sol

Partitura - Elegante edizione in 8.°

Prezzo di ciascun Quartetto . . . . ital. L. 4.

Ai signori Soci del 1864 sarà inviata la copia cui hanno diritto a sensi del paragrafo 30 dello Statuto.

I Signori Soci iscritti dopo il 1864 potranno avere UNA copia delle suddette composizioni al prezzo di sole it.L. 2. 50 ciascuna.

Le domande dei Soci dovranno essere dirette alla *Segreteria della Società*, quelle dei non Soci al *R. Stabilimento Musicale Ricordi*, incaricato della vendita per conto della Società stessa.

GIUSEPPE OGGIONI, gerente responsabile. Tipi RICORDI.

Milano – **R. STABILIMENTO RICORDI** – Napoli

L'ARTE ANTICA E MODERNA

SCELTA DI COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

in ordine cronologico, corredate di biografie e tavole tematiche.

Volume IX — **F. MENDELSSOHN BARTHOLDY** — **N. 35210**

Rondò Capriccioso. Op. 14.
Andante cantabile e Presto agitato.
Scherzo a capriccio in *Fa diesis minore.*

Capriccio. Op. 33. N. 2.
Capriccio. Op. 33. N. 3.
Un sogno di una notte d'estate. Marcia di nozze.

Tre Fantasie o Capricci. Op. 16.
Romanze senza parole.
Preludi e Fughe III e V, dall' Op. 33.

FANTAISIE DE SALON pour **PIANO** sur l'Opéra **L'AFRICAINE** de **MEYERBEER** PAR **E. KETTERER** Op. 170 38656 Fr. 6

MELODIE VARIATE
PER PIANOFORTE
sull'Opera **LA FORZA DEL DESTINO** di VERDI
DA
M. CERIMELE
37032 Op. 106 Fr. 6 —

IL DESIO
DUETTO DI BRAVURA PER SOPRANO E CONTRALTO
sopra un tema originale
Composto per le celebri **Carlotta e Barbara Marchisio**
DA LUIGI ARDITI
37568 Fr. 6 —

ANTONIO BAZZINI

36866 Op. 38. 4.° **Concerto** pour Violon avec Piano . Fr. 9 —
36665 » 39. **Il Silfo e l'Innamorata.** (Parole dell'Avv. A. Buccelleni). Scena per voce di Sop. e Violino obbligato con accomp. di Pianoforte (*). 9 —
» 49. **Deux grandes Etudes** pour Violon avec Piano:
36876 N. 1 — 36877 N. 2 . . . . . Ciascuno. 6 —
(*) Parti d'orchestra manoscritte per uso di publiche esecuzioni.

F. FASANOTTI

37570 Op. 128. Morceau de Salon sur **la Reine de Saba** de Gounod. Transcription variée pour Piano à quatre mains . . . . . Fr. 7 —
37571 » 129. **L'Ebrea** di Halévy. Trascrizione variata per Pianoforte a quattro mani. . . . . 6 —
37590 » 130. *Pantalone.* Mazurka. 1 50
37791 » 131. Adagio nei **Vespri Siciliani** *(O patria, o cara patria).* Trascrizione variata 2 75

GUILLAUME TELL
GRAND DUO CONCERTANT POUR DEUX PIANOS
PAR **J. ASCHER** OP. 116
36106 Fr. 9

FANTASIA BRILLANTE
PER FLAUTO E PIANOFORTE CONCERTANTI
sopra motivi del **MICHELE PERRIN** di A. Cagnoni
Composta da **ANGELO PANZINI** 36913 Fr. 6

ECOLE D'ENSEMBLE MODERNE
12 DUOS CONCERTANTS POUR PIANO ET VIOLON
sur les chefs-d'œuvre lyriques des grands Maîtres
par
E. KETTERER ET A. HERMAN
1.re SÉRIE

35984 N. 1. Mozart. **Così fan tutte** . . . . . Fr. 7 —
35985 » 2. Weber. **Obéron** . . . . . 7 —
35986 » 3. Mozart. **Don Juan** . . . . . 7 —
35987 » 4. Rossini. **Otello** . . . . . 7 —

NUOVE COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE
DI **DISMA FUMAGALLI**

36575 *Ve' se di notte qui colla sposa.* Finale 2.° del **Ballo in maschera** di Verdi. Libera Trascrizione . Fr. 2 50
36576 Rimembranza della **Contessa d'Amalfi** di Petrella. Trascrizione 3 50
36577 **La Contessa d'Amalfi** di Petrella. Reminiscenze (a 4 mani) 4 50

Sinfonia della SEMIRAMIDE di Rossini
RIDOTTA PER **DUE PIANOFORTI** A 4 MANI CIASCUNO
36110 Fr. 9

BREVE METODO TEORICO-PRATICO PER L'ISTRUZIONE DEL **CANTO CORALE** DI **A. LEONI** Fr. 7
57005
Ad uso della R. Scuola Normale di Milano.

ANNO SECONDO - N. 10. — 31 MAGGIO 1865.

GIORNALE DELLA SOCIETÀ DEL QUARTETTO DI MILANO

Un numero separato L. I — SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE. — I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

ATTI
della
SOCIETÀ DEL QUARTETTO

La Giunta Amministrativa a sensi del § 14 dello Statuto interessa la compiacenza dei signori Soci a voler versare la prima rata del contributo annuo di cui al § 4 dello Statuto stesso al sig. *Eugenio Tornaghi Cassiere della Società* con ricapito presso lo stabilimento Musicale Ricordi.

Al Professore

STEFANO RONCHETTI-MONTEVITI

Mio dilettissimo collega!

Da Genova, 31 Maggio.

Anche questa volta il mio giornale comparirà qualche giorno più tardi. Ma il leggero inconveniente, se inconveniente è, sarà largamente ricompensato dalla bella notizia che ho la fortuna di comunicare a voi in una ai benevoli lettori di questo periodico.

Amleto, poesia di Arrigo Boito, musica di Franco Faccio, ch'ebbe la sua prima rappresentazione ier sera sulle scene del Carlo Felice, suscitò insolite e profonde emozioni nel pubblico genovese, che festeggiò l'egregio vostro allievo con ogni sorta di lusinghiere accoglienze. Le chiamate al maestro ed agli esecutori furono unanimi, insistenti, continue, e sempre più calorose di mano in mano che l'imaginoso lavoro dispiegavasi dinanzi agli occhi di uditori altamente sorpresi della verità dei concetti, della novità delle forme, della passione delle melodie, dello splendore dei concerti, dell'armonia dell'insieme, del robusto magistero che domina in tutto lo spartito da cima a fondo.

Nè mancò chi credeva per l'appunto che codesta novità od indipendenza fosse per nuocere al coscienzioso lavoro del giovane veronese, sulla cui pronta comprensione pertanto dubitavasi. Ma i pubblici, mio esimio amico, sono men gonzi assai di quanto una certa schiera d'uomini d'arte van imaginando. Costoro, ad ogni nobile tentativo che l'ingegno fa onde allargare i confini dell'arte, gridano al precipizio, alla rovina e di quest'arte e dell'ingegno. È impossibile, dicono, che il pubblico vi comprenda; e non compresi, cadrete. Nè tanti fra loro parlano in mala fede: ma, secondo il mio debole intendimento, non vedono essi stessi che la musica non è arte che a provocare le sue ineffabili e divine emozioni abbia bisogno d'essere *compresa* nel senso affatto *meccanico* da costoro annesso al vocabolo *comprensione*. Per essi una musica che riesce malagevole nicchiare sui tipi convenzionali e adagiare sui consueti formulismi è una produzione che il pubblico non può intendere. Non è vero; il pubblico sente assai più che comprenda le produzioni dell'arte nostra: e fa bene. Ed allorchè sente che le emozioni provate vibrano all'unisono perfetto colle emozioni destategli dalla lettura del libretto, dalle passioni che vi si agitano, dalla natura dei personaggi, dal luogo, dal tempo in cui si aggira l'azione, egli esclama *Questa musica è vera*, ed applaude commosso.

E di questi applausi, che scaturiscono dal fondo dell'animo, e non da una superficiale sensualità, il Faccio ne ebbe in tale quantità che maggiore non potea desiderarsi.

Ne ebbe al chiudersi austero e lugubre dell'atto pri-

mo, ove al famoso giuramento degli amici di Amleto, il Boito ed il Faccio aggiunsero il principio di una sommessa e quasi parlata salmodia su cui intonasi il *De profundis*.

Ne ebbe al delicatissimo duetto di Amleto ed Ofelia.

Ne ebbe alla grande scena dei commedianti, che ha sapore così acconciamente antico, e che si congiunge con mirabile dualismo ad alcuni *a parte* dei diversi personaggi che a stento reprimono quale il proprio terrore, quale il furore, e fanno presentire vicino lo scoppio della tempesta. È un pezzo concertato a svolgimenti amplissimi, nel quale si passa di sorpresa in sorpresa, di bellezza in bellezza.

E questi applausi si rinnovarono, sempre più fervidi, alla bella preghiera dominicale del Re, da cui traspira una calma unzione e l'accento al tempo stesso di un lacerante rimorso arditamente alternati.

Si rinnovarono al terzetto fra Amleto, lo spettro e la Regina, che scorre in un fiume di melodie giganti e caste.

Si rinnovarono al delirio di Ofelia, vago, soave e mesto come la follia di quell'anima candida; inimitabile creazione del sommo inglese.

Si rinnovarono finalmente con singolare entusiasmo alla *Marcia funebre* dell'atto quarto, pezzo di tanta elevatezza che io non saprei in questo genere quale altro gli possa essere adeguato. È concetto veramente grande, e che da solo basta a qualificare il Faccio quale uno dei più forti ingegni italiani. La profonda mestizia che vi regna, l'unità dell'idea, la varietà dei particolari, lo svolgersi sempre più ricco e severo, il maestoso *crescendo* che viene insensibilmente ingigantendo con sonorità solenni e maschie, giammai degeneranti in *istrepito*, e da ultimo, alla potente ripresa, le grida lamentose dei corpi corali che deplorano Ofelia perduta con accenti di vera desolazione ed improntati ad un tempo di una grandezza tutta antica, formano di questo frammento, mi è forza riperterlo, una delle più belle e grandi cose che io mi conosca.

Or qui parmi d'udire i rimbrotti e di vedere il sogghigno sardonico di certi aristarchi, i quali increduli e severi per sistema verso i giovani ingegni, solo perchè giovani, si scandolezzano se il critico profonde loro delle lodi che ad avviso di codesti saggi non debbono riserbarsi che all'artista maturo e celebrato dall'universale. E non sanno costoro, che coll'ostentazione di dar continuamente consigli alla gioventù, di enumerarne ed aggravarne con orgogliosa compiacenza i pochi errori, colla smania di farla da protettori e da sapienti, aumentano da un canto l'istintiva diffidenza dei pubblici verso i talenti novelli, e tendono ad estinguere la favilla del giovane genio, che ad ottenere che gran fiamma la secondi, ha bisogno dei sinceri incoraggiamenti della critica, assai più che de' suoi consigli. E frattanto colla nostra incontentabilità, colla nostra diffidenza verso la nuova generazione di artisti, facciam quanto possiamo perchè non attecchiscano, e perchè gli stranieri non solo, ma anche la maggior parte degli italiani continuino a cantare il troppo vieto ritornello che l'arte della composizione ed il genio creatore son perduti in Italia. Questa è bestemmia, vivaddio! non so se più sciocca o rea: bestemmia che pur troppo mille e mille bocche si vanno ripetendo papagallescamente, ignare al certo del gran male che fanno all'arte, agli artisti ed al paese, cui offrono alla derisione ed alla ipocrita compassione degl'invidiosi. Finchè noi vedremo dei giovani italiani dare per un secondo lavoro una creazione seria e forte quale quella di codesto *Amleto*, assicuratevi, mio amatissimo collega, che l'arte italiana non è vicina per fermo a morire di marasmo come alcuni sinistri profeti si piacciono, e si *piacciono* davvero, vaticinare.

Non tacerò che il libretto di Arrigo Boito molto contribuì al fortunato successo dell'*Amleto*. E diffatti non vi ha che una lode per lui, persino dalla parte de' suoi più accaniti avversari: tanta è la bellezza della poesia, tanta la conoscenza scenica, tanta l'avvedutezza nel trasformare in forme liriche le scettiche e romantiche del capolavoro di Shakespeare. Ed era questo un pericolosissimo scoglio: ma che fu superato mirabilmente, avvegnacchè l'intonazione del dramma nulla abbia cangiato nella audace metamorfosi.

Noi sentiremo per qualche tempo a gridar la croce addosso alle intemperanze del Faccio e della scuola cui informa le sue idee, la così detta scuola dell'*avvenire*. Ma a questo gridio senza serie conseguenze l'arte musicale è avvezza da secoli e secoli, e noi possiamo trovarne degli esempi più in là di Terpandro. Ma limitandoci all'arte moderna, chi di noi ignora che essa, ad avviso de' pedanti, doveva spegnersi e con Monteverde, e con Gluck, e con Rossini, e persino con Bellini, e con Verdi medesimo? La fu sempre così: appena il campo dell'arte si allarghi e si dischiudano novelli orizzonti, i pedanti perdono la bussola e non vi si trovan più; e mentre piangono l'arte perduta, non s'avvedono che i perduti son essi soli. Aggiungete a ciò la mala fede o la scipita credenza di taluni i quali credono che coloro che han fede negl'incessanti e indefiniti svolgimenti dell'arte rinneghino il passato. Menzogna! Non è egli vero che mentre restiamo attoniti alle ispirazioni del *Guglielmo Tell*, degli *Ugonotti*, mentre ci seducono maravigliosamente le melodie e le armonie di Gounod, noi piangiamo pur teneramente ai canti imperituri della *Sonnambula* e ci esiliariamo alla festività non meno imperitura dell'immortale *Barbiere*? Già il dissi: il nostro motto è, e dev'essere, conservare e progredire; con questa bandiera noi saremo sempre sicuri di vincere.

E fu quella dell'*Amleto* una nuova e legittima vittoria. Ed io me ne rallegro perchè vedo in essa una nuova consacrazione delle nostre idee: e voi ve ne dovete rallegrare doppiamente, e pel trionfo di queste idee, e per la compiacenza di aver educato all'arte italiana un possente ingegno qual è quello di Franco Faccio.

Il quale deve essere grato alle cure affettuose e ze-

APPENDICE

Analisi del libretto e della musica dell'AFRICAINE.

Il preludio, finissimamente lavorato, si costituisce di due motivi, appartenenti l'uno ad una romanza, l'altro a un settimino.

All'alzarsi della tela ci troviamo nella sala del consiglio reale di Lisbona. È vuota ancora, allorchè Ines, figlia di Don Diego, vi entra accompagnata dalla sua confidente. Ella pensa a Vasco di Gama, ufficiale di fortuna che seguì Bartolomeo Diaz nelle sue lontane peregrinazioni, e ripete il canto d'addio dell'amante suo. La prima frase è assai bella, ma il movimento di valzer che le succede è alquanto volgare in alcuni punti, e si chiude con delle agilità poco motivate. - Don Diego vuol maritare la figlia a Don Pedro, presidente del consiglio: il che dà luogo ad un terzetto scritto magistralmente, in istile nobile, contegnoso.

Quindi ha principio la scena del consiglio, la cui condotta e le proporzioni grandiose richiamano alla mente le scene di congiura del quart'atto degli *Ugonotti*. La *situazione* è meno drammatica, ma l'ispirazione musicale sta all'eguale altezza. Abbiamo qui uno dei modelli di quella musica *storica* di cui Meyerbeer è proclamato creatore. Era l'unica scena del dramma che glie ne porgesse il destro: pertanto l'ha egli studiata ed elaborata con grande amore prima di passare alle ispirazioni esotiche, e nuove affatto per lui, degli ultimi atti.

L'entrata del consiglio si accompagna ad una di quelle marcie a ritmi *puntati* che Meyerbeer prediligeva cotanto; poscia i vescovi intonano a piena voce ed all'unisono un canto magnifico che invoca i lumi del cielo sui lavori del consiglio. Vuolsi ricordi uno dei principali motivi del *Pardon de Ploërmel*: è vero, ma superandolo di maestà impareggiabile.

Gl'incidenti del finale sono numerosi, ed hanno costantemente ispirato il maestro. È introdotto Vasco di Gama: ei narra il disastro della flotta, dal quale scampò egli solo, e promette miglior riuscita qualora il re voglia affidargli un vascello. Presenta, quale saggio di quelle lontane regioni, due schiave che seco trasse; e meglio che tutte le sue descrizioni vale a porgerci l'idea di un mondo nuovo il bizzarro preludio che accompagna l'entrata di Selika e di Nelusko. Viene loro ingiunto di pronunciare il nome del lor paese. Essi tacciono; e la causa di questo silenzio apprendesi dalla frase mirabile di Nelusko »*Ne trahis pas ton peuple, ô reine!...*« Devesi pur avvertire la tinta comica, strana e formidabile del recitativo in cui l'africano dileggia i suoi tiranni: »*Lorsque vous marchandez un boeuf pour le labour...*«

Vasco si ritira, ed il consiglio si accinge a deliberare; i giovani consiglieri inclinano a favor dell'innovatore, i vecchi si oppongono in nome della bibbia e della ragion di stato; la discussione si fa violenta, ma è troncata dai vescovi i quali intonano un'altra volta la loro bella invocazione allo spirito di luce e di saggezza. Si vota, ed i progetti di Vasco sono rigettati come assurdi. Conosciuto il decreto, Vasco maledice i giudici, e la sua indignazione si fonde in un ultimo assieme di superba violenza, e la cui bella cadenza finale »*Anathème! anathème*« aspira ad essere il riscontro di quella della *Benedizione dei pugnali*.

Nei due atti seguenti sentesi sempre la mano del maestro, ma questa mano sembra più pesante e pesa sulla nostra ammirazione. Hannovi sempre grandi bellezze, ma le bellezze non valgono a regnare; l'insieme le opprime. - Vasco è in prigione. Selika gli sta d'accanto, e durante il sonno del suo signore canta una canzone del suo paese. La canzone è bene lavorata e gentile; ma lascia scorgere i vent'anni scorsi da che fu scritta; d'altro canto Meyerbeer ci ha troppo abituati a codesti duelli tra il flauto e la voce. L'altra canzone del Bengali è destinata ad aver voga nei concerti. Noi le preferiamo senza paragone l'aria e la scena di Nelusko, che parlano così eloquentemente in favore di questo secondo atto, tanto discusso. Nelusko, geloso dell'amore che Selika nutre per Vasco di Gama, giugne armato di pugnale. Selika si frappone. L'aria dell'africano, ora obbediente ai cenni della regina, ora minacciante Vasco, fu applauditissima. Nondimeno, eccettuata la prima frase che è molto bella, questo pezzo ci sembra più cercato che trovato.

Succede un duetto, che è fra le peggiori goffaggini del dramma. Quale effetto poetico o drammatico puossi attendere da una scena di cui la geografia fa tutte le spese? Vasco chiede a Selika delle informazioni sulla costa tuttora inesplorata dell'Africa. *Trionfo!* egli esclama; *io l'avrò detto.* E nella sua gioia stringe fra le sue braccia Selika. In questo punto Ines entra, recandogli la sua grazia che gli aveva ottenuta rassegnandosi a sposare Don Pedro. Vasco apprende al tempo stesso essersi Don Pedro assunta la spedizione da lui progettata: gli s'invola così in un istante e la sua gloria ed il suo amore. Gli incidenti di questa scena potrebbero semplificarsi d'assai. Il settimetto che chiude l'atto difetta d'ispirazione e persino di carattere. Tuttavia l'ultima parte senza accompagnamento è dominata da una eccellente frase di Ines.

Il terzo atto ha luogo sul vascello che porta Don Pedro, Ines divenuta sua sposa, Selika vilmente ceduta ad Ines qual pegno d'amore, e Nelusko, capitano del naviglio. Il bastimento si presenta tagliato nella sua larghezza. Nello scompartimento interno vedonsi le donne che vegliano intorno ad Ines alla luce rossastra delle lampade; marinai e soldati stanno sdraiati sul ponte che l'aurora già rischiara di tinte azzurrognole; più lungi si eleva la parte posteriore del vascello, dove si sta l'Africano. Odesi dapprima un delizioso coro di donne »*L'air du matin que l'on respire*«: poscia un coro di marinai »*Debout, l'équipage!*, poi una preghiera a due cori »*Grand saint Dominique*« che è una delle più magnifiche pagine dello spartito. La prima frase è una larga melodia di canto-fermo proposta dalle voci d'uomini; quindi vi risponde la preghiera delle donne, congiungendosi in fine tutte le voci con quelle di Selika ed Ines per conchiudere con massimo effetto questa introduzione corale.

Non deesi dimenticare la frase senza accompagnamento e di sì ardua intonazione, che Nelusko canta per comandare un cangiamento di manovra. Notansi graziose bizzarrie orchestrali nella ballata di Adamastor; ma il canto potrebbe e dovrebbe essere più originale.

Una nave, ch'erasi veduta sin da principio, s'avvicina rapidamente ed investe quella di Don Pedro. È Vasco di Gama che equipaggiò questo bastimento per rientrare in possesso della propria gloria. Egli s'affretta ad indicare a Don Pedro come questi prenda una direzione pericolosa. Qui occorrevano due scene che alla pubblica rappresentazione furono ommesse: Don Pedro ordinava di mettere in ferri il rivale, ma Selika, alzato il coltello, minacciava alla sua volta di uccidere Ines. Fu pure soppresso un duetto fra Don Pedro e Vasco, ed il finale accorciato. Per verità, invano qui la musica cerca di collocarsi onorevolmente; gli occhi sono troppo occupati. — Il traditore Nelusko fa che il bastimento urti negli scogli e s'affondi a metà. Al tempo stesso infuria una burrasca, e nell'istante medesimo un incendio divampa; per ultimo il vascello è attaccato da un'orda di selvaggi, i quali massacrano l'equipaggio danzando una specie di polka tumultuosa.... Tutti questi effetti si elidono, si soffocano l'un l'altro.

Superato questo scoglio, l'opera entra a gonfie vele nelle pure regioni del genio. L'ispirazione è meno tormentata; una brezza

lantissime dei suoi interpreti, massime dei coniugi Tiberini e del Cotogni; e sovrattutto del Cav. Mariani che profuse tutta la sua fina intelligenza e tutta la sua ardente passione per l'arte nell'interpretazione del non facile lavoro, a tale che non avrebbe al certo fatto di più se il componimento fosse stato suo.

L'orchestra fu pertanto meravigliosa per insieme, per calore, per coloriti. Peccato che la banda sul palco non corrispondesse nè punto nè poco. Ed a questa mancanza devesi anche il men felice effetto prodotto dai pezzi dove quel corpo strumentale avea parte. La magnifica Marcia che precede la scena dei commedianti passò pressochè inavvertita. Ed è gran peccato! giacchè in un altro genere non è, come sapete, men bella e men grande dell'incomparabile *Marcia funebre*, alla quale più sopra accennai.

Perdonate al disordine di questi miei cenni, dettati, come potete imaginarvi, assai tumultuariamente dal

Vostro
MAZZUCATO.

TERZO ESPERIMENTO
DELLA
Società del Quartetto di Milano

(14 *Maggio. - Anno II.*)

Oggi la musica è tutta al melodramma. È suo tempio il teatro, suo altare la scena, suo culto, suo rito, sua fede, quella grande rapsodia moderna che muta la storia in tragedia, la leggenda in poema, la cronaca in dramma: l'opera musicale. Una immensa attività si concentra intorno a quest'*opera in musica;* tutti i caldi credenti dell'arte, tutti i coraggiosi fautori del progresso cooperano a questa solenne attività. Meyerbeer risorge dal sepolcro per dare all'epoca un melodramma di più.

Wagner proclama tumultuosamente all'Europa tutta il suo *Tristan und Iseult.*

Il melodramma è la grande attualità della musica; Shakespeare è la grande attualità del melodramma. Sintomo imponente! L'arte tocca a Shakespeare? sta bene, l'arte s'innalza.

Le grandi fatiche non s'addicono che alle grandi forze; il toccar la cima dell'alpe è avidità dell'aquila.

Se oggi il melodramma s'attenta a toccar Shakespeare è indizio sicuro che oggi il melodramma è degno di Shakespeare.

Le cose dell'uomo come quelle di Dio lavorano e faticano più là dove presentono prossimo l'avvento dell'avvenire.

Ora, in musica quest'avvento sta nel melodramma più che altrove.

La gloriosa epoca dell'arte *indipendente* (per dirla colla frase Hegeliana) è dormente, è inerte da un pezzo. La musica esclusivamente strumentale da vent'anni a questa parte vegeta a stento.

Mendelssohn e Schumann chiusero la popolosa ed olimpica schiera dei *sinfonisti* apparsa al principio del secolo. Con Mendelssohn e con Schumann cessò d'esistere la grand'arte orchestrale che dalla Germania si sparse per tutta Europa. Nè poi accennò di volersi rianimare nè in Germania nè altrove; e tanto anzi fu morta che nessuno fra i celebrati musicisti che nominammo ora coltivò all'epoca odierna questo eletto e severo ramo dell'arte.

La *Sinfonia* propriamente detta ed il *Quartetto* furono diserti dai grandi compositori.

Rossini diede il primo esempio d'indifferenza a queste classiche forme.

Verdi lo segui.

Gounod, e perfino il sapiente Meyerbeer fecero il simigliante.

Wagner, inetto fors'anco all'austero esercizio, corre dietro all'andazzo.

Mirabile fatalità e providenza della storia dell'arte. Dopo il ciclo luminoso di Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, la musica indipendente sospende i suoi fasti per far che incomincino i fasti del gran Melodramma. Dopo codesti genii nessun alto artista surse più coll'amore della *Sinfonia* nell'intelletto.

Per fermo gli eventi della musica stavano per mutare, e mutarono.

Ora ci avviciniamo alla grande auge melodrammatica.

La musica *indipendente* e la musica *dipendente*, questi due raggi Mosaici dell'Arte-scienza, splendettero già da molti secoli in modo alternato nella storia; e l'ingrandimento dell'uno fu causa dell'apparizione dell'altro. Lo stile *madrigalesco*, dopo aver passato quattro secoli di gloriosi avvenimenti e dopo d'aver messo capo alla *fuga*, fu causa del *preludio Bachiano*, del *Quartetto*, della *Sinfonia*.

La *Sinfonia*, quell'apice ideale della musica indipendente, cessò per mandare alla luce il Melodramma moderno, quell'ideale dell'altro ramo dell'Arte.

La *sinfonia* nacque dalla *fuga* come il *melodramma* moderno dalla *sinfonia*.

Ma la nascita dell'uno fu causa della estinzione dell'altra.

Il melodramma, uccidendo o almeno illanguidendo la *sinfonia*, produsse per conseguenza l'atonia del *quartetto*.

Per dovere d'equità, per onestà di critica, trovandoci oggi in presenza di due *quartetti* recenti, lavori di contemporanei, ci credemmo obbligati a questo breve abozzo delle condizioni attuali dell'arte.

Il coscienzioso giudicatore d'opere artistiche dev'essere guidato e frenato ad un tempo medesimo da due sentimenti opposti; uno assoluto, il sentimento dell'ideale, l'altro relativo, il sentimento della storia. Il primo non ha bisogno grazie al cielo d'essere aizzato per irradiare nell'anima; al secondo invece occorrono alcune meditazioni prima d'esser raggiunto. Stimammo opportuno di farle apertamente.

Il *quartetto* moderno dev'essere giudicato adunque come un lavoro eccezionale, estraneo al moto artistico presente; come un frutto raro apparso fuori di stagione; come si giudicherebbe una ornamentazione del Bernini o una novella del Boccaccio.

Egli è appunto dietro quest'ordine d'idee che osser-

---

fresca e profumata sembra spirargli dai mari Australi; una luce più generosa la penetra e la trasforma. - Selika è ridivenuta regina, ed i suoi popoli ne celebrano con una festa il ritorno. Le musiche dei ballabili sono tutte originali. Nè Meyerbeer difatti venne giammai meno a questo còmpito. Avvertasi sovrattutto la musica che accompagna la corsa dei negri a traverso gruppi di baiadere. Persino negli episodi il gran maestro ebbe fermo lo sguardo sulla verità drammatica. Queste danze hanno un colore eteroclito, un procedere pesante e selvaggio che non offrono alcuna attinenza col passo militare degli *Ugonotti* o con quello degli sdrucciolatori del *Profeta*. - Notinsi altresì i bei recitativi del sommo sacerdote; e l'entrata della regina, salutata ad un tempo stesso dall'orchestra sulla scena e da una banda militare con istrumenti di Sax.

I prigionieri europei stanno per essere trucidati; le donne cristiane saranno condotte sotto il mancenigliero a respirarne le emanazioni imbalsamate che danno la morte. Vasco vi giugne, sorvegliato da soldati selvaggi. Dimentico del supplizio che lo attende, contempla la splendida natura che lo circonda, ed attraversa abbagliato quest'Eden come Rinaldo ne' giardini di Armida. Il ritornello che annuncia la sua venuta è una meraviglia di orchestrazione. Su di un tremolo di flauti e su tenute acutissime dei violini, ai quali rispondono di quando in quando de' sordi fremiti di timpani, si spiega un'adorabile melodia che sembra la voce di un altro mondo. È cantata dal clarinetto, e Vasco non vi risponde dapprima che con delle esclamazioni d'estasi. L'aria si compone di più motivi, tutti applauditi.

Frattanto e bramini e popolo domandano la morte del prigioniero; e la sua perdita sarebbe inevitabile qualora Selika, ad eludere leggi più forti della sua volontà, non dichiarasse che Vasco è suo sposo, e non costringesse Nelusco fremente a confermare la menzogna: questa scena ricorda quella del fascino del *Profeta* e di sua madre nella cattedrale di Münster, nè musicalmente le sta al dissotto. Per ingiunzione del sommo bramino il connubio sarà consacrato secondo i riti del paese, onde si fa bere a Vasco ed a Selika il filtro amoroso delle nozze, che trasfonde nelle loro vene un'ebbrezza ignota. Vasco dimentica tutto, gloria, patria, Ines. Selika gli appare rivestita di sovrumana bellezza; egli si abbandona al fascino.

Non esitiamo a dirlo: il duetto di Vasco e di Selika si aggira in una sfera non meno sublime del duetto degli *Ugonotti* e del terzetto del *Roberto il Diavolo*. Non ci si risponda che codeste due scene famose gli sovrastano per l'intensità del movimento drammatico: nulla, è vero, v'ha qui che rassomigli agli strazi dell'anima di Raul, chiamato dai fratelli che stanno per essere sgozzati, trattenuto da una confessione insperata d'amore; e nemmeno nulla havvi che rassomigli a quella lotta che in *Roberto di Normandia* si combatte fra cielo e inferno. No; è tutt'altra cosa, è un'estasi appassionata. Ed a che porre a riscontro le circostanze del genio, se il genio esiste egualmente? Non anatomizziamo il sublime allorchè la stessa nostra emozione ce lo rivela, non chiediamo a quel piccolo gruppo di note gettate sulle parole

Oui, près de toi, Selika, j'oublierai tout....
Près de toi j'oublierai tout...

non chiediamo loro di quali elementi si compongano ond'essere si belle, e per qual causa sentiamo allora i nostri occhi bagnarsi, l'anima nostra commuoversi.

All'ebbrezza subentra il languore. La frase: *O transports, ô douce extase!*, lanciata dapprima con moto febbrile, ci ritorna, ma estenuata e ridotta quasi a un mormorio. Ed ecco che l'orchestra, dividendo quegli affetti che vanno a poco a poco illanguidendo, non risponde omai più alle due voci, e le lascierà, allacciate in quest'accordo amoroso, palpitare un'altra volta e finalmente spegnersi in un medesimo sospiro.

È bella cosa far precipitare Raul da un balcone e far cadere esanime Valentina, e schiudere la terra sotto i passi di Bertramo: ma un duetto che finisce così, non presenta esso altrettanta bellezza?

La voce di Ines, che odesi da lungi, turba un istante il sogno di Vasco; ma la danza gli raddoppia d'intorno le vertigini, ed un coro femminino lo seduce con deliziose melodie, degne per verità di chiudere un tanto poema d'amore.

Nè il quinto atto ci fa discendere dall'altezza di queste regioni incantate. (Tacciamo dell'aria di Ines, pur graziosa, ma che fu soppressa perchè di stile poco in armonia colla *situazione*). Vasco ha rivestito Ines, e Selika lo sorprende accanto ad essa. Il duetto delle due rivali è bellissimo. Ines chiede di morire per salvare la vita di Vasco; ma l'Africana è in questo momento in preda ad una disperazione profonda: « *Et pourtant il l'aimera toujours...* » risponde ella alle esortazioni della rivale. Questa frase, ricondotta più volte, contiene degli accenti strazianti. È pur bello il singolare canto di dolore che si sprigiona da que' due cuori lacerati: « *Voilà, voilà, tous mes tourments!...* » Finalmente Selika si condanna da sè stessa a morire, ed ordina di ricondurre i due amanti su di una piroga sino alla nave di Vasco di Gama, che stavasi in vista dell'isola senz'avventurarsi ad approdarvi.

Ella si porta allora sotto il mancenigliero a fine di dormirvi l'ultimo sonno. E qui incontriamo quel preludio che scuote il teatro intero e che vien sempre ridomandato a grandi grida: la è una frase di sole sedici misure all'unisono. Voleasi conoscere d'onde le provenisse quella sonorità inaudita che ricerca le più intime fibre! La triplice armata dei violini, delle viole, dei violoncelli ne costituisce il fondo; i fagotti ed i clarinetti vi si congiungono, ma assorbiti, perduti nella massa. Nè gli strumenti a centro diverso cantano in differenti ottave come loro riescirebbe più naturale: violini e clarinetti s'aggirano nel grave, violoncelli e fagotti si spingono negli acuti, e tutte codeste voci, collocate ad uno stesso livello, formano una sorta di viola gigantesca. È una divinazione di genio questa sonorità ineffabile: nè il disegno melodico lo è in minor grado. Ma a qual cosa dunque pensava il maestro scrivendolo? Non voleva egli esprimere l'annegazione sublime di Selika, la quale, serena e forte dopo il sacrificio dell'amor suo, sen viene a cercare la morte quale una gloria?

Questa lugubre scena corona degnamente il capolavoro. I singhiozzi ed i furori si tacciono, nè vengono a turbare l'agonia maestosa. Selika segue col suo perdono la nave che s'allontana sul mare: ella sorride ai magnifici fiori che le pendono sopra il capo e le vanno lentamente versando estasi funeste. Una frase tre volte ripetuta dal violoncello, ed ogni volta in centro più elevato, sembra accennare ai progressi del veleno: i flauti chiamano Selika nel cielo, le arpe ve la innalzano: ella giugne finalmente ad una allucinazione colma di delizie, dove le visioni ed i mistici cori di un mondo migliore si rivelano all'anima sua già quasi staccata dalla terra. Sovraggiunge Nelusko a raccogliere il suo ultimo sospiro, ed a coricarsele d'appresso per aspirare, sempre fedele, la morte con fiera voluttà.

No: non esiste uno scioglimento più ideale, più immaterialmente grandioso. Quest'agonia è una trasfigurazione. Si può quasi credere che Meyerbeer non ha per tant'anni custodita gelosamente l'*Africana*, facendola precedere da tre grandi lavori, se non per riserbare questo sublime incoronamento all'intero edificio della sua carriera. Qual più bel canto del cigno! quale addio all'arte, al pubblico! Così soltanto deve morire un grande genio.

(Ménestrel). GUSTAVO BERTRAND.

veremo i *quartetti* di Antonio Bazzini e di Franco Faccio premiati dalla nostra *Commissione artistica* nel concorso del 1864; quartetti che udimmo eseguiti all'ultimo nostro concerto. Il primo saluto ed il primo rallegramento sarà verso Antonio Bazzini; procediamo così per ordine di *premio*, di dritto, di legalità.

Bello, augusto lavoro è questo quartetto del Bazzini, pregevolissimo in ogni lato, pieno di splendore. Un Lavater musicale ci troverebbe per entro, in mezzo a tutte le altre virtuose doti, la *bosse* tanto rara della *coscienza*. Per ciò in ispecial modo il *quartetto* dell'illustre violinista grandeggia.

Il *primo tempo* s'apre addirittura con un ben meditato concetto.

Fin dalla prima battuta apparisce il ritmo protagonista del *tempo*. Apparisce ravvolto e intristito in una sorta d'introduzione lenta, in mezzo a meste modulazioni ideate con grande conoscenza d'accordi. Questo ritmo protagonista, come ci siam permessi di chiamarlo, questa idea madre, dopo essersi aggirata latente fra i meandri delle lunghe armonie, scoppia vigorosa all'ingresso *allegro* del *tempo*, mutando colore repentinamente, trasformandosi in varie metamorfosi di gaiezza, di forza, di baldanza. Il pensiero che creò, che resse questo bel *primo tempo* è senza dubbio lodevolissimo e saggio, e pienamente conforme all'indole di questo genere d'arte.

Il quartetto in massima è composizione monoritmica per eccellenza; e il signor Bazzini mostrò d'aver con alto sapere ubbidito a questa esigenza del *genere*.

Armonioso, melodioso, patetico è l'*adagio* che segue; sonvi dei particolari preziosi, delle eleganze leggiadrissime d'intervalli e d'accenti. Sovranamente violinistica n'è la natura dei canti e tutto il processo delle parti. Gli archi passeggiano e balzano, scivolano sulle quattro corde con mirabile sicurezza e maestria, e qui oltre il bell'ingegno del compositore si manifesta in Bazzini l'eccezionale abilità del violinista. Tutti i più sonori risultati di quegli aceri e di quelle fibre Bazzini seppe ottenerli: i quattro magici strumenti che compongono il *quartetto* divennero più portentosi ancora adoperati da cotale maestro.

Lo *scherzo* invece è tutto leggiadro, vario di colori fonici, ingegnosamente condotto. Il movimento a *sestupla di crome* sul quale s'informa gli dà una vaga inflessione ondulatoria che accarezza blandamente le tortuosità dell'orecchio, e vi stilla armonia.

Ammirammo assai questo *scherzo* e per la sua unità e per la sua varietà e per l'attenta accuratezza colla quale fu scritto; lo ammirammo e lo ammiriamo tuttora.

Non così ci fu possibile d'apprezzare l'*ultimo tempo*: benchè forbito e lindo nelle sue parti, ci parve di minore altezza comparato ai precedenti.

Ci perdoni il celebre violinista questa leggera critica al suo nobile lavoro: essa non menoma per nulla il serio rispetto che abbiamo per tutte le molte bellezze che vi risplendono. Il quartetto del Bazzini è un potente esempio del come in Italia vi sieno ancora degli animosi che studiano alla forte scuola del Bello le più austere, le più difficili manifestazioni dell'arte.

Nel quartetto del Bazzini si riconosce evidentemente una intelligenza educata da anni ed anni alla udizione non solo, ma anche alla esecuzione dei gran quartetti tedeschi; si riconosce una intelligenza la quale, per circostanze eccezionali e per esclusive tendenze alla musica strumentrale, s'è trovata al di fuori dell'attuale movimento melodrammatico ed ha potuto conservarsi tutta per singolar ventura al culto dell'*arte indipendente*.

Franco Faccio (il secondo premio della nostra società), Franco Faccio, con diverso animo, con diverso ingegno segue un destino diverso. Il gran fatto dell'epoca artistica, la tragedia in musica, lo reclama.

Nuovo d'anni, d'intelletto, di forze, egli aspira alle conquiste dell'arte nuova.

Il melodramma è il suo sogno e la sua battaglia; una ineluttabile corrente del cuore lo trascina al teatro, ed è meritevole di non poca lode se in mezzo alle vaste preoccupazioni presenti della mente sua, potè ancora con pensiero riposato tentare l'altra forma dell'arte.

Egli poteva, come tutti i campioni del melodramma, risparmiare la rude fatica; non volle.

Non volle, perchè si sentì al certo coscienza di sopportarla.

Il lungo studio dei sommi *sinfonisti* gli diede questa coscienza.

Dal suo *quartetto* traspare ora il sorriso della grazia mozartiana, ora la religiosità di Mendelssohn, ora la severa forza di Beethoven; traspare un armonioso eclettismo, frutto indubitato d'estesa cultura musicale.

Incoraggiante esempio dato ai giovani nostri!

V'ebbe un tempo memorabile in cui l'Italia fu celebrata dal mondo pel suo genio e in uno per la sua ignoranza.

I poeti, i musicisti, i pittori pullulavano non si sa come, per opera dello Spirito Santo, pregni di *scienza infusa*, senza fatica, senza studio, analfabeti dell'arte. La ferace natura patria teneva comodamente luogo di sapienza; le glorie nascevano come i melaranci.

Pazzo chi si dava ai libri della propria disciplina, chi interrogava l'opere de' vecchi, chi meditava sull'essenza e sulla missione del proprio mestiere.

Quel tempo memorabile avrà, non lo neghiamo, una storia di pagine gloriose, ma sul margine delle quali saranno pur scritte postille di vergogna.

Da pochi anni a questa parte lo studio e l'ingegno, l'erudizione e l'ispirazione procedono di conserto.

Ad ogni giovane che s'alzi fra mezzo alla folla per darci codesto esempio conciliatore dell'arte colla scienza applaudiamo entusiasti. Certo un luminosissimo Bello sta in fondo alle loro fatiche, e per fermo dai sudori della loro fronte

Germoglieranno i mistici
Orti dell'avvenire.

Dicemmo incominciando che la *sinfonia* ed il *quartetto* si stanno inerti: lo ripetiamo, ma aggiungeremo altresì (offrendo l'esempio di Bazzini e di Faccio) che egli è necessario lo studio, l'analisi, la contemplazione di questi inerti o morti.

La splendidissima lingua italiana del 300 è morta anch'essa, eppure chi è quell'eletto scrittore che non la medita quotidianamente?

La grande e vera missione di tutte le *Società del quartetto* è appunto il conservare con religione le reliquie dell'arte strumentale, è l'essere maestre di *passato* ai giovani ed al pubblico, è il divenir forti di erudizione.

S'impara dai padri acciò poter lavorare pei figliuoli.

Esercitiamoci alla *sinfonia* ed al *quartetto*, per poter affrontare il melodramma.

L'*arte indipendente* è passata, e appunto per questo dobbiamo raunarci a cerchiarla ed onorarla assai perchè non si smarrisca.

Che avverrebb'egli della musica il giorno in cui le tradizioni della *fuga* fossero dimenticate? Ebbene; il quartetto è la idealizzazione della fuga.

Il *quartetto* è l'eloquenza applicata alle note.

L'eloquenza insegna lo sviluppo dell'idea oratoria; il *quartetto* insegna lo sviluppo dell'idea musicale.

Vediamo fin dove un ritmo può andare passando per le infinite combinazioni del contrappunto e dell'armonia; misuriamo l'elasticità possibile d'un filo del pensiero; esercitiamoci al *quartetto*.

L'ora di questi nobili studi è giunta: la fatica è già intrapresa da qualche robusto intelletto.

L'epoca musicale sta per mutare; una grande amplificazione dell'arte è imminente: la musica sta per subire una spostazione di centro, e un dilatamento di cerchia.

Agli orizzonti allargati occorrono pupille più acute e telescopi più lontani.

È naturale ed agevole malizia al miope il dire che oltre venti passi c'è nebbia.

Noi consigliamo in questa circostanza a tutti costoro il rispetto verso le cose che non vedono, e l'andar cautamente incontro a codesta nebbia e a codesta caligine; oppure se se ne adontano consiglieremo loro di fare ciò che noi medesimi facciamo: *portare gli occhiali*.

Arrigo Boito.

RASSEGNA.

I giornali di Genova affermano che il successo della nuova opera di Franco Faccio fu alla seconda rappresentazione ancor più clamoroso che alla prima. Egli è dunque un esito incontrastabile e consolidato.

Contemporaneamente a questo lavoro a grandi proporzioni, un altro a proporzioni minori, portante lo stesso nome, venne accolto con molto favore sulle scene della Canobbiana. È questo la musica che il giovane maestro Giovannini frappose, come si annunciò, agli atti dell'*Amleto* di Shakspeare, seguendo in tutto l'esempio dello *Struensée*, cioè accompagnando in qualche punto anche alcuni frammenti scenici. Questi sovrattutto riescirono pienamente: il trapasso dalla nuda recitazione a quella rivestita di musica fu ideato tutte le volte felicissimamente; que' tremoli, quegli accordi, quelle tenute, que' lamenti orchestrali si avvilucchiano alla parola così gradatamente che quasi torna impossibile l'avvedersene: cosicchè, anche per l'esito ottenuto, resta provato una volta di più che questo connubio delle due arti è tutt'altro che ibrido, come alcuni persistono a sostenere; e che anzi forse e recitazione e musica due arti non sono, ma l'arte stessa sotto un diverso aspetto, o meglio a un diverso grado di elevazione. Lo *Struensée* fu ripetuto una terza volta, e con maggiori plausi: fu ripetuto pure *Amleto*, e probabilmente si ripeterà ancora, perchè il suo successo superò quello della tragedia tedesca.

Tornando al Giovannini, ed a' suoi *intermezzi*, diremo che alcuni di questi si risentono alquanto della fretta con che il non breve lavoro fu dettato, ma che alcuni altri sono condotti con mano maestra, con tinte appropriate al dramma, con unità di concetto, e con indipendenza di forme. E sotto questo punto di vista diremo che noi prediligiamo particolarmente i due brani strumentali intitolati il *Cimitero* l'uno, l'altro *I commedianti e lo spettro*, in cui in mezzo a un capriccioso e originale movimento di polacca riappaiono i sinistri accordi che accompagnano nella tragedia le apparizioni dello spettro, e che destano impressione d'insolito terrore e pietà.

Anche l'*Amleto* della Canobbiana serve a provare che non ci pasciamo d'illusioni tutte le volte che da noi si afferma che nuovi robusti ingegni compositori in Italia vi sono, e non in piccol numero. Certo che bisogna aver il buon volere di cercarli; aver la pazienza di attendere che l'esperienza li maturi; fare insomma come facesi in altri tempi, nei quali l'impresario che avea fiducia nel giovane maestro non lo abbandonava ad onta di otto e dieci mal riescite prove, attendendo pazientemente il giorno della rivincita e del trionfo. Adesso o il giovane ottiene una grande vittoria al primo sperimento, od è condannato per sempre. Se questo sia un retto ed utile sistema giudichino i lettori.

Avremmo a parlare di molte altre cose assai interessanti, ma le *attualità* ci hanno occupato tutto il campo. Adunque al prossimo numero.

NOTIZIE.

Bologna. — I signori cavalieri Lauro Rossi e Francesco Lamperti vennero nominati soci onorari di quell'*Accademia filarmonica*.

— Londra. Il Pianista Alfredo Jaell suonò con esito splendido in diversi concerti alla Società filarmonica ed all'*Union musicale*.

— Parigi. L'esito dell'*Africana* si fa ad ogni sera più splendido.

Giuseppe Oggioni, gerente responsabile.
Tipi Ricordi.

Milano – **R. STABILIMENTO RICORDI** – Napoli

Collezione completa delle SINFONIE di **L. VAN BEETHOVEN** ridotte per PIANOFORTE A 4 MANI da Carlo Czerny

33406	N. 1. Do maggiore	Fr. 7 —	33411	N. 6. Fa maggiore *(Pastorale)*	Fr. 8 —
33407	» 2. Re maggiore	8 —	33412	» 7. La maggiore	10 —
33408	» 3. Mi bemolle maggiore *(Eroica)*	8 —	33413	» 8. Fa maggiore	8 —
33409	» 4. Si bemolle maggiore	8 —	33414	» 9. Re minore, con Coro sull' Ode di Schiller, *Alla gioia* (sotto i torchi)	14 —
33410	» 5. Do minore	8 —			

BIANCA E FALIERO
ZELMIRA
OPERE DI ROSSINI
NUOVE EDIZIONI PER CANTO E PIANOFORTE
Ciascuna Fr. 36

ERNANI
OPERA DI
G. VERDI
RIDUZIONE PER PIANOFORTE SOLO
NUOVA EDIZIONE RIVEDUTA
Fr. 20.

VARIAZIONI DI CONCERTO PER CANTO E PIANOFORTE SUL **CARNEVALE DI VENEZIA** COMPOSTE DA **G. BENEDICT**
CANTATE DA CARLOTTA PATTI 38652 Fr. 5

FESTA NAZIONALE
ANNO QUINTO
MARCIA PER PIANOFORTE
DI **G. ROSSARI**
38639 Op. 152 Fr. 2 —

SINFONIA della **SEMIRAMIDE**
DI ROSSINI
RIDOTTA PER **PIANOFORTE A QUATTRO MANI**
DA **E. ROSELLEN**
37018 Fr. 5 —

PEZZI VOCALI
CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE
DI **GIACINTO MARRAS**

38643	**S'io fossi un angelo del paradiso.** Melodia in *Fa*.	Fr. 1 75
38644	*Idem*, in *La bemolle*	1 75
38645	**O vago fior.** Canzonetta per Contralto	2 25

LA REINE DE SABA
DE GOUNOD
VALSES POUR PIANO
par **STRAUSS** (de Paris)

33108 à 2 mains	Fr. 3 50
33109 à 4 mains	4 50

MAGGIOLATA A 4 VOCI
del secolo XVI (inedita)
modernamente trascritta da *Angelo Catelani*
38941 Fr. 1 50

SINFONIA
NELL' OPERA LA STELLA DI TOLEDO
DI T. BENVENUTI
ridotta per PIANOFORTE A QUATTRO MANI da Giulio Ricordi
57913 Fr. 6 —

GRANDE STABILIMENTO LUIGI ERBA
Fornitore della Real Casa
PIANOFORTI HARMONIFLUTES
METRONOMI HARMONIUMS
Aperto tutti i giorni, meno i festivi, dalle 9 alle 3. - Milano, Via Fiori Oscuri, N. 8.

ANNO SECONDO - N. 11. 15 GIUGNO 1865.

GIORNALE
DELLA
SOCIETÀ DEL QUARTETTO
DI MILANO

Un numero separato L. 1 — SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE. — I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

Concorso 1864 per un Quartetto d'Arco

Avendo la Commissione Esaminatrice del Concorso 1864 per un Quartetto d' Arco espresso il desiderio di conoscere l' autore del lavoro N. 19, portante l'Epigrafe « *Più dolore che gioia* » e che raggiunse punti 7,777, epperò era terzo in classificazione, venne autorizzata all' apertura della relativa scheda, e si conobbe esserne autore il signor VITTORIO CASTRUCCI da Pisa.

OMAGGI
ALLA
SOCIETÀ DEL QUARTETTO
DI MILANO.

Inviati in dono dal signor *Giovanni Canti* Editore di musica in Milano.

N. DE GIOVANNI	1.° Trio per Violino, Viola e Violoncello.	Op. 124.
—	2.° *Idem*	» 125.
—	3.° *Idem*	» 126.
—	1.° Quintetto per due Violini, Viola, Violoncello e Basso	» 127.
—	2.° *Idem*	» 128.
—	3.° *Idem*	» 129.

COMPENDIO DI LETTURE STORICHE

(PARTE PRIMA).

(Continuazione. Vedansi i N. 1, 2, 3, 5 e 9).

Regna una grande oscurità sull' uso non solo che i greci hanno fatto degli altri due generi, cromatico ed enarmonico, ma altresì intorno all' epoca in cui furono proposti ed adottati, ed intorno alla loro durata. Chi vuole che l' enarmonico fosse usato fin dai più antichi tempi, e che avesse preceduto il diatonico; chi all' opposto lo attribuisce ad un' epoca assai posteriore. Quello che appare indubitato si è che il diatonico ha sempre regnato e prevalso. Nè poteva accadere altrimenti trattandosi incontestabilmente di un sistema più naturale e più semplice, e quindi più popolare, ed anche più dignitoso e grande. Forse che il cromatico, e segnatamente l' enarmonico, per fermo di non agevole intonazione, erano più che ad altro riserbati alla musica strumentale, nella quale anche i quarti di tono potevano trovare non solamente posto, ma anche effetto. Resterebbe poi piuttosto a spiegarsi in qual modo si potessero tessere delle melodie cromatiche ed enarmoniche avendo, ad elementi, dei sistemi tetracordali che presentavano tre corde distanti fra loro solo d' un quarto o d' una metà di tono al più, e poscia una quarta che distava per ben una terza minore ed anche maggiore: ma a spiegazione di questo punto oscuro è lecito supporre che, pure ammesso che delle cetre o lire fossero siffattamente accordate, ve ne avessero tuttavia una parte di accordate, come noi diremmo, qualche tono più basse o più acute, in modo tale da colmare le lacune cromatiche od enarmoniche delle altre cetre e lire. A un dipresso come eravamo costretti a far noi coi corni e colle trombe allorchè la loro scala era ben lungi dall' essere completata, come lo è oggidì, dai pistoni o cilindri.

In questa ipotesi ci conferma anche quanto i trattatisti ci lasciarono scritto intorno ai diversi modi; sui quali, com' abbiamo già di sfuggita avvertito, riesce alquanto difficile raccapezzare il vero. Diffatti alcuni autori sembrano enumerare i modi greci basandoli semplicemente su quell' operazione che noi sogliamo appellare *trasporto di tono*.

Ed è possibile infatti che ciò si praticasse: onde ne verrebbe per lo appunto che i loro strumenti a corda accordandosi in diversi toni o modi, ma sempre con-

servando le medesime relazioni tetracordali venissero a colmare le gravi lacune dei due generi *cromatico* ed *enarmonico*.

Ma ben considerata ogni cosa ed osservando le figliazioni dirette della musica greca, delle quali abbiamo un genuino monumento nel canto fermo della liturgia cristiana, dobbiamo invece ritenere che il principal sistema modale fosse analogo (sia per tradizione, sia per caso, sia finalmente per necessario procedimento dell'arte) a quanto vedemmo praticato presso i popoli asiatici, e principalmente presso i chinesi. E realmente dalla lettura degli antichi scrittori greci risulta evidente che sotto il nome di modi differenti intendevasi quasi sempre lo scomponimento del generale diagramma in sette diverse serie di otto suoni, i cui estremi trovavansi naturalmente in rapporto di ottava e potevano essere qualunque dei sette suoni diversi del diagramma o sistema massimo.

Ma con ciò luce non si fà ancora abbastanza: giacchè sebbene esplicitamente si accenni ad una tal maniera di costituzione modale, pure troviamo il numero di tali modi portato il più delle volte oltre quello di sette che risulterebbe dalla somma delle ottave possibili. Ma a chiarire anche questo punto oscuro, ci gioverà il gettare a suo luogo uno sguardo analitico sulla costituzione degli otto toni ecclesiastici che la tradizione assicura, e non certo senza fondamento, corrispondere appuntino ad otto dei modi dell'antica Grecia.

Abbiamo altrove accennato come assai pochi sieno i frammenti rimastici dell'antica musica greca. Tali frammenti sono tre: due dei quali riputati come i più genuini sembrano tuttavia per lo meno assai meno corretti di un terzo, il quale vien pure riportato dal Kircher, e per la natura della melodia si uniforma infinitamente meglio degli altri due al sistema tetracordale diatonico e modale da noi poc'anzi esaminato. Esso è un frammento di un'ode di Pindaro, di cui la prima parte veniva intonata da una sola voce, e la seconda parte era eseguita all'unisono ed all'ottava (come i greci dicevano, per omofonia ed antifonia) dal coro e dagli strumenti.

In questo frammento la presenza del *fa* diesis sembra essere in contraddizione col diagramma greco: ma se noi abbassiamo di un tono tutto questo canto, che ha carattere di *mi* minore, e quindi lo trasportiamo in *re* minore, noi ci avvedremo che tutte le corde ivi toccate appartengono perfettamente al sistema tetracordale diatonico. La notata presenza del *fa* diesis confermerebbe quindi la sentenza di quegli scrittori che riporrebbero i diversi modi, come noi facciamo dei nostri odierni toni, nella traslocazione al grave od all'acuto dell'intero diagramma. Perciò l'ode di Pindaro apparterrebbe al modo Frigio, che aveva appunto per tonica o suono principale il *mi*, ossia l'*ipate-meson*, e trasportata un tono sotto coinciderebbe col primo ed anche col secondo tono degli otto *ecclesiastici*, mostrando una volta di più che i detti modi *gregoriani* od *ambrosiani* sono pure un monumento inalterato di una parte almeno della musica greca.

Noi non ci arresteremo su di una penosa enumerazione dei diversi piedi impiegati nei metri poetici di quella nazione, in quanto che poca maggior luce aggiungeremmo a quella pur soddisfacente che ne viene dalle considerazioni ritmiche basate sulle sillabe lunghe o brevi della lingua di quasi ogni antico popolo. Queste numerose forme di piedi contraddistinte tutte da nomi differenti risultarono per lo appunto da tutte le combinazioni (o quasi tutte le possibili) di due, tre, quattro sillabe lunghe o brevi.

Nè sempre i versi componevansi di piedi uniformi, bastando che la somma dei piedi a sillabe lunghe e brevi riescisse eguale in ogni singolo verso, computando la lunga come uguale a due brevi.

Anche degli strumenti non ci resta quasi che il solo nome, vale a dire poco sappiamo della loro conformazione e, come noi diciamo, delle loro estensioni. Esisteva una quantità di strumenti a corda, di strumenti a fiato, ed anche non pochi a percussione. Quelli a corda erano tutti a pizzico, e pizzicavansi difatti colle dita o col plettro. Alla fin fine presentavano tutti, in minori proporzioni, il carattere delle nostre arpe. Appar meno chiara la qualità sonora delle loro tibie, che i moderni s'ostinano a tradurre col nome di flauti, ma che dall'uso che se ne faceva persino nelle battaglie devesi argomentare presentassero un'intensità di suoni di gran lunga maggiore di quel mite strumento da noi conosciuto collo stesso nome. Eranvi strumenti metallici, corrispondenti alle trombe nostre e ai nostri corni. Eran pure i Greci provveduti di timpani o tamburi, e fra gl'istrumenti a percussione possedevano anche i cimbali, piccoli dischi che battevansi l'uno contro l'altro a modo dei nostri *piatti* e che producevano un suono acuto, ma apprezzabile e d'eccellente sonorità. Il Berlioz ne rimpiange l'abbandono, e assicura d'essersene prevalso con ottimo risultato in un pezzo strumentale di sua composizione.

Ciò che deve colpire nel sistema greco l'attenzione del filosofo si è la costituzione dei tetracordi, che non solo si presentano come un rovescio dei nostri attuali *do re mi fa - sol la si do*, ma lo sono altresì anche in relazione ai sistemi *indiano* e *chinese* già da noi esaminati ed a quelli di ogni altro antico popolo conosciuto. Fu per avventura fortuita l'origine di siffatta costituzione, ma egli è innegabile che ne deve essere derivata una natura speciale di melodia al certo più triste che quella di altre nazioni per la preponderanza dei modi minori connaturali al sistema stesso. Oltre al carattere più melanconico della musica greca doveva, secondo noi, derivare anche dall'accennata costituzione speciale dei loro tetracordi diatonici un certo che di indeterminato nella tonalità, e quindi di grande e misterioso negli effetti, in quanto che avendo per dominante il suono più grave e per tonica il più acuto, ne doveva provenire quasi continuamente uno scambio di funzioni fra queste due note: stante che se è vero che l'uom tenda a riposarsi sulla tonica e a farla centro de' suoi canti, è innegabile altresì aver egli una tendenza pronunciatissima a conchiudere sulla nota più grave; cosicchè questa, sebbene non tonica, pure, per tale sua prerogativa conchiusionale, sembra talvolta di tonica assumere l'ufficio. Da questa duplice tonica, per dir così, doveva necessariamente, come accennammo, manifestarsi quell'indeterminatezza di canti che avrà tenuto quasi infra due l'ascoltatore. Da questo carattere che un suono può assumere di duplice tonica parimente è mestieri ripetere la avvertita forma dei toni ecclesiastici aventi la nota finale o tonica ora nel centro ora nelle note estreme: ingegnosa combinazione che puossi, senza tema di errare, far risalire per lo meno agli ultimi tempi della musica greca.

(Ad altro numero il fine).

APPENDICE

LA FILOSOFIA MUSICALE IN FRANCIA

VERSO LA FINE DEL SECOLO XVIII.

(Pensieri estratti da un'opera del signor De Chabanon *pubblicata a Parigi nel* 1785.)

Il chimico che vuol conoscere una sostanza, la decompone: il metafisico che vuol definire una parola, analizza le idee in essa contenute: il filosofo musicale deve seguire un egual metodo onde pervenire all'intima cognizione dell'arte sua.

Presso un popolo incivilito non havvi alcun'arte, la cui natura semplice, la cui idea primitiva non siasi più o meno alterata, mescolandosi a un certo numero di idee accessorie. Lo spirito umano, proprietario di tutte le idee che i sensi gli apportano, combina le une colle altre: di sostanze semplici forma delle sostanze composte, nelle quali il primitivo tipo, l'opera primigenia della natura sparisce. Offriamo allo spirito umano la decomposizione del suo lavoro; presentiamogli, staccati e separati, i materiali con cui costrusse il suo edifizio.....

La musica è l'arte dei suoni. Un suono musicale non porta seco alcun significato; non dice nulla all'intelligenza; non esiste che per l'orecchio (1). Un suono musicale che non sia preceduto, seguito, nè accompagnato da alcun altro, non offre all'udito (2), nessuna attrattiva, per quanto bello sia. Non provasi piacere ad udirlo se non allorchè si prevede l'effetto ch'esso deve produrre in un tutto melodico (3).

Una delle proprietà distintive dei suoni, il *grave* e l'*acuto*, è una proprietà pressochè assolutamente negativa. I suoni non appellansi gravi od acuti se non perchè si paragonano ad altri suoni meno gravi e meno acuti.....

Questa privazione di significato estetico nel suono isolato non ha riscontro negli elementi della parola: i grammatici avvertono nelle parole, nelle sillabe, nelle lettere medesime, alcune proprietà distintive. Sonvi lettere [ruvide] ed aspre: sonvi lettere dolci, fluide. V'hanno sillabe che pesano sull'aria, ed in certa guisa sul tempo; son queste le *gravi* e le *lunghe*: v'hanno le *brevi* che fuggono come un soffio che a stento puossi apprezzare e definire. Il *do*, il *re*, il *mi* della gamma non hanno alcuna proprietà congenere.

Con quali mezzi l'arte musicale conferisce ella un'esistenza ed un carattere a dei suoni che non ne hanno affatto? Combinandone la successione, misurandone la durata, calcolandone la simultaneità (1). I prodotti di queste tre operazioni sono l'*intonazione*, la *misura* e l'*armonia*.

. . . . . .

Tutta l'essenza della musica è dunque compresa in queste due parole, *Melodia* (intonazione e misura) ed *Armonia*. L'armonia sovrappone i suoni e li fa parlare insieme; la melodia regola i gradi d'intonazione e la durata dei tempi secondo i quali i suoni si succedono (2). *Successione*, ecco la melodia; *Simultaneità*, ecco l'armonia.

Quest'ultima è come il deposito ed il *repertorio* dei suoni che l'altra può adoperare (3). È la miniera d'onde la melodia trae i suoni..... Torna impossibile immaginare un canto gradevole, o quanto meno intelligibile, dal quale non iscaturiscano un lasso armonioso e degli accordi; e, per legge reciproca, non si può formare una successione gradita di accordi la quale non appaia il fondamento di mille canti melodiosi. Questa regola non soffre eccezioni. Gl'individui, le nazioni che non conoscono l'armonia le sono tuttavia schiavi senz'avvedersene (4). Ogni volta ch'essi cantano, obbediscono a' suoi principi: ed il canto creato nelle selve dell'America o presso i più brutali abitatori dell'Africa, racchiude in sè elementi armonici che i suoi inventori non hanno sospettato giammai. *(Continua).*

(1) Sentenza forse troppo assoluta, e che viene in parte contraddetta da quanto afferma l'autore subito dopo, e più tardi parlando dell'*armonia* che non a torto chiama il *repertorio* della melodia. Del resto il Fétis, che parla con molta indifferenza del signor de Chabanon, trascrisse e fece suo il presente asserto, nel suo *Système général de la musique*: come ne fece suoi tanti altri. Il signor de Chabanon ebbe delle intuizioni stupende per il tempo in cui scriveva, sebbene attraversate da non pochi pregiudizi ed errori.

(2) Cioè all'anima.

(3) Ecco la contraddizione. E dovessi aggiungere anche «in un tutto *armonico*».

(1) Modellando però queste tre operazioni sulle forme organiche dei principi tonale e ritmico, incarnati nell'uomo, e non acquisiti dal di fuori, come è erronea opinione di molti.

(2) Definizione poco limpida.

(3) Non fu mai detto meglio di così.

(4) Con due parole è demolita la babelica teoria della pluralità dei principi tonali: e più che un mezzo secolo prima che il funesto errore tendesse a diffondersi per opera dell'odierna scuola franco-belga.

BIBLIOGRAFIA

MAGGIOLATA A QUATTRO VOCI

DEL SECOLO XVI.

(inedita)

Modernamente trascritta da **Angelo Catelani**.

I.

Fra le pubblicazioni recenti del cav. Ricordi abbiam notata con piacere una *Maggiolata* inedita del secolo decimosesto, a quattro voci, modernamente trascritta da A. Catelani. - La primavera, madre degli amori, vita dell'universo, fu mai sempre l'ispiratrice

dei poeti: in ogni paese, sotto qualunque clima, i poeti, i musici han salutato sempre con suoni e canti il ritorno della stagione dei fiori, a guisa degli augelli che festeggian gaiamente i primi tepori e nidificano tra le volatine, i gorgheggi, i trilli imparati al gran conservatorio della natura. In Italia, nella Toscana particolarmente, oltre i così detti *canti carnascialeschi*, era costume de' secoli andati di *cantare il maggio* nel giorno delle calende, ossia nel primo ed in altri giorni di questo mese: da ciò la parola *maggiolata*. Si danzava, numerose brigate si mascheravano, tutti si divertivano in somma all'aperto; lo che nei tempi attuali di serietà e di abitudini assai cangiate non si pratica più, nemmeno in carnevale. È gran ventura il dissotterrare oggi una qualche *maggiolata* od un canto carnascialesco, perdute essendo con le poesie le musiche eziandio che le accompagnavano (1); musiche di occasione e, come noi diciamo, fuggitive: semplici, popolari, ad una o a più voci concertanti, piene di grazia e di venustà. La Maggiolata di cui discorriamo è una composizione di questo genere. Lo stile è corretto, diatonico puro (ed altrimenti non potrebb' essere), di buon effetto, specialmente al ritornello ed alla chiusa finale. Predomina il modo minore; e, per esser più esatti, diremo che la composizione appartiene al 1.° tono trasportato. I letterati giudicheranno i versi, singolari per l'assenza delle rime: a noi sembrano belli di forma e sì dolci di accento da crederli dettati nel periodo classico del Bembo, del Guidiccioni, della Colonna, del Caro, dell'Ariosto e di altri valentissimi poeti.

Interessa finalmente il tener memoria d'onde usciva questa Maggiolata. Fu rinvenuta dall'operoso e chiarissimo letterato da Pesaro prof. Giuliano Vanzolini in un codice appartenuto alla corte di Urbino: la musica è di scrittura sincrona in quattro brani cartacei separati, con chiavi di baritono, di contralto, di mezzosoprano e di violino. Ad una figlia dell'egregio professore andiam debitori della interessante pubblicazione, omaggio a novella ed avvenente sposina pesarese appassionata dell'arte musicale e sonatrice di merito.

II.

Cenni sulla vita e sulle opere di Giulio Belli Longianese maestro e scrittore di musica del secolo XVI scritti da Adamo Brigidi. Modena, tipi di Nicola Zanichelli e soci 1865, in 8.°

Non ci occuperemmo del signor Adamo Brigidi, ove non fosse tanto rara in Italia la comparsa di un opuscolo musicale, comechè di dieci pagine. Il Brigidi si confessa digiuno di qualunque studio e cognizione dell'arte: lodevole sincerità, se lo scrittore avesse evitato prudentemente digressioni ed argomenti, difficili eziandio in più addottrinati della professione. Le idee del Brigidi però sono spesso confuse e fallaci; alcune querimonie, estranee all'argomento, appoggiate fuor di luogo all'autorità di uno scrittore or pedante, or faceto, affastellano quattro secoli dell'arte e concludono gratuitamente a scapito del secolo che corre, meno le riserve a benefizio di due soli compositori; riserve, del resto, che hanno poco senso. Altre divagazioni incomprensibili, mezzo politiche, mezzo municipali, danno termine alla piccola biografia di Giulio Belli, di cui (mancando i documenti) era presto detto poco o nulla di lui sapersi finora. Per via d'ipotesi e deduzioni immaginarie, che scrivere poteva il Brigidi che non prendesse l'intonazione di un panegirico? Senza materiali, senza critica, senza conoscer l'arte, come si può scrivere di storia e giudicare di un'arte? Fortunatamente restando le opere del Belli, la descrizione di esse avrebbe giovato, più che altro, alla musicale bibliografia; ma l'elenco che ne dà il Brigidi lascia molto a desiderare; anzi è poco meno che un guazzabuglio sì per l'ordine cronologico, sì per la nota delle ristampe, quasi fossero opere differenti, ecc. Composizioni isolate di Giulio Belli se ne trovano poi nelle infinite raccolte o miscellanee dei secoli 16.° e 17.°, e bisognava non dimenticarle; così non era da tacere in quali archivi si conservino le opere bene o male citate. A dare, oltre di ciò, un lume del valore contrappuntistico di Giulio Belli, qualche brano delle opere, od anche una semplice analisi se lo stile di lui distinguasi da quello de' predecessori e de' contemporanei avrebbe appagato, in parte, il desiderio degli artisti e collocato il Belli nel posto che gli compete fra la moltitudine de' nostri maggiori.

Riassumendo, opiniamo che dalle dedicatorie precedenti le opere di Giulio Belli, dalla sua condizione fratesca, dal suo frequente cangiar di luogo (non esclusa la città di Carpi, dove fu maestro nel 1590), dall'esame artistico de' suoi componimenti e da altre circostanze relative, un buon critico poteva tessere un lavoro di qualche importanza. Ma questa impresa era superiore alle forze del biografo che, in ultim' analisi, avrebbe potuto salvar capra e cavoli, attingendo almeno come si deve dall'archivio del Liceo musicale di Bologna e da quell'eruditissimo archivista, per caso singolare (alla distanza di due secoli) successore del Belli nella cappella imolese, ora decoro della sua nativa Bologna. Avvertiremo il lettore di non confondere Giulio Belli da Longiano con Girolamo Belli d'Argenta, altro compositore vissuto anch'esso tra il 16.° ed il 17.° secolo. R.

(1) Vedi gli anni VI e IX della *Gazzetta musicale di Milano*.

RASSEGNA.

È tempo che la stampa periodica straniera smetta i suoi pregiudizi, quasi diremmo la mala fede, e concorra lealmente all'edificazione di un'arte cosmopolitica, senza spirito di parte, senza sentimento d'invidia e di gelosia, senza ostentazione d'indifferenza e d'incredulità. Lo stesso sistema che fu tenuto in altri tempi verso le prime opere de' nostri migliori, di Spontini, di Rossini, di Bellini, di Verdi, lo stesso sistema vediamo riprodursi adesso dai giornali musicali francesi in occasione dell'*Amleto* di Faccio. E noi taceremmo se la slealtà traspirasse soltanto dalle relazioni di giornali che non pretendono a serietà di critica nè ad intenti elevati: ma non possiamo ingoiarci l'amara pillola quando vediamo, per esempio, la *Revue et Gazette musicale*, periodico indubbiamente informato a sane ed alte idee in fatto d'arte, trascegliere fra i giornali italiani, a riferire l'esito del nuovo spartito, precisamente quell'uno o quei pochissimi cui per vedute loro particolari premeva gettar dei dubbi sul trionfo del giovane compositore italiano. All'11 giugno la *Revue et Gazette musicale* non aveva ricevuto che la notizia della prima sera: il che vuol dire che non s'era fatta gran che sollecita di conoscere quelle delle ulteriori rappresentazioni ancor più fortunate: ed all'11 giugno essa narra come il pubblico genovese non avesse richiamato al proscenio alla prima recita se non i coniugi Tiberini; e come la musica dell'*Amleto* ripudii le forme e l'indole della musica italiana; e come l'esito non si riducesse che ad un *successo di stima*, opera inoltre di una *claque* vigorosa e dei partigiani della musica dell'avvenire, recatisi da Milano appositamente; e come per ultimo durante tutta la lunga serata i pezzi applauditi da codesta *claque* vigorosa e da codesti partigiani della musica dell'avvenire si limitassero a tre soltanto.

Voglia la *Revue et Gazette musicale*, giornale che pure tanto apprezziamo, accertarsi che assieme ai coniugi Tiberini, e ad altri valenti esecutori, comparve moltissime volte al proscenio anche il Faccio, e che anzi vi comparve desideratissimo e chiamato ripetutamente anche da solo. Voglia accertarsi che la musica del Faccio, se si scosta dalle formule di una certa scuola italiana, non rinnega però l'indole e la vera forma dell'arte nostra, i cui tipi migliori risalgono pure ad epoche anteriori al periodo di Guglielmi, di Cimarosa, di Paisiello, e successori imitatori; che il Faccio, non rigettando un istante la spontaneità dell'armonia e della melodia italiana, mostra di sapere che non v'ha buon lavoro melodrammatico se non nella rispondenza perfetta della musica al dramma; in ciò seguendo le orme ardite ed incancellabili, a tacer d'altri, di Spontini, di Bellini, di Verdi. Voglia l'egregio foglio parigino persuadersi che di *claque*, vigorosa o molle, non v'era neppur l'ombra: tanto è vero che la prima parte dell'opera passò in un continuato silenzio, e che gli applausi non incominciarono se non quando il lavoro s'eleva ad un'altezza non attesa. S'accerti poi che questi applausi si fecero sempre più continuati e fragorosi mano mano che la produzione andava svolgendosi: il che non avviene quando la *claque* vuol imporre le sue prevenzioni, notandosi allora gli entusiasmi da principio, la freddezza alla fine. Voglia pure persuadersi che quei partigiani della musica dell'avvenire venuti espressamente da Milano, erano puri e semplici partigiani del bello ingegno del maestro, non già di un'arte nebulosa ed inestricabile; voglia avvertire che questo robusto drappello di partigiani che sembra, a leggere il giornale parigino, aver esercitato sì grande influenza sul definitivo successo dell'*Amleto*, si componeva nè più nè meno di sei individui, i quali, per le loro buone ragioni e per un senso di delicatezza che gl'italiani sanno sentire e comprendere, si astennero non solo dal fare preventivamente un solo passo in favore del maestro, ma persino dal movere una mano o dal pronunciare una sillaba che avesse sembianza di applauso.

Noi ci arrestammo su di questo disgustoso argomento, in quanto che riteniamo ch'esso riesca più importante alle sorti dell'arte universale di quello che a prima giunta non sembri, e perchè ad ogni modo ci pare che verso di noi, sempre solleciti a segnalare i trionfi dell'arte straniera, un po' di reciprocanza sia pur dovuta.

Ma passiamo a cose più importanti.

Effettivamente, per quanto concerne la musica *creatica*, noi cominciamo ad aver fiducia in una prossima rivincita dell'arte italiana. Omai il vento spira favorevole alle nuove idee, e l'Italia sente come dal momento che gli antichi suoi campioni l'abbandonano non le rimanga più a sperare e ad affidarsi che nella giovane generazione. Ma il risorgimento dell'arte del comporre a nulla vale se ad esso non si accompagna quello de' grandi interpreti. Ed eccoci a porre il dito su di una piaga sanguinante, cui il celare più oltre non ci condurrebbe che a renderla incurabile. Noi abbiamo riso, amaramente riso, in leggendo una strana corrispondenza del *Messager des Théâtres*, dove si dice con una ingenuità non sappiamo se più ridicola o da compiangersi come l'Italia rigurgiti di cantanti valentissimi, di cantanti da *cartello*, a tale che non abbiansi teatri bastanti a collocarli tutti. Buon dio! Vada per il sesso femminile, che tuttavia figura in non iscarsissimo numero: ma artisti di canto uomini quanti ne contiamo? e dove son essi mai? Può egli credersi che codesti signori persisterebbero a farsi pagare ogni nota a peso d'oro qualora non sapessero che i maggiori teatri non possono far a meno di loro? E non è egli vero che anche ne' principali teatri la difficoltà di comporre una compagnia, degna di decorose scene, e disposta a rendere un *regolare* servigio, s'è fatta massima, insuperabile? Ed a che gioveranno adunque i nuovi compositori, a cosa varranno le nuove musiche, se da qui a pochissimo, oggi stesso forse, non ci sarà dato più rinvenire degli *esecutori*?

Gli stessi Conservatorii non contano più nelle loro scuole quasi alcun giovane che studii il canto. Il nostro Conservatorio già da qualche tempo vede codesta classe affatto deserta. Ed è ora veramente che si pensi a qualche provvedimento; che si indaghino le cause di siffatta trascuranza, di codesto disastroso abbandono. Se i regolamenti sono inapplicabili in questa parte del pubblico insegnamento, si modifichino e si rendano applicabili. Le scuole di canto per uomini deserte significano un prossimo abbandono dell'arte, per lo meno dell'arte solida e seria. Si popolino dunque di nuovo le pubbliche scuole di canto; si provveda, a che giovani intelligenti vi accorrano, rimovendo gli ostacoli di natura affatto estrinseca che ve gli allontanano: ed ove ciò non basti, nè basterà al certo, si istituiscano per mezzo di associazioni, con fondi privati, delle scuole ausiliarie, fino a che le file più che decimate dei buoni artisti cantanti si riempiano di nuovo in misura di rispondere alle esigenze dell'arte odierna e futura, più ardua che la passata, al numero accresciuto delle scene teatrali, al numero dei grandi esperimenti musicali pur moltiplicati dovunque.

Alla formazione di nuovi vivai di cantanti gioverebbero oltre ogni dire anche le associazioni corali, quegli Orfeon che tanto fioriscono oltr'alpe, che tanto moralizzano il popolo, e tanto lo rendono atto ed a gustar l'arte e ad essere artista egli stesso. Ma anche da questo lato la povera nostra voce va predicando al deserto: nè governo, nè municipi, nè privati ci comprendono, o non vogliono comprenderci. Che più? Quel congresso musicale

aperto or fa quasi un anno con tanta pompa, con tanta esultanza in Napoli, e che sembrava dovesse perpetuarsi e promettere di si gran frutti all'avvenire della musica e dei musicisti italiani, quel congresso sembra già un fossile. Dovrebbe riunirsi nell'autunno imminente, ma pare pur troppo che nè a Bologna dove avea fissata la nuova sede, nè a Milano dov'è il suo presidente, nè a Napoli dov'esiste tuttora una commissione cogli atti relativi, non se ne parli più e lo si risguardi quale cosa abortita. Questa è peggio che trascuranza, peggio che inerzia; è un vero delitto. E i principali colpevoli son pure i promotori di Napoli.

Sono fatti che farebbero in certi momenti per verità disperare dell'avvenire dell'arte nostra, qualora non sentissimo che il giorno della verità non può più oltre tardare, tanto esso è reclamato da urgenti bisogni e da condizioni di artisti o d'arte deplorabilissime. Uniamoci, associamoci, per Dio! congiungiamo le forze nostre, che son pur vive e numerose, e lasciamo allora, ma allora soltanto, gracchiare a suo agio l'invidia straniera, soltanto allora impotente a danneggiarci. Ma fino a che ci staremo colle mani alla cintola, attendendo che un qualche buon vento faccia, noi inscienti, risorgere l'arte nostra e le restituisca l'antico predominio, indarno attenderemo il pieno trionfo della musica italiana.

Neppur a solennizzare il centenario dell'Alighieri i cultori della musica nulla seppero concepire di grande, di gigantesco, di adeguato a questa memorabile festa, nella quale l'Italia, com'altri ben disse, confermò, come l'unità politica, l'intellettuale altresì. Dall'aspetto musicale tutto fu gretto, povero, piccolo: concetti meschini, esecuzioni infelici, mezzi fonici insufficienti. Non fu trovato degno di lode che un frammento del Mabellini, dipingente, se non erriamo, alcune scene dantesche dell'*Inferno*. Il rimanente, nullo.

Si va vociferando che i nostri professori d'orchestra dei regi teatri stieno allestendo un grande concerto classico per gli ultimi del corrente: ma temiamo che anche questo non sia che un pio desiderio.

Se la musica a molteplici mezzi fonici continua a far difetto e qui e dovunque in Italia, noi per lo meno lunedì saremo alla Canobbiana rallegrati dalle meraviglie individuali del clarinetto del cav. Ernesto Cavallini, che da più anni non abbiamo la fortuna di udire che rarissimo; essendoci stato rapito, come tant'altri nostri ingegni, dall'oro straniero questo prodigioso suonatore, cui non v'ha chi non già lo superi o l'uguagli, ma nè tampoco gli si avvicini. Così potessimo noi ricuperarcelo e dar con ciò un po' di ragione al signor Fétis, il quale nella sua recente edizione della *Biographie des musiciens* non esita ad asserire che il Cavallini, allievo di un signor Caralli (che noi chiamiamo buonamente Carulli), copre da più anni il posto di professore di clarinetto al Conservatorio di Milano. - E così si scrive la storia!

Nella Rassegna della quindicina scorsa ci mancò lo spazio per riferire il brillante esito del violinista Marzorati e del violoncellista prof. Quarenghi, ambedue in un concerto, per loro cura allestito, festeggiatissimi. E lo spazio ne mancò pure per dire un gran bene di un nuovo quartetto a strumenti d'arco di Giulio Ricordi, eseguitosi in casa privata da quattro valentissimi, fra quali il cav. Sivori. E questo gran bene pertanto lo diciamo oggi: affermando che il signor Ricordi ha in questo recente lavoro segnato ragguardevolissimi progressi nel concetto generale, negli svolgimenti ampi ed arditi (questi qualche volta sino all'eccesso), nella padronanza di un'armonia robusta, peregrina e ricca di audaci ed estetiche sorprese, nella creazione di melodie severe, nuove, larghe, e piene di elevato e contegnoso affetto.

Al Carcano l'*Inganno felice*, lavoro giovanile di Rossini, non rinvenne molta fortuna nè di plausi nè d'incassi, sebbene l'esecuzione della signora de Roissi e del sig. Crivelli fosse trovata meritevole di encomio.

La stagione della Canobbiana si chiude questa sera colla *Sonnambula*, sorgente di plausi all'Anastasi ed alla giovine allieva del nostro Conservatorio, la Pozzoni, che nelle sere scorse cantò codesta divina musica anche a Modena con un esito che da molto tempo in quel teatro non ricordavasi l'eguale.

NOTIZIE.

— **Firenze.** Anche l'Istituto musicale volle festeggiare il Centenario di Dante. A tal fine vi fu un Concerto nella Sala della Società Filarmonica. Vi presero parte gli alunni dell'Istituto, sì col canto che col suono. Si distinsero il Rossi allievo del celebre cav. Giorgetti suonando due tempi del gran Concerto per Violino di Vieuxtemps, il Galleffi col pianoforte, ed il Dini col violoncello. In quest'occasione il cav. Casamorata presidente dell'Istituto compose una Cantata a piena orchestra intitolata *Beatrice*, di cui la poesia è del rinomato Napoleone Giotti. Fu eseguita eccellentemente dalla signora Bellini, dal Coro degli alunni e alunne, e dall'orchestra. Intorno al merito della composizione diremo, che sebbene sia musica, come suol dirsi, di circostanza, pure contiene dei pezzi che fan tosto conoscere la valentia del compositore.

— La signora Ida de' Principi Corsini raccolse l'ultima domenica di maggio nel suo palazzo una eletta di artisti e dilettanti, per assistere all'udizione del Quartetto del celebre Bazzini che ebbe il primo premio alla *Società del Quartetto* di Milano. È impossibile descrivere l'entusiasmo destato da sì egregio lavoro, originale, bene elaborato e pieno d'ispirazione. Si volle la replica di alcuni *tempi*. L'esecuzione fu veramente perfetta: suonavano il sullodato Bazzini, insieme ai professori Giovacchini, Bruni e Sbolci.

— Il Comm. Pacini ha ricevuto dal Municipio di Pesaro una Tabacchiera d'oro col ritratto di Rossini del valore di L. 2000.

— *Società del Quartetto.* - Anno Quarto. — L'ultima delle mattinate promesse ai soci, fu data il 7 maggio, con esito splendidissimo. Il rinomato violinista Giovanni Becker vi prese parte, ed attrasse un concorso inusitato di uditori. Incominciò col quartetto in *re minore* di Mozart. È uno dei migliori dell'autore, ma difficile ad interpretarsi per quella calma e quel sentimento di mestizia che ricerca in taluni punti, e per quel brio moderato, sempre misto di melanconia, difficilissimo a rendersi convenientemente. Acciocchè figuri la musica di Mozart si richiede una esecuzione accuratissima. Questo gran compositore, il più corretto di tutti, dispone le varie parti con tanta industria, e nello stesso tempo con tanta naturalezza, che ove manchi una buona interpretazione, l'effetto è veramente nullo. Il sullodato Becker, secondato dal valente Papini, e dagli egregi Chiostri e Jandelli, dipinsero questo quartetto in modo veramente mirabile, e tale che, oltre ai frequenti applausi che riscossero, si volle la replica del *Minuetto*. - A Mozart, seguiva Mendelssohn: al sentimento tranquillo e sereno del primo, quello ardente e procelloso del secondo. Il quartetto in *mi bemolle*, op. 12 di Mendelssohn, non ha quella regolarità di forma che s'ammira in Mozart, ma ti trasporta per quel fuoco di vita che tutta anima la composizione. Dello *Scherzo*, fantastico quanto mai, si volle pure la replica. I medesimi artisti ebbero meritate ovazioni anche in questo quartetto. Chiudevasi il Concerto con una fantasia di Paganini, sul motivo «*Nel cor più non mi sento*» eseguita dal Becker. Questo bizzarro lavoro, in cui sono accolti tutti quanti i più difficili artifici del violino, ottenne mediante il magico arco del Becker un successo direbbesi piramidale. Il professore Manetti l'accompagnava col piano. Il pubblico uscì dalla Sala colla maggiore soddisfazione, e noi riflettemmo al progresso fatto in Firenze dal gusto per la musica strumentale, e ci compiacemmo di vedere coronati siffattamente i nostri sforzi di rendere popolare la musica classica strumentale. L'opposizione dei sedicenti maestri, che meglio direbbonsi maestrucoli, non è cessata in questi quattro anni, anzi è aumentata; ma che produsse? nulla. Il popolo si va educando al bello; e non gli cura.

Il valente violinista Becker fu nominato socio protettore onorario nella nostra Società. *(Boccherini).*

— **Genova.** Le ulteriori rappresentazioni dell'*Amleto* riescirono sempre felicissime. La stagione che dovea chiudersi con questa applauditissima opera del signor Faccio, si chiuse invece il 15 colla *Matilde di Shabran* essendo caduto ammalato l'artista che disimpegnava la parte importante di Laerte.

— **Lucca.** - *Società del Quartetto.* - 4.° Anno Sociale. - La seconda mattinata non fu meno splendida della prima. Fu eseguita la sonata in *si bemolle* per piano e violino di Boccherini. Vi si distinsero il maestro Magi e A. Michelangeli. Di poi si udì il quartetto di Mendelssohn, op. 12, con i signori A. e G. Michelangeli, Bertolucci e Donati. Fu ripetuto a richiesta de' Soci il 2.° *Gran Trio* per piano, violino, violoncello, op. 52 di Mayseder, eseguito dai signori prof. Magi, A. Michelangeli e Donati. Lode pure al prof. Massimiliano Quilici che tanto si adopra con la sua perseveranza ed i suoi consigli al buon andamento di questa società. *(Boccherini).*

— **Roma.** Ecco gli strani ed assai clericali particolari che leggonsi nell'*Unione* concernenti la recente risoluzione di Francesco Liszt: «Nella sua infanzia e anche nell'adolescenza, Liszt avea più volte esternato il desiderio d'abbracciare lo stato ecclesiastico. L'ardente amore per l'arte, le seduzioni della vita mondana aveano in seguito stornato le sue idee dall'inclinazione primitiva, ma queste idee ripresero il loro corso nella bella solitudine di Monte-Mario, dove avea riparato da alcuni anni, cristiano fervente non solo, ma *praticante* altresì. Poco a poco le prime aspirazioni della gioventù, maturate dalla *riflessione*, dalla *preghiera*, e raffermate da *saggi* ed *eminenti* consigli, rivestirono la forma di seria determinazione, a tale che il 21 aprile, dopo aver in certa guisa coronata la sua vita d'artista laico con un atto di carità, prestando il suo concorso ad un magnifico concerto organizzato in favore dei fratelli di S. Giovanni di Dio, si ritirava presso i lazzaristi, affine di prepararsi alla cerimonia della tonsura, che gli fu conferita difatti il 25 aprile al Vaticano da Monsignor arcivescovo di Hohenlohe, grande elemosiniere di S. Santità. L'abate Liszt vestì all'istante l'abito ecclesiastico, e nello stesso giorno il papa gli accordò un'udienza particolare. Tutti coloro, soggiunge l'*Union*, che avvicinarono l'abate Lizst, sono *profondamente edificati del suo toccante fervore e della semplicità veramente cristiana.* L'abate Liszt ha fissato sua dimora al Vaticano, presso monsignor di Hohenlohe».

— **Torino.** Leggesi nel *Conte Cavour* del 12 maggio: «Mercoledì sera il Circolo degli artisti rallegrò, secondo il consueto, i suoi soci con un esercizio musicale, che fu onorato dalla presenza delle LL. AA. RR. il Duca d'Aosta e la Duchessa di Genova. - Oltre i signori dilettanti Cossetta, Bollati e damigella Lencisa, debbiamo far menzione della damigella Amalia Erminia Colombo, alunna del Conservatorio di Milano, la quale diede in questa occasione ai suoi concittadini uno splendido saggio dei progressi fatti per la difficile carriera, alla quale si prepara sulle traccie delle migliori celebrità artistiche prese a modello. - Dotata del tesoro non comune di una voce estesa ed intonata, bella della persona e fornita di squisitissimo sentire, essa raccolse meritati applausi nei pezzi di diverso genere eseguiti, sicchè fin d'ora le si può presagire, collo studio e la perseveranza, il più bello avvenire, tanto più che le ne offre sicura guarentigia l'abilità e la scienza dell'egregio Prati, che le è maestro nel prelodato istituto. - La Duchessa di Genova fece all'esordiente le più lusinghiere lodi, non dubitando che avrebbe percorsa una luminosa carriera».

— Londra. L'oratorio di Costa, *Naaman*, che fu tanto applaudito l'anno scorso al festival di Birmingham, fu non ha guari eseguito a Exeter-Hall con esito non minore.

— Parigi. Il conte di Nieuwerkerke è succeduto a de Morny nell'ufficio di capo del comitato di patronato del Metodo Galin - Paris - Chevé. Rossini fu nominato presidente onorario. Fanno parte dei membri del comitato Feliciano David, Membrée, Gevaërt, Lefébure-Wély, Offenbach, Guéroult, il principe Poniatowski, il principe Edmondo di Polignac, il marchese e il conte Aguado.

— Prima di partire per Londra il baritono Delle Sedie si presentò al ministro della casa dell'imperatore per ringraziarlo dell'offerta fattagli di un posto di professore al Conservatorio; offerta che il signor Delle Sedie non ha creduto di accettare. Al Conservatorio medesimo diede la propria dimissione da professore di canto il nostro maestro Fontana.

— È morto a 63 anni Carlo Giuseppe Sax, padre al celebrato artefice di strumenti da fiato, e valente fabbricatore egli pure. Era nato a Dinant sulla Mosa nel Belgio. Al momento che Carlo Giuseppe Sax cominciò la sua carriera usavansi tuttavia i clarinetti a cinque chiavi assai stonati, il corno e la tromba ordinari, il trombone a pompa ed il serpentone *(serpent)*. Sax apportò notevoli modificazioni nel flauto e nel serpentone. Cominciò a far apprezzare il suo talento alle esposizioni belgiche ed olandesi dal 1820 al 1825. Il governo lo incoraggiò nominandolo fabbricatore di strumenti della corte e sovvenendolo d'un prestito di 10,000 fiorini. Nel 1824 imaginò il corno *omnitonico*, e più tardi i suoi studi si indirizzarono anche alla costruzione dei pianoforti, dei quali sembra abbia contribuito ad accrescere la sonorità mediante un nuovo sistema di tensione delle corde.

— Il governo francese promosse il signor Fétis al grado di Ufficiale della Legion d'onore per le sue cure nell'allestimento e nella direzione musicale dell'*Africana*; il cui successo si fa sempre maggiore.

— La signora Meyerbeer lasciò Parigi il 18 maggio per ritornare in Germania. Prima di partire la vedova dell'illustre maestro volle lasciare una memoria agli artisti che consacrarono così coscienziosamente il loro talento, il loro zelo e le loro cure al successo dell'opera del marito. Al signor Fétis, la signora Meyerbeer offerse una magnifica tabacchiera in oro, ornata di grossi diamanti, dono dell'imperator d'Austria a Meyerbeer. Al signor Hand, direttore d'orchestra, un bastoncino per la battuta, lavorato artisticamente, già appartenente al compositore rimpianto, e portante un'iscrizione commemorativa. Alle signore Sax e Battu, due braccialetti. Alla signora Levielle uno spillone. Ai signori Naudin, Faure, Belval, Obin, Warot, Castelmary, David, il ritratto di Meyerbeer in una specie di medaglione in oro. Ai signori Massé, Vauthrot, Carmon e Saint-Léon de' bellissimi bottoni. Ai signor Leo Delibes una spilla.

— A. Reissmann ha di recente pubblicato una nuova biografia di Schumann, dal titolo *Robert Schumann, sa vie et ses œuvres.*

RETTIFICAZIONE.

Al momento di mettere in torchio ci vien comunicato essere quasi totalmente rimossi gli ostacoli che sembravano impedire la riunione del secondo *Congresso musicale italiano;* e ciò per merito principale dei signori Direttori dei Conservatorii di Milano e di Bologna.

Giuseppe Oggioni, gerente responsabile.
Tipi Ricordi.

Milano – **R. STABILIMENTO RICORDI** – Napoli

MELODRAMMA *in 4 atti di* F. M. PIAVE **MACBETH** MUSICA *di* G. VERDI

Riformato pel Teatro Lirico di Parigi

38981 VALZER nell'atto 3.° ridotto per Pianoforte . . . . . Fr. 2 50
IL LIBRETTO DELLA POESIA. . 1 —
È sotto i torchi l'OPERA COMPLETA PER CANTO E PIANOFORTE, edizione in piccolo formato.

TRAGEDIA LIRICA *in 4 atti di* ARRIGO BOITO **AMLETO** MUSICA *di* F. FACCIO

Pezzi ridotti per Pianoforte:

A DUE MANI		A QUATTRO MANI	
39216	**Valzer** . . . *Fr.*	39220	**Valzer** . . . *Fr.*
39217	**Gran Marcia** (nella scena della Rappresentazione) . .	39221	**Gran Marcia** (nella scena della Rappresentazione) . .
39218	**Marcia funebre.** (Funerale d'Ofelia) 2 —	39222	**Marcia funebre.** (Funerale d'Ofelia). 3 —
39219	**Fanfara**	39225	**Fanfara** . . . .

(I numeri senza l'indicazione dei prezzi esciranno a giorni).
Il Libretto della poesia . . . . . *Fr.* 1 —

L'AFRICAINE de MEYERBEER. **3 PARAPHRASES** *brillantes pour PIANO par* **A. JAELL**

39013 Op. 126. Romance d'Inès du 1.er acte . . . . . *Fr.* 3 50
39014 » 127. Cœur des Evêques. Entrée des Prêtresses . . . 3 50
39015 » 128. Air du 2.d acte: *Fille des rois, à toi l'hommage* . . 3 50

C. SIVORI

COMPOSIZIONI PER VIOLINO CON PIANOFORTE

37792 **Un Ballo in maschera** de Verdi. Fantaisie Op. 19. *Fr.* 7 —
37793 **Il Trovatore** de Verdi. Fantaisie. Op. 20 . . . . 7 —
38649 **Tarantella.** Op. 21 . . . . . 7 —

E. KETTERER

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

38942 **Macbeth** de Verdi. Valse fantastique. Op. 168 . *Fr.* 4 —
38636 Fantaisie de Salon sur l'**Africaine** de Meyerbeer. Op. 170 . . . . . 6 —

E. A. L. COOP

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

36485 **Cantabile del 2.° Quartetto** nella **Parisina** trascritto e variato. Op. 101. . . . . *Fr.* 4 50
36536 **Grande Fantasia di Concerto** per tre Pianoforti a dieci mani. Op. 102 . . . . . 9 —
36539 *Angoscia.* **Grande Capriccio di Concerto.** Op. 104. . . 5 50

A. PIATTI

COMPOSIZIONI PER VIOLONCELLO

36896 **Notturno.** con Pianoforte. Op. 20 . . . . . *Fr.* 3 50
36897 **Rimembranze del Trovatore.** con Pianoforte. Op. 21. 8 —
36911 **Tarantella.** con Pianoforte. Op. 23. . . . . 6 —
36898 **Capriccio** per Violoncello solo sopra un tema della **Niobe** di Pacini . . . . . 4 —
36910 **Sesta Sonata** in *La* di L. Boccherini, ridotta con accompagnamento di Pianoforte. 5 50

M. CERIMELE

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

37052 Melodie variate sulla **Forza del Destino** di Verdi. Op. 106. . . . . *Fr.* 6 —
37662 Preghiera della **Maria Stuarda** di Donizetti, variata. Op. 108. . . . . 3 —

G. MASINI

38660 **Danza di Fauni e Ninfe.** Scherzo per Flauto con Pianoforte . . . . . *Fr.* 3 —
38661 **Il fior d'amore.** Canto per Soprano e Flauto con Pianoforte . . . . . 3 —
38662 **Il pentimento della Monaca.** Canto per Soprano con Pianoforte 2 25

PIETRO ROMANI. ALBUM VOCALE DI **F. CAMPANA**

34374 N. 1. **Addio!** Canzonetta . . . . . *Fr.* 2 50
34375 » 2. **La farfalla.** Canzonetta 2 50
34376 » 3. **Vieni a giurarlo all'ara.** Duettino per S. e C. o B. 2 25
34377 N. 4. **Quante volte io ti cercai!** Duetto per S. e T. *Fr.* 2 50
34378 » 5. **Alla capanna andiamo.** Duetto per S. e C. 3 —
34379 » 6. **La Serenata.** Duettino per S. e C. o B., con Coro *ad libitum.* . . . . . 4 —

L'Album completo Fr. 10.

ANNO SECONDO - N. 12. **GIORNALE** 30 GIUGNO 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. 1 — SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE. — I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

INTORNO ALLE ATTUALI CONDIZIONI

DELLA

Società Italiana di Mutuo Soccorso per gli artisti di Teatro.

Ci facciamo solleciti di pubblicare nell'odierna Appendice il chiaro Rapporto che il prof. Ventura pronunciava giorni sono in occasione dell'ordinaria annua adunanza generale dei membri ascritti alla nostra Società italiana di Mutuo Soccorso per gli artisti di teatro, costituitasi nell'aprile 1861, e che perciò compie presentemente il suo quart'anno di esistenza.

Lo pubblichiamo, per seguire così il lodevole e filantropico sistema dei giornali artistico-musicali d'oltremonte che giammai negano le loro pagine a codesto genere di lavori, siccome quelli che, esponendo le condizioni dell'associazione, possono giovare al miglior essere della stessa e quindi degli artisti che vi si vogliono ascrivere, e dell'arte medesima. Lo pubblichiamo per esteso, sebbene qua e colà irto di cifre e particolari poco dilettevoli, e per attenerci anche in ciò all'esempio dei giornali citati, e perchè non ci credevamo autorizzati a mutilare il diligente lavoro del Relatore, e perchè finalmente l'esattezza minuziosa del bilancio torna a dovuto encomio di chi ne ebbe il difficile e delicato incarico.

Pubblichiamo finalmente questo Rapporto perchè, almeno per quanto dipende dalle nostre forze e dal voler nostro, intendiamo ad ottenere che i musicisti e i mecenati d'Italia si rammentino un po' una volta (poichè sembrano averlo dimenticato) esistere già da quattr'anni un'associazione, costituita all'intento di formare una grande, una immensa famiglia di tutti gli artisti di teatro, italiani particolarmente; un'associazione che potrebbe gareggiare con quella gigante di Francia iniziata nel 1840 e tutt'ora guidata dal benemerito barone Taylor. Ma, pur troppo finora, duole il confessarlo, ad onta di tutte le cure, di tutte le possibili pratiche attive della Direzione, l'associazione italiana non presenta che un aspetto meramente municipale. Milano rispose e risponde all'invito; le altre città italiane stettero e continuano a starsi mute, indifferenti, inerti. Manca anche in ciò, come in tante altre cose (e lo notammo amaramente nello scorso foglio), manca affatto nei musicisti italiani lo spirito d'associazione, laddove in questi ultimi anni di libertà esso pure si sviluppò per i professanti d'altre arti, mestieri e scienze. Avverte l'inescusabile ed inesplicabile apatia anche il prof. Ventura: il quale pure nota, che ad onta di tutto ciò, il patrimonio sociale si rallegra già di un capitale ragguardevole, massime se considerato in ragione dello scarso numero dei socii; che non giungono, salvo errore, ai trecento. Difatti un patrimonio intangibile di circa 44,000 lire, ammassate in soli quattro anni, indipendentemente dai molti e generosi sussidi versati, è una somma più che confortante, e che dovrebbe una volta aprire gli occhi ai musicisti lontani, per i quali debbe spuntare pur il giorno in cui si persuaderanno che nell'associazione, nella vasta asssociazione, sta la vera forza e fors'anco la rigenerazione dell'artista italiano.

La proposta di un'agenzia teatrale, istituita ad oggetto, più che di utile materiale, di vantaggi morali, cioè ad oggetto di aumentare il numero dei soci rendendo con tal mezzo meglio nota l'esistenza già radicata della nuova associazione, rinvenne all'adunanza generale molti fautori ma anche non pochi oppositori. La questione fu rimessa ad altra seduta; nè noi per ora vogliamo esporre il nostro pensiero in proposito: riserbandoci a trattarlo a momento più opportuno.

Non possiamo per altro abbandonare l'interessante

argomento senza porre sott' occhio, a riscontro, ed a saggio della straordinaria potenza cui può elevarsi un' associazione congenere, i risultati giganteschi conseguiti dalla società francese degli *artisti drammatici*, che ha a un dipresso intenti ed organamento eguali alla nostra, e di cui abbiam fatto fuggevole cenno poc' anzi.

Dal rapporto letto in Parigi all'assemblea generale il 19 giugno ci è dato di rilevare che l' entrata complessiva di quella società nell' anno 1864 si elevò alla somma di 156, 420 franchi: 11, 000 franchi circa più dell' anno precedente; avvertendo che codesto aumento si effettua generalmente ad ogni anno. I contributi annuali dei soci non ascesero nel 1864 che a 32, 792 franchi: il rimanente della somma per giungere ai 156, 420 anzidetti proviene dagl' interessi di un ingente capitale, dagl' introiti di rappresentazioni, di balli, dalla realizzazione di ricchi ed infiniti presenti offerti alla Società, dall' appoggio anche materiale di un immenso numero di mecenati (i quali pur troppo, come appare dal Rapporto del prof. Ventura, vanno sempre più facendo difetto nella nostra giovane associazione) ed infine da cento altre fonti di lucro.

Quell' invidiabile associazione consacrò nell' ultimo anno di esercizio ben 56, 612 franchi in pensioni e sussidi diversi: 5,803 di più che nell'esercizio precedente. Ha convertito in obbligazioni dello Stato una somma di franchi 72, 497 : 26, 500 di più che nel 1863.

Insomma il capital sociale, al 31 dicembre 1864, cioè dopo ventiquattro anni d'esistenza della Società parigina, ascendeva a franchi 1, 321, 074 e centesimi 83! — Quanta eloquenza in queste cifre!

Di qui a vent' anni potremo noi dire altrettanto?

E perchè no? Basta volere, ma fortemente volere.

APPENDICE

Rapporto del signor prof. **G. Ventura**, pronunciato nell' annua adunanza generale dei membri appartenenti alla **Società italiana di Mutuo Soccorso per gli artisti di teatro sotto il patrocinio di S. M. Vittorio Emanuele**. (*Giugno* 1865).

Signori,

Onorati della vostra fiducia nella gestione degli affari della Società, vi abbiamo oggi convocati per rassegnarvi, come di consueto, il resoconto generale, esposto dal nostro egregio collega il ragioniere Chiusi.

Toccheremo di volo le diverse rubriche le quali costituiscono la parte attiva e passiva del resoconto, tanto per essere questo per sè stesso assai diligentemente particolareggiato nelle diverse partite d'introiti, di spese e di erogazioni, quanto perchè avremo in seguito ad entrare in un altro argomento non senza importanza per la Società.

La prima rubrica riflette i canoni ordinari dei soci effettivi, che portano una competenza di lire diecimila cinquecento ottantaquattro.

E qui permettete, o Signori, che ci asteniamo dall'istituire un confronto tra l'effettivo versamento dei soci e le suddette competenze dell'anno; l'argomento è poco lusinghiero, per non dire mortificante: d' altronde ciò emerge chiaramente dal resoconto che avete sott' occhio. Non non possiamo intanto che deplorare la poca puntualità di alcuni signori soci nell'adempimento degli obblighi loro, non ostante le cure poste dalla Direzione nel promovere e facilitare l'esazione con tutti i mezzi ch' erano in suo potere.

Ai canoni ordinari fanno séguito le tasse di buon ingresso di sei soci inscritti alla sesta classe nel corso dell'anno. La somma che vi corrisponde è di lire quindici.

Un aumento così limitato nel numero dei soci indica pur troppo che la classe artistica teatrale non ha per anco bene afferrata l' idea della mutuazione. Nè i benefici effetti che ne derivano, nè l' influenza morale che esercita nella società una casta rinvigorita dalla forza dell'associazione, furono da essa pienamente compresi.

Il nobile esempio delle Società consorelle non valse ancora a scuotere quella inconcepibile apatia, colla quale, all'infuori della metropoli lombarda, fu accolto il generoso programma formulato nei primordi di questa istituzione.

Noi vedremo in appresso, o Signori, quali disposizioni si potrebbero per ciò prendere in proposito conciliando sotto una particolare forma l'interesse della Società con quello degli artisti.

Ritorniamo ora al consuntivo, dal quale ci siamo dilungati con breve e naturale digressione.

La parte attiva del resoconto si continua colla esposizione dell'importo dell'annuo contributo di alcuni tra quei soci protettori i quali si obbligano al pagamento di un determinato canone per il periodo di tre anni.

Il risultato di questa rubrica risponde alla cifra di lire centodue.

Seguono gli interessi delle somme di compendio delle sovvenzioni rimaste da esigere in lire trentanove e centesimi novantasette; indi gli interessi su i titoli di pubblico credito, che fanno parte dell'ente patrimoniale per la somma di lire mille novecentosettantasei e centesimi venti.

Gli estremi delle rubriche sopra esposte costituiscono la rendita ordinaria che vediamo elevarsi alla cifra di italiane lire dodicimila settecentodiciasette e diciasette centesimi.

Progredendo nella esposizione secondo l'ordine del resoconto vediamo succedere le competenze delle sovvenzioni accordate nell' anno per la somma di lire sessanta, e le elargizioni straordinarie per lire centotrentasei.

Quest' ultima partita è costituita da un maggior canone di lire trentasei, pagato da uno dei soci protettori, e da una donazione di lire cento, per parte di S. E. la principessa Hercolani Malvezzi di Bologna. Nè possiamo tacere essere questa ben la quarta volta che la Società venne per tal modo da lei incoraggiata.

Ma la soddisfazione che noi proviamo nel riferirvi le generose elargizioni di quella illustre donna ne viene ora amareggiata dal doloroso pensiero di averla per sempre perduta.

La principessa donna Maria Hercolani Malvezzi cessò di vivere poco prima dell'alba del 27 marzo. Ben disse un nostro egregio corrispondente, l'avvocato Gustavo Sangiorgi di Bologna. «Il gran libro dell' umanità registra a caratteri d' oro il di lei nome, e i posteri nel ricordarlo riassumeranno in un concetto le più belle doti che possano adornare una donna sulla terra ».

E noi aggiungeremo che una parola di benedizione alla memoria di quella illustre protettrice delle arti e della istituzione nostra s' innalzerà sempre dai cuori riconoscenti di quanti sono e saranno ascritti a questa nostra Società di mutuo soccorso.

Riprendiamo ora il corso della relazione.

Chiude l' attività dell' esercizio il prodotto di una serata che ebbe luogo la sera del 24 gennaio prossimo passato al teatro Carcano a benefizio della Società nostra.

Erasi stabilito che una tale serata avesse dovuto aver luogo nel dicembre del 1864, ma imprevedute circostanze e l' interesse della Società medesima furono cagione che venisse prorogata al gennaio testè decorso.

Ciò non toglie per altro che sia questa una operazione collegata alla gestione dell'anno 1864, e che come tale debba comprendersi nel rendiconto di quell'anno.

Il risultato ne fu abbastanza soddisfacente, essendosi verificato un introito netto di lire ottocentosei e cinquantadue centesimi.

E qui, o Signori, dobbiamo una parola di gratitudine alla esimia artista signora Luigia Ponti Dell' Armi, la quale non solo prese l' iniziativa della serata di beneficenza, ma assunse altresì in quella occasione speciali fatiche, eseguendo oltre l'opera *Mosè* l'aria di Leila nell' opera l' *Ebreo* del maestro Apolloni. Nè possiamo tacere degli altri benemeriti artisti che gentilmente prestarono il loro concorso. Sono essi: la signora Amalia Boschi, la signora Teresa Bassi ed i signori Luigi Stecchi-Bottardi, Paolo Baraldi, Garcia Antonio, Luigi Calcaterra, e Domenico Aliprandi.

COMPENDIO DI LETTURE STORICHE

(Parte prima).

(Contin. e fine. Vedansi i N. 1, 2, 3, 5, 9 e 11).

Da questo punto una lacuna tanto sconfortante quanto immensa si affaccia nella storia dell' arte che più ci risguarda e rompe sventuratamente il filo dei fatti, forse nel punto in cui più importerebbe conoscerli. È vero che della musica greca i monumenti rimastici sono poverissima cosa e di una autenticità probabilmente contestabile. Ma di questa medesima musica i trattatisti antichi ci lasciarono tale quantità di nomi, di segni, di nozioni, che mercè il lume di una sana filosofia non ci torna malagevole ravvisarne l'indole, e quasi riedificarne le melodie. Ma da questo momento portandoci fino al settimo od ottavo secolo dell'Era nostra, non solo manca affatto qualsiasi monumento, cioè qualunque composizione melodica od armonica, ma ci fanno quasi eguale difetto anche le opere teoriche e didattiche.

Della musica dei Romani non una sola nota ci pervenne. È vero che dagli scrittori contemporanei ci è dato indurre ch'ella non fosse, nè più nè meno, che una mera importazione della musica greca. Ma è vero altresì che nelle opere suddette si accenna a certe simultaneità di suoni, vale a dire a certi accordi di due note almeno, che si trovano indicati col nome di *parafonia*, e di cui non trovasi cenno alcuno in tempi più remoti. La *parafonia* era evidentemente un contrappunto a nota contro nota di un canto qualunque, per consonanze non interrotte di quinta o di quarta.

Questo nome faceva distinguere un tal genere di esecuzione da quello della *antifonia* che non era che l'esecuzione di un canto per ottave, mentre l'*omofonia* esprimeva il canto a più voci unicamente all' unisono. Così l' *omofonia*, come l' *antifonia* e la *parafonia*, erano le tre specie in cui suddividevasi la *Sinfonia*, ossia musica eseguita a più voci o a più stromenti.

Tanto più l' avvertita lacuna addolora il filosofo musicale, in quanto che precisamente nei primi secoli del cristianesimo, in forza di cagioni ignote e pressochè totalmente impossibili ad indagarsi, la musica, sebbene d' un modo informe e quasi selvaggio, soggiacque ad una immensa metamorfosi, non avveratasi nè prima nè dopo presso alcun altro popolo, per la quale essa cangiò, se non essenza, indole certamente; onde i suoi effetti estetici, le impressioni da essa destate si aggirarono dippoi in un ordine di fatti assolutamente imprevveduto e nuovo.

Il ciclo dell' arte esclusivamente melodica venne sostituito dal ciclo dell' arte esclusivamente armonica.

Senonchè a formarsi un chiaro concetto della natura di codesta singolare evoluzione, è indispensabile arrestarci su di alcune considerazioni speculative, sulle quali ci permettiamo invocare l' attenzione dei benevoli lettori, e con cui avrà pur fine la prima parte del nostro compendio, che per ora tronchiamo a fine di non abusare della tolleranza di chi volle tenerci dietro sino a questo punto.

Non è effettivamente possibile formarsi una lucida idea di quell'ammirabile, benchè lungo, lavoro operatosi nella musica europea nel corso di quasi intero il medio evo, senza premettere alcune nozioni sui principi onde scaturiscono armonia e melodia e sugli ostacoli intrinseci ed estrinseci che hanno incontrato per giungere a quelle forme di musica vocale che formano il giusto vanto del secolo decimosesto, non che a quelle odierne vocali e strumentali delle quali possiamo noi pure andar orgogliosi; sebbene sieno lungi per anco dal presentare quella purezza e quello sviluppo che per avventura sarà concesso di vedere ad una nuova generazione.

Le basi materiali, o con altre parole gli elementi organici e costitutivi dell' armonia e della melodia, o più in breve della tonalità, devono investigarsi nell' uomo, nel suo fisiologico organismo; non fuori di esso, non altrove.

Guida sicura ad un chiaro ed inattaccabile concetto della tonalità ci sarà l' esame e l' analisi di un fatto non abbastanza avvertito sin ora, o dal quale per lo meno non si seppero trarre conseguenze manifeste e feconde. Noi alludiamo a quella inesplicabile, ma del pari innegabile proprietà dell' organismo nostro di riferire qualunque suono, anche isolato, ci venga a colpire dal di fuori, di riferirlo, diciamo, involontariamente ed anche inconsapevolmente, ad un determinato aggregato di suoni, del quale quel suono esteriore può essere base, culmine, centro. Un esempio chiarirà meglio la nostra asserzione. Se ci accade di udire, per ipotesi, una campana, uno strumento qualunque che faccia pervenire all' udito nostro, per esempio, un *mi* ed altro suono qualunque, qualora noi ripieghiamo il pensiero sovra noi stessi, vale a dire su quanto si effettua entro di noi, non sarà malagevole avvertire che al vibrare di quel suono uno strano lavorio si opera nell'organismo nostro, lavorio od elaborazione che rende musicale quel *mi*; senza di che non lo sarebbe.

E qui bisogna distinguere intonazione da musica:

atteso che uno o più suoni possono presentarsi con intonazioni determinate, apprezzabilissime, ma non per questo essere suoni musicali. Qual musica sarebbe quella di una successione di suoni che si costituisse per esempio di un *re* innalzato di due terzi di tono, di un *fa* abbassato di un quarto di tono, di un *si* abbassato od innalzato di un quinto di tono? Non vi è lettore di musica, anche il meglio esperto, che sia in grado di intonare una successione consimile. Eppure, isolatamente presi, tutti quei suoni sono perfettamente intonati ed intonabili: ma perdono tale prerogativa appena si voglia tentare di eseguirli di seguito, ossia d'imprimer loro una forma melodica. Perchè? - Perchè mancano loro i rapporti, i vincoli, le tendenze, le attrazioni che legano i diversi suoni nelle melodie, e fanno si che le melodie stesse presentino aspetto di un tutto indivisibile, e non di una congerie di suoni senza legame ed ordine.

Abbiamo detto che il suono intonato perchè acquisti per noi indole musicale debbe apparirci come base, centro, culmine d'un aggregato di suoni conosciuto nelle scuole sotto il nome d'accordo. Da questo il carattere diverso con che questo suono può presentarsi a più uditori differenti. A quello tra gli uditori che lo considera qual base dell'aggregato nulla tal suono lascerà a desiderare: ma non avverrà lo stesso per coloro che lo avranno considerato qual suono superiore od intermedio, ed ai quali il suono stesso produrrà un senso di incompiutezza, di appellazione della base. Ed è veramente questo ammirabile fenomeno, cioè quest'indole diversa dei suoni di un accordo, quello che prova che codesti aggregati di suoni non sono già una convenzione consacrata dalla lunga consuetudine, ma che realmente rispondono ad alcun che di esistente nell'organismo nostro.

Diffatti è lecito immaginare che più suoni possano quasi per decreto di un artista risuonare contemporaneamente. Ma non havvi volere o dispotismo d'artista che possa cambiare le impressioni diverse che producono questi suoni. Nè si può dire che questa idea di base o fondamento scaturisca dalla maggiore gravità del suono, dacchè indarno noi ricerchiamo una consimile base nel suono più grave dei così detti *accordi rovesciati.*

Da questi fatti adunque si può conchiudere esistere nell'uomo un senso, che noi chiameremo *armonico,* il quale a qualunque grado di elevazione o profondità edifica un aggregato di tre suoni, fisiologicamente inseparabili, e di cui uno è perno o base. Degli altri due poi uno è invariabile, ed è la così detta *quinta* o *dominante;* l'altro può essere più o meno elevato, o come suol dirsi maggiore o minore. Ed è qui dove radicalmente si differenzia l'umana natura dalla materia inanimata; vale a dire che nell'uomo son due questi aggregati perfetti o naturali i quali ne formano un essere stupendamente musicale, laddove i suoni concomitanti d'una corda armonica, d'una campana, d'una lamina metallica sono invariabili. Avvi di più: cioè che mentre la corda, la lamina, la campana danno un'unica invariabile intonazione, purchè non se ne alterino le dimensioni, l'organismo umano all'opposto risponde con migliaia di questi aggregati armonici maggiori e minori a migliaia di elevazioni, di intonazioni.

E qui notiamo per incidenza, a demolizione di quelle teorie ancora troppo invalse che farebbero scaturire il principio armonico dell'uomo dalle impressioni della natura esteriore,

1.° che nessun corpo esteriore offre l'aggregato dell'accordo minore:

2.° che quanto all'accordo maggiore medesimo, benchè apparso tardi nella musica, tuttavia fu musicalmente accettato assai prima che gli acustici avvertissero le oscillazioni dei suoni concomitanti delle lamine metalliche e della corda tesa; e ad ogni modo prescindendo da siffatte sperienze. La storiella di Pitagora è ormai registrata nel novero delle fole. Nè sofisticar si voglia sulla precedenza delle campane agli aggregati armonici in quanto che le campane, a motivo della loro forma, non producono l'accordo perfetto.

Nè prima di abbandonare l'esame di questo precipuo elemento tonale possiamo fare a meno di ammirare la grand'opera della natura, la quale con questi due sommi principi armonici, maggiore e minore, classificò in due grandi categorie tutte le disposizioni sentimentali dell'animo, tutti i modi d'essere delle passioni, degli affetti, costituendo l'accordo maggiore quale rivelatore e provocatore di vigoria, di attività, laddove il minore spande la mestizia, il languore, la prostrazione.

Ma non solo il senso armonico offre come base o generatore degli altri due suoni il suono più grave dell'accordo perfetto, ma tale suono viene a costituirsi, fin dove è possibile, cioè fin dove altre forze non lo elidono, base, perno regolatore di successivi suoni, di successivi accordi; di modo che in esso si forma quasi un centro d'attrazione che appella a sè le successive combinazioni di suoni. Difatti se io colpisco l'organismo umano con un suono *do,* questo, per quanto abbiamo sinora esposto, si costituisce naturalmente quale generatore di altri due suoni non solo, ma anche quale suono, come lo dicono, di riposo, cioè che nulla lascia a desiderare dietro di sè. Ma se a questo *do* facciam succedere un *sol,* questo *sol* apparirà bensì qual base di due altri suoni analoghi *si* e *re,* ed in ciò avrà un comune aspetto col *do* di cui s'è fatto parola poc'anzi: ma differirà essenzialmente dal *do* sudetto in quanto che se il *do* non faceva sentire il bisogno di suoni od accordi successivi, il *sol* all'opposto assieme a' suoi concomitanti accenna prepotentemente ad un ritorno all'accordo di *do.*

Codesta attrazione manifesta nel suono od accordo primitivo è quella che noi chiameremo forza tonale, ed in cui sta tutto il significato, il linguaggio dei suoni. E tanto è ciò vero, che supposto un seguito di suoni od accordi idonei ad acconciarsi a due o più toni al tempo stesso, ne avverrà che l'impressione ricevuta da questi suoni od accordi potrà essere radicalmente diversa in diversi uditori qualora uno attribuisca ad un dato suono la forza tonale mentre altro od altri la assegnino ad altro od altri suoni.

Nel senso armonico e nelle forze tonali da esso figliate stanno veramente i cardini di tutto l'edificio armonico-melodico della musica. Quanto agli altri pur numerosi accordi ne riescerebbe agevole il dimostrare com'essi scaturiscano da una sovrapposizione simmetrica di due accordi perfetti, sovrapposizione tendente, appunto in forza di tale simmetria, a *risolvere* su di un suono od accordo equidistante da quei due, nel quale si rac-

---

L'appaltatore del teatro signor Filippo Moreno, l'editore di musica signor cav. Tito Ricordi, il maestro signor Nicola Bassi, la vestiarista teatrale signora Luigia Cattaneo, concorsero pure con generosa prestazione a rendere vieppiù proficuo l'esito della serata.

Parlando della rendita ordinaria, abbiamo già dimostrato siccome essa risultasse di italiane lire dodici mila settecento diciassette e diciasette centesimi: ora aggiungendo a questa rendita il prodotto delle sopraccennate attività straordinarie, di lire novecento quarantadue e centesimi cinquantadue, e le accennate lire sessanta, risulta la rendita complessiva nella somma di italiane lire tredicimila settecento diciannove e sessantanove centesimi.

Seguono le competenze dell'anno per quote dovute da alcuni soci, e riferibili alla partita *acquisto d'anni,* in lire centosettantasei e centesimi ventotto, le quali aggiunte alla rendita, in una alle rimanenze originarie, danno l'attività complessiva di italiane lire venticinque mila duecentosettantanove e centesimi ottantadue.

Ben poco abbiamo a dirvi della parte passiva; le spese di amministrazione furono così partitamente contradistinte dal compilatore del resoconto da rendere evidentemente superflua qualunque altra dimostrazione o commento. Le spese di amministrazione ordinarie e straordinarie ammontano nel loro complesso alla somma di lire due mila ottocentosessantanove e settantasei centesimi.

In soccorsi e sussidi furono assegnate lire mille centoventi, oltre lire sessanta a titolo di sovvenzione coll'obbligo di rifusione, siccome abbiamo veduto emergere dalla parte attiva; e se la cifra erogata nell'applicazione dello scopo principale, cui tende la Società, fu inferiore a quella dell'anno antecedente non debbesi già ritenere che la Direzione avesse perciò disposta una somma più limitata. Basti il dire che tutte le domande di soccorso o di sussidio furono evase in senso affermativo quando giustificate a norma dello Statuto. L'inferiorità della somma erogata indica per conseguenza che i casi di malattia si verificarono nei soci in proporzioni minori che nel corso dell'anno antecedente.

Riassumendo, noi vediamo risultare l'attiva competenza dell'anno in italiane lire tredicimila ottocentonovantacinque e novantasette centesimi, a cui contrapposta la spesa più addietro dimostrata in lire quattromila quarantanove e settantasei centesimi, residua la rendita dell'anno in lire novemila ottocentoquarantasei e centesimi ventuno.

Aggiungasi a questo residuo l'attivo netto originario al primo dell'anno in lire undicimila centoventinove e trentacinque centesimi: si avrà una attività complessiva di lire ventimila novecentosettantacinque e centesimi cinquantasei.

La quale attività per altro vuolsi depurata dal credito della Società verso la socia Beatrice Semenza, defunta nello scorso anno, e la cui ventilazione ereditaria non ebbe luogo per mancanza di patrimonio. Questo credito ammonta a lire tremila settecento quattordici e sessantotto centesimi.

Nel riferirvi l'esito della causa promossa contro la suddetta socia sentiamo il dovere di porgere un attestato di gratitudine all'egregio avvocato signor Eugenio Zuccoli, il quale generosamente condonnava il reintegro delle rimanenti spese e competenze ad esso dovute.

Dall'attività complessiva sono pure a dedursi le lire quattromila cinquant'una e cinquanta centesimi compenetrate in aumento del patrimonio sociale. Risulta l'attivo liquido in fine di gestione in lire tredici mila duecentonove e trentotto centesimi.

In confronto al numero degli inscritti i risultati fin qui ottenuti furono evidentemente soddisfacenti, e come ad ognuno di voi è dato, o Signori, di agevolmente rilevare, la giovine Società prosegue il suo cammino con un incoraggiante aumento di patrimonio.

I risparmi degli anni antecedenti aggiunti a quelli del decorso 1864 elevano il patrimonio sociale alla cifra non indifferente di italiane lire quarantatremila cinquecentoventiquattro e sessantatrè centesimi in base al valore nominale. Tale aumento appare quasi straordinario quando si consideri essere dovuto pressochè esclusivamente agli inscritti dimoranti in Milano.

Ma se da un lato questa circostanza conforta la Direzione, che (ne sia permesso il dirlo) non rallentò mai di zelo onde rendere fiorente l'Istituzione, dall'altro essa porge motivo a considerazioni alquanto scoraggianti, le quali sebbene non sieno di tale natura da ingenerare timori sull'avvenire e sul consolidamento della Società, non ostante ritardano quella piena prosperità che dal nobile esempio dato dalla metropoli lombarda potevasi ragionevolmente sperare sollecita.

È avviso della Direzione che ove con mezzi anche indiretti si possa mettere l'artista in rapporto immediato e continuo colla Società, i vantaggi che da essa derivano ne sarebbero meglio compresi. Quindi potrebbesi sperare aumentato il numero dei soci, e per la Società, maggiore incremento ed estensione.

Questo scopo potrebbe forse essere raggiunto ove alla Società venisse aggregata una agenzia teatrale, la quale è per sua natura convegno necessario degli artisti. Fatta astrazione degli utili che ne possono emergere, l'agenzia teatrale presenterebbe non poca probabilità di felici risultati per la nostra principale istituzione.

L'ordine del giorno dell'adunanza d'oggi porta la discussione di questo progetto: noi vi renderemo edotti nel corso della seduta delle basi sulle quali vorrebbesi mandare ad effetto.

Chiuderò la mia relazione col parteciparvi, o Signori, che nell'intendimento di migliorare le condizioni della Società, una apposita Commissione, composta del suo presidente dottore cav. Angelo Villa Pernice, dei direttori cav. maestro Mazzucato e ragioniere Chiusi, e dei soci signori Zarini e Melchiorri, venne incaricata di dar opera alla riforma dello Statuto sociale. La quale cosa è pure consentanea allo Statuto stesso ora vigente, conciossiachè l'articolo 115 abbia appunto contemplata questa circostanza.

Voi sarete quindi nuovamente convocati, o Signori, per deliberare intorno a quelle modificazioni che, suggerite dall'esperienza di un triennio, vi fossero dalla Commissione proposte.

Il relatore
G. Ventura.

chiude la forza tonale. Potremmo anche far vedere come nella musica naturale i suoni, melodicamente parlando, tendano a muoversi per intervalli minimi, e per quanto è possibile, a starsi anzi immobili: la qual proprietà si potrebbe denominare *inerzia* dei suoni.

E finalmente come, prescindendo da ogni altra relazione od attrazione, i suoni tendano, pure melodicamente parlando, a risolvere o conchiudere dall'acuto al grave.

Epperò tutta la scienza dell'armonia e della melodia si può ristringere alla conoscenza delle seguente cinque proprietà del senso tonale ingenite nell'organismo umano, che sono:

1.° Duplice elemento armonico, maggiore e minore.
2.° Forza o centro tonale.
3.° Sovrapposizione simmetrica degli accordi.
4.° Inerzia dei suoni.
5.° Loro inclinazione discendente.

MAZZUCATO.

RASSEGNA.

Ciò che il pubblico vuole oggidì nelle nuove creazioni melodrammatiche non è difficile l'indovinare. Vuole grandi affetti e grandi idee nei drammi; vuole una musica che di queste idee e di questi affetti si faccia sincera e calda interprete, abbandonando ricisamente ogni formulismo, ogni convenzione che alla vera espressione dell'affetto ed allo sviluppo logico dell'idea non risponda. Più arduo è l'indovinare cosa voglia per converso la maggioranza, che è pur tale, dei giornalisti. Se il maestro s'attiene al sistema dello stretto connubio tra poesia e musica, essi non fanno che rimpiangere la melodia, la scuola italiana perduta; che spaventarsi delle nebbie settentrionali venute ad abbuiare il limpido azzurro del nostro cielo. Se invece il giovane compositore pensa a non far che *cantare* i suoi personaggi, gli si grida la croce addosso, lo si accusa plagiario di Verdi, di Donizetti, di Bellini, gli si dice che ormai le nuove idee esigono nuove forme dell'arte; che l'arte deve modificarsi in ragione del cangiarsi e del progresso della civiltà, ed un mare di altre belle teorie. Del primo genere di critica avemmo un saggio in seguito ad una nuova opera data in Genova or ha un mese; e la peregrinità di quel sistema passò per avventura le Alpi, e l'ultima eco la udiamo tuttora risonare sin dalla Senna. Del secondo sistema, che alla fine procede meglio d'accordo col buon senso istintivo dei pubblici, abbiamo un più recente saggio nei giornali di Firenze, in occasione di una *Gabriella di Falesia*, opera del maestro Carlini, presentata al concorso della Pergola, e trascelta dalla Commissione come la migliore, ed anzi come degna di un pubblico e solenne sperimento. «Tutte le forme antiche »(dice l'*Opinione* in proposito) vi sono religiosamente raccolte »e conservate come in un museo. Gli *adagi* si crederebbero dis»onorati se non si presentassero al pubblico accompagnati da »due *cabalette* che vorrebbero comparir giovani e belle, ma a »guardarle bene hanno la pelle floscia e piena di rughe; i duetti, i terzetti, i finali si fanno innanzi scortati dalla inevitabile »*strella*, e per giugnere fino ai sullodati *adagi*, e alle serenissime »*strette*, e alle *cabalette* rispettabilissime bisogna raccomandarsi ad »alcuni cerimonieri o preludi istrumenta'i che vi fanno fare mez»z'ora d'anticamera e poi finalmente v'introducono con gran »pompa alla presenza delle signorie loro. Questo dramma è la »bottega di un ferravecchi; si può dire senza tema di essere »smentiti che vi è tutto l'arsenale del *convenzionalismo* e delle »convenienze teatrali».

E l'*Opinione* dice bene: ed a lei tengono bordone tutti i periodici della nuova capitale: i qnali poi sono ancora più severi, che verso il Carlini, contro il Ritter, già egregio pianista, quindi mediocre cantante, ed ora, a quanto si afferma, poverissimo compositore: disgraziato al certo; poichè, in Firenze medesima la sua *Dea risorta*, sorta d'allegoria, falso elemento teatrale, cadde non solo per opera di giornali, ma anche di pubblico; che per altro ne vien affermato essersi mostrato severo di troppo. L'opera del Carlini, del rimanente, vi fu accolta con qualche onore: mentre poi con onori moltissimi fu accolta non solo ma anche rindita sino a termine di stagione la *Celinda* del cav. Petrella in Roma, riprodottasi ultimamente, con esito clamoroso, per la prima volta sulle scene dell'Argentina dopo la sua prima comparsa al San Carlo. Vuolsi che il maestro Petrella siasi staccato, in quest'ultimo lavoro, ancor più che in addietro, dalle troppo invereterate forme convenzionali; e noi lo crediamo, e ce ne rallegriamo di gran cuore seco lui, e ad un tempo coll'arte che tutto ha a sperare dal nuovo indirizzo assunto dagli uomini d'ingegno.

Checchè ne sia di tutto ciò, ecco in brevissimo volger di tempo quattro nuove opere apparse nell'orizzonte teatrale, e tali, qual più qual meno, da recare un considerevole elemento di varietà ai consueti repertorii: l'*Africana* in prima linea, l'*Amleto*, la *Celinda*, e codesta *Gabriella* del Carlini.

I nostri lettori avranno avvertita una Rettificazione inserita in calce al nostro ultimo foglio: essa dava lusinga di una ripresa di operosità in quanto concerne l'apertura del secondo Congresso musicale italiano, fissato, come tutti sanno, pel vegnente autunno in Bologna. Ora la lusinga si traduce in certezza; e noi siamo ben lieti di esserci apposti a torto, e di avere a torto sinistramente interpretato un silenzio ed un'apparente inerzia. Il Congresso avrà luogo; per iniziativa, come abbiam accennato, degli egregi direttori del Conservatorio di Milano e del Liceo musicale di Bologna, volonterosamente secondati dalla Commissione di Napoli, che forni tutti gli schiarimenti e gli atti richiesti. Al Municipio di Bologna pur anche devesi molta riconoscenza per essersi offerto a sostenere tutte le spese occorrenti e per la prestazione dei locali necessari. Il Congresso si aprirà il 22 ottobre, ed entro pochissimo saranno dalla Presidenza diramate le lettere d'invito. A tenore del Regolamento generale dei *Congressi italiani dei cultori della musica* approvato dal primo Congresso tenuto in Napoli lo scorso anno, il banco presidenziale è sin d'ora così costituito:

Presidente: - Cav. Lauro Rossi.
Vice-Presidente: - Maestro G. B. Beretta.
Assessori: - Prof. Stefano Golinelli e Filippo Vanduzzi.
Segretario: - Francesco Maria Albini.
Vice-Segretario: - Federico Parisini.

Sappiamo che la *Commissione esecutiva*, residente in Napoli, alla quale accennammo più sopra, e che ha il compito di fare delle deliberazioni del Congresso oggetto di comunicazioni alle diverse autorità, non mancò di indirizzarsi anche verso il Governo per la sua cooperazione nell'attuazione di alcune proposte. Nulla sappiamo delle risposte del Governo, e poco, a dir vero, speriamo in questo argomento; ma abbiamo tuttavia sentito con molta soddisfazione come il maestro Taglioni, uno dei principali promotori del Congresso, ed artista di sane e progressiste idee, sia stato insignito della croce dell'ordine mauriziano, appunto in considerazione delle tante sue cure prodigate in quella solenne occasione. Il Taglioni è veramente infaticabile così col senno come coll'opera; a lui spetta quasi sempre il merito così di ogni bella iniziativa, come dei generosi tentativi di introdurre ed applicare in Italia le buone idee che ci vengono d'oltremonte. Non ha molto, al circolo Bonamici, egli, alla testa di apposita commissione, proponeva un encomiabile progetto per l'introduzione dello studio obbligatorio della musica nelle scuole normali e nei ginnasi, seguendo così il buon esempio forestiero. Nella rubrica *Notizie* inseriamo il ben inteso progetto, che fu dal Circolo adottato con lievi modificazioni:

NOTIZIE.

— **Napoli.** Lo scopo della fondazione del nostro sodalizio fu il lustro e l'incremento dell'arte, ed il miglioramento della condizione degli artisti.

Il benemerito fondatore, non perdendo per un momento di vista un sì nobile fine, con amorevole sollecitudine, si adoperava quasi in preferenza a veder modo di render meno aspra la condizione, comunemente poco lieta, de' musicisti.

E perciò volgeva in animo di proporre alle competenti autorità un progetto che, nel rendere più generale lo insegnamento musicale, aprisse la via al collocamento di un ragguardevole numero di professori.

Ad incoraggiarlo nel suo divisamento, ed a rendergli certamente più agevole l'accettazione del suo disegno, sopravveniva la pubblicazione di un decreto del Ministero dell'Istruzione Pubblica di Francia, col quale fu renduto obbligatorio l'insegnamento della musica nelle scuole normali primarie e ne' Licei di quello Stato. - L'esempio dato da una grande e civile nazione, non potrà a meno di aver peso presso coloro cui spetta l'esame e l'accettazione della proposta che il Circolo Bonamici con un simile nobilissimo intendimento, crede presentare.

Il benemerito fondatore del Circolo affidava ad una commissione la redazione del progetto, ed a render più completo il lavoro, desiderava che il regolamento francese fosse diligentemente studiato, e che ne adottassero quelle disposizioni che potevano essere acconce al suo proponimento.

La Commissione, in nome della quale ho l'onore di parlarvi, non mancò di prendere in seria disamina quanto fu prescritto in Francia, e non potè riconoscere nelle nostre condizioni una conformità con quelle che, in Francia, avevano renduto convenienti le disposizioni contenute nel decreto Ministeriale.

La Commissione ritenne che la educazione musicale, essendo assai più comune ed inoltrata in Francia di quello che lo sia presso di noi, a causa della quantità di società musicali e corali stabilite colà, poteva permettere in quelle scuole normali primarie ed in que' Licei un piano d'insegnamento più serio e grave di quello che dovrebbe, almen per ora, essere adottato fra noi.

Osservo del pari che l'insegnamento musicale nelle scuole primarie e ne' Licei non è il fine di codesti stabilimenti, ma servir deve come mezzo ad ingentilir gli animi; a favorire lo incremento della civiltà; ed a preparare un'educazione musicale che, in qualche caso speciale, dovesse essere applicata a quegl'individui che per singolari pregi, per ispeciale conformazione, e per istraordinaria attitudine musicale presentassero i germi di distinti musicisti, appunto perchè la loro tendenza ebbe l'agio di potersi manifestare con quegli studi primitivi.

La Commissione opinò anco che lo insegnamento obbligatorio della musica, nelle scuole normali primarie e ne' Licei, non dovesse esser gran fatto diverso, dappoichè esso non poteva riguardare se non le sole prime tre classi di Licei, ove i gravi studi delle scienze non possano consentire un più serio nè forse un più lungo studio dell'arte musicale.

La Commissione finalmente non potè dimenticare che la organizzazione delle scuole e de' Licei italiani differisce da quella di simili stabilimenti in Francia.

Su queste considerazioni, essa stimò che potesse per ora essere adottato il regolamento che ha l'onore di presentarvi.

La Commessione avrebbe forse desiderato che gli studi musicali proposti nel suo regolamento avessero avuto un ordine progressivo più rapido e più completo, ma temette che troppo ardenti desiderii non avesser potuto essere attraversati dalle condizioni organiche degli Stabilimenti pei quali essa proponeva l'insegnamento musicale. - Il circolo potrà, nella discussione della proposta, bilanciare le cagioni che furon di guida alla redazione di questa; e se la Commissione stimò non adottare un più largo sistema d'insegnamento, ciò dee solo imputarsi al desiderio che sentì di proporre cosa facilmente attuabile, e di cui potesse la generalità prontamente giovarsi.

2. Questo insegnamento comprende le seguenti materie: 1.° Principi elementari di musica e di canto. 2.° Lettura, scrittura e dettatura musicale sul pentagramma.

3. Queste materie sono ripartite nel modo seguente:

Anno Primo - Principi elementari di musica - Nozioni elementari di canto - Lettura della Chiave di Sol.

Anno Secondo - Continuazione degli esercizi di Lettura, estendendoli alla Chiave di *do* e di *fa*, in tutt'i toni ed in tutt'i tempi. - Esecuzione di canti a due voci. - Esercizi elementari del meccanismo del Pianoforte.

Anno Terzo. - Continuazione degli esercizi di canto e pianoforte.

4. Sei ore per settimana saranno consacrate allo studio della musica.

5. Gli strumenti a tastiera sono i soli adoperati per l'insegnamento musicale.

6. Ne' Licei, l'insegnamento musicale è facoltativo a cominciare dalla quarta classe inclusivamente.

7. L'insegnamento facoltativo può riguardare qualunque branca dell'arte musicale, ma sarà dato a spese delle rispettive famiglie.

8. L'insegnamento facoltativo avrà luogo nelle ore di ricreazione, o ne' giorni festivi. - Non più di tre ore per settimana potranno essere consacrate a questo insegnamento.

9. Tanto nelle scuole normali primarie e superiori, quanto ne' licei, gli allievi saranno divisi in parecchi corsi, come sarà possibile, secondo i loro progressi in musica e non secondo la classe alla quale appartengono.

— STOCCOLMA. Il nuovo teatro del Parco fu preda delle fiamme. Fu impossibile vincere il fuoco. Fortunatamente la sala era già vuota, non rimanendo che poche persone sulla scena, le quali a gran fatica poterono salvarsi.

Credesi che sia stato causa dell'incendio il gaz: l'edificio, di elegante apparenza, era costruito in legno, il che spiega pur troppo la spaventosa rapidità con cui fu distrutto.

GIUSEPPE OSGNI, gerente responsabile.
Tipi RICORDI.

Milano – **R. STABILIMENTO RICORDI** – Napoli

CANTO.

BOTTESINI (G.) Ricordo di Napoli. Due Album:

Primo Album:

37045 — N. 1. *La ninna nonna.* Stornello (MS.) . . . . . *Fr.* 1 50
37046 — » 2. *A lei.* Stornello (S.) . . 1 25
37047 — » 3. *La Venditrice di fiori.* Romanza (S.) . . . . . 2 —
37048 — » 4. *La Villanella.* Stornello (MS.) . . . . . 1 —
37049 — » 5. *L'Abbandonata.* Romanza (MS.) . . . . . 2 —
37050 — » 6. *La Spagnoletta.* Stornello (S.) 1 25
Il primo Album completo . . 8 —

Secondo Album:

37051 — N. 1. *L' Addio d'una Viggianese.* Scena e Racconto (MS.) 2 50
37052 — » 2. *La Rimembranza.* Stornello (MS.) 1 50
37053 — » 3. *La piccola mendica.* Stornello. (MS.) 1 25
37054 — » 4. *La vo cercando.* Romanza (T.) 2 50
37055 — » 5. *Magari!* Canzonetta veneziana (MS.) . . . . 2 —
37056 — » 6. *Serenata.* Stornello (T.) . 2 —
Il secondo Album completo . 10 —
I due Album uniti. . . . . 16 —

COEN (C. E.) Due Canti d'amore:

37090 — N. 1. *Cerco fra mille un'anima.* 1 50
37091 — » 2. *Bella, se amar non vuoi* 1 50
Uniti 2 50
37092 — *Non ti scordar di me.* Romanza 1 25

— **Album:**

37093 — N. 1. *La rosa e la mano.* Stornello 1 25
37094 — » 2. *Le Contrebandier*, per B. 1 25
37095 — » 3. *Fance la prova.* Canzone napolitana 1 50
37096 — » 4. *L'ora del ballo* . . . 2 25
37097 — » 5. *Expiation* 1 50
37098 — » 6. *La mosta.* Canzone napolitana 1 25
L'Album completo. . . . . 7 —

37099 **COEN (C.E.)** *Amore.* Capriccio. *Fr.* 1 25
37100 — *L' aveu du Bandoulier.* Romance pour B. 1 25
37101 — Bluette 1 25

— **Varsavia.** Album:

37102 — N. 1. *Tutto ritorna* 1 25
37103 — » 2. *La visione* . . . . . 1 —
37104 — » 3. *Allora ed oggi* (1) (*). . 1 50
37105 — » 4. *Allora ed oggi* (2) (*) . 1 —
37106 — » 5. *L' Angelo* 1 50
L'Album completo. 4 50

— **Album** (Chiave di *Sol*):

37107 — N. 1. *Allor che teco io sono.* Melodia 1 25
37108 — » 2. *Protegez moi.* Romance. (*) 1 25
37109 — » 3. *Addio, fanciulla, addio.* Barcarola. (*) 1 25
37110 — » 4. *Jaloux comme un enfant.* Romance 1 25
37111 — » 5. *Il carrettiere romano.* Canzone 2 50
37112 — » 6. *L'Etoile du bonheur.* Romance. (*) 1 75
L'Album completo. . . . . 7 —

— Solrées d'été à Sorrento. (*):

37113 — N. 1. *Si j'étais reine.* Mélodie. 1 —
37114 — » 2 *Vous me trompez, je le vois bien.* Chansonnette . . . 1 25

(*) Proprietà per l'Italia Meridionale.

FLORIMO (F.) Fiocchi di neve. Raccolta di sei Melodie:

37600 — N. 1. *La casa del mio amore.* Stornello 1 50
37601 — » 2. Pensiero fuggitivo . . 1 50
37602 — » 3. *Amo te sola.* Romanza. 2 —
37603 — » 4. *La Persuasione.* Melodia. 1 50
37604 — » 5. *T'adorerà.* Pensiero malinconico 1 50
37605 — » 6 *Sei sempre bella.* Scherzo 2 50
La Raccolta completa. . . . 7 —

GUERCIA (A.) Il mio canto. Album:

36920 — N. 1. *S' io fossi un angelo.* Melodia 1 75
36921 — » 2. *La Serenata.* Melodia . 1 25
36922 — » 3. *La Speranza.* Romanza. 1 50

36923 **GUERCIA (A.)** N. 4. *Una sera per mare.* Barcarola. *Fr.* 1 75
36924 — N. 5. *La Giovinetta.* Stornello. 1 25
36925 — » 6. *Noi sai!* Melodia per C. 1 50
36926 — » 7. *Non può tradirmi.* Melodia. 1 25
L'Album completo. . . . . 7 —

— Canti patriottici. Album:

37182 — N. 1. *Sono italiano!* . . . 1 50
37185 — » 2. *L' Italiana.* Patto d'amore. Stornello. . . 1 75
37184 — » 3. *La Donna di Venezia.* Melodia per C. . . . 1 25
37185 — » 4. *I tre colori.* Stornello . 1 50
37186 — » 5. *La Popolana.* Canzone. 1 25
37187 — » 6. *Quanto era bella!* Melodia. . . . . 2 —
L'Album completo. . . . . 7 —

MERCADANTE (S.) 12 Melodie (Chiave di *Sol*) **preparatorie al Canto drammatico.** Parte II:

Libro primo:

36491 — N. 1. *Cantabile di portamento* *Fr.* 1 75
36492 — » 2. *Il Canto dell'Arabo.* . . 1 50
36493 — » 3. *Il Pescatore di Mergellina.* Serenata melanconica caratteristica napolitana . 2 50
36494 — » 4. *La Vezzosa.* Esercizio di agilità. . . . . 3 —
36495 — » 5. *Adagio grandioso.* Esercizio di Canto sostenuto, e lunga respirazione . . 2 —
36496 — » 6. *Cantabile legato.* Esercizi di mezza voce 1 50
Il Libro primo completo . . 10 —

Libro secondo:

36497 — N. 1. *L' Ingenua.* 1 50
36498 — » 2. *Il Gondoliero veneziano.* Barcarola. 1 50
36499 — » 3. *L'Andalusa.* Melodia caratteristica spagnuola . . 2 50
36500 — » 4. *Esercizio del gruppetto* . 2 —
36501 — » 5. *Siciliana.* Andante caratteristico 1 75
36502 — » 6. *La Smania.* Esercizio di canto concitato 1 75
Il Libro secondo completo . . 10 —
I due Libri uniti . . . . . 18 —

PIANOFORTE.

A 2 MANI.

FISCHETTI (M. L.) Op. 125. Tre Toccatine elementari sulla **Maria Stuarda** di Donizetti:

37659 — N. 1. . . . . *Fr.* 1 50
37660 — » 2. . . . . 1 75
37024 **GODEFROID (F.)** Op. 124. *Le Carnaval de Rome* . . . . . 6 —
37025 — Op. 125. Grande Valse. . . 4 —
37026 — » 126. Rondo russe . . . 5 50
36363 **HUMMEL (J. N.)** Op. 55. *La Bella Capricciosa.* Polonaise. *Nouvelle édition* . . . . . 3 —
36333 **MEGLIO (V. DE)** Op. 61. Divertimento brillante sulla **Marta** di Flotow . . . . . 4 —
36335 — Rimembranze della **Marta** di Flotow . . . . . 3 —

MEGLIO (V. DE). Maria Stuarda di Donizetti. 3 Pezzi:

37665 — N. 1. Op. 64. Fantasia . *Fr.* 3 50
37671 — » 2. » 65. Preghiera. - Trascrizione . . . . . 3 —
37666 **PISTILLI (GIUS.)** Op. 114. Due Divertimenti sulla **Maria Stuarda** di Donizetti. N. 1 . . . . . 2 50
37587 **RIVETTA (L.)** Op. 62 **La Favorita** *(Spirto gentil).* Trascrizione variata 2 25
37589 — Op. 64. Souvenir du **Ballo in maschera** de Verdi. 3 50
38650 — » 65. *L' enjouée.* Mazurka de Salon 3 50
37595 **SERRAO (P.)** *Mergellina.* Tarantella. 3 50
37648 **VESPOLI (L.)** Op. 3. Piccola Fantasia sulla **Norma** . . . . . 3 —

A 4 MANI.

37646 **GIANNINI (S.)** Op. 198. Capriccio-Galop sulla **Marta** di Flotow *Fr.* 3 —
37588 **RIVETTA (L.)** Op. 63. **Faust** e **Ballo in maschera.** Fantasia brillante. 6 —
37596 **SERRAO (P.)** Quattro Divertimenti. N. 1 sulla **Linda di Chamounix** di Donizetti 4 50
36504 **WEBER (C. M.)** Ouverture dell'**Euriante** 3 50

A 6 MANI.

36309 **BARCELLONA (L.)** Divertimento sul **Ballo in maschera** di Verdi. 7 —

ANNO SECONDO - N. 13. **GIORNALE** 15 LUGLIO 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. 1

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

NB. La Direzione del Giornale è onorata sovente dell'invio di scritti che le vengono indirizzati con preghiera d'inserzione, ma essa è dolente di doverli rifiutare, avendo adottato il sistema di non far posto nelle sue colonnè se non a lavori dettati da' suoi collaboratori ordinari.

NUOVI MONUMENTI MUSICALI DEL MEDIO-EVO

Al Direttore del GIORNALE DEL QUARTETTO.

Parigi, 4 luglio.

A voi, fervente ed instancabile promotore degli studi storico-musicali in Italia e dimostratore degli immensi ed inattesi vantaggi che da essi possono provenire non soltanto alla scienza della musica, ma all'arte medesima della composizione, indirizzo queste mie linee, ond'informare i vostri lettori della prossima pubblicazione di un'opera importantissima, che vedrà la luce in Lilla, presso l'editore Lefebvre-Ducrocq.

Voi sapete meglio di me quale immensa lacuna, ancora volgono poch'anni, interrompesse la catena dei fatti appartenenti alla storia generale della musica, e la interrompesse nel punto dove forse più importava di conoscere per quali cause, per quale incessante sebbene lento lavorio, per quali arditi tentativi, faticose prove e dure lotte sorgesse quell'arte inimitabile del secolo 16.° e che presentò pure forme ed artifizi maravigliosi anche ne' due secoli precedenti. Poco, anzi quasi nulla se ne sapeva. Lo stesso Fétis ne parlò in modo si incompleto, ed anche non rado così inesatto, che l'idea che se ne ritrasse, dai primi suoi scritti principalmente, fu un risultato povero e tempestato di dubbi, di incertezze, di contraddizioni.

Giova tuttavia aggiungere che le congetture del Fétis, ed anche più tardi alcuni suoi scritti inseriti nella *Revue et Gazette musicale* e nella *Revue de la musique religieuse*, giornale diretto con talento dal Danjou, contengono alcune buone osservazioni, corredate qua e là da monumenti interessanti, le quali contribuirono a richiamare l'attenzione dei dotti sulla necessità di colmare la infinita lacuna; e difatti da alcuni anni da dieci a dodici scrittori egregi, ed in Francia e nel Belgio, non cessarono un istante dal praticare minute indagini e dal rovistare scaffali polverosi di biblioteche, per iscoprirne monumenti e documenti atti a costruire il periodo di storia che corre segnatamente dal nono secolo al decimoterzo. Tra questi valorosi, ai quali, se il valente uomo avesse vissuto, non avrebbe mancato il diligente e appassionato concorso di Adriano de la Fage, permettetemi ch'io ponga in prima linea il signor de Coussemaker, corrispondente dell'Istituto, della commissione storica delle arti e dei monumenti, e socio dell'accademia reale del Belgio. Gl'Italiani conoscono our troppo assai imperfettamente i molteplici, pazientissimi ed eruditi suoi lavori; ma io voglio ricordar loro la sua *Histoire de l'Harmonie au moyen age*, pubblicata con magnifici tipi a Parigi nel 1852, e che s'ebbe l'ammirazione di tutti gl'imparziali per la peregrinità e ricchezza insolita dei documenti e monumenti trascelti ad illustrarla. La traduzione di quei monumenti sollevò l'opposizione di alcuni sedicenti conoscitori delle antiche notazioni, nelle quali il Coussemaker alla sua volta si mostra o per lo meno si ritiene maestro; e difatti l'interpretazione di alcuni manoscritti, dei secoli 11.° e 12.° principalmente, lascia qualche dubbio sulla corrispondenza della traduzione in notazione moderna coll'originale, tanto dure appaiono le stravaganze, per non dir peggio, melodiche ed armoniche che vi s'incontrano di quando in quando.

Lo spirito critico del Coussemaker non può dirsi per avventura quello di un vero filosofo: ma talvolta sono a preferirsi nella classe degli eruditi coloro che non sentono la necessità di tutto spiegare secondo vedute e principii prestabiliti a quelli che, come il Fétis per esempio, il d'Ortigue, ed alcuni altri, non si peritano ad alterare, svisare, sopprimere i fatti, pur di potere lasciar al coperto di ogni accusa e di ogni attacco il loro preconcetto sistema.

L'opera, alla quale vi accennava sin dal cominciamento di questa lettera, come avrete subito congetturato, appartiene pure al Coussemaker. Come vi sarà dato rilevare dal titolo che porta in fronte, *l'Art harmonique aux douzième et treizième siècles*, piuttosto che essere cosa onninamente nuova, essa è in molte parti una rifusione di quella poc'anzi da me rammentata. Ma in quella del 1852 prevalevano i documenti e i monumenti, mentre la parte storica era toccata più tosto di volo, servendo più ch'altro all'illustrazione di questi. In vece nell'opera di cui si annuncia imminente la pubblicazione la parte storica offre ampi svolgimenti, contiene fatti nuovissimi, presenta un aspetto critico più profondo, di modo che i monumenti, che sono del resto anche in maggior quantità che non nel lavoro precedente, appaiono tuttavia un raro e prezioso commento, una magnifica dimostrazione dell'accuratissima trattazione storica.

I cinquant'uno monumenti chiamati a corredare il nuovo lavoro appartengono tutti al famoso manoscritto di Montpellier, che, come vi è noto, ne racchiude ben trecento quaranta.

L'*art harmonique aux douzième et treizième siècle* comprenderà tre parti distinte: 1.° *Musica armonica*; 2.° *Musici o compositori armonisti*; 3.° *Monumenti*.

Nella prima parte, che ha maggiori attinenze col precedente studio del Coussemaker, l'autore espone l'origine e la costituzione della musica armonica: fa le opportune distinzioni tra l'antica diafonia, che è pure una derivazione della parafonia greca, ed il discanto che immediatamente le succedette per naturale svolgimento di elementi tonali. L'autore distingue quattro periodi nella costituzione della musica armonica: periodo primitivo ed originario, periodo di tentativi di segni di durate determinate, periodo di progresso e determinazione nella notazione della misura o dei valori, periodo di Francone.

Spetterà a voi, più di me competente, ad esaminare a suo tempo e giudicare l'opportunità e la giustezza logica di siffatte distinzioni, come a valutare la solidità delle teorie del Coussemaker. Io mi limito ad esporvi brevemente il disegno e l'economia dell'opera, che ad ogni modo non può non interessare altamente gli amatori degli studi storici e filosofici della musica.

Toccato del discanto, e dei tripli e quadrupli dal discanto derivati, il Coussemaker volge a parlare dell'*organum*, e quindi del *Mottetto* e del *Condotto*, intorno al quale non isparge per verità gran luce, quanta invece ne apporta intorno al mottetto, di cui nota con forte erudizione l'etimologia ed il significato. Avverte poi come il manoscritto di Montpellier contenga dei Mottetti a due e tre e quattro parti, e come il più sovente cadauna parte canti parole diverse.

Un tema, appena accennato nell'*Histoire de l'Harmonie au moyen age*, è quello dell'*imitazione*, del *canone* e del *contrappunto doppio*, e che qui viene trattato partitamente e minutamente, additando le prime origini di codesti artifizi che ebbero alcuni secoli più tardi la loro epoca di esagerazione e di aberrazione, ma che tuttavia apportarono nell'arte del comporre un grande elemento di varietà, non solo materiale, ma ed anche estetica.

Succede a queste indagini una interessante distinzione fra le melodie spontanee e le melodie generate più o meno per calcolo da un canto dato; egli mostra poi come le melodie spontanee, cioè le popolari e quelle dei trovatori, appartenessero a ciò che la scuola odierna denomina la moderna tonalità; le altre alla così detta antica. Voi, mi pare, avete già osservato come codesta diversità sia più di forma che di sostanza; e come i due differenti andamenti melodico-armonici derivino dal maggior o minor nesso ed unità impressavi dall'elemento ritmico. Qui per lo appunto mi pare che il Coussemaker non abbia saputo svincolarsi abbastanza dalle conseguenze poco verisimili che induce il culto troppo cieco delle teoriche del Fétis, del d'Ortigue, del Danjou, del Morelot, e di tanti altri trattatisti moderni.

Anche intorno alla fusione del ritmo greco-latino o prosodiaco col ritmo simmetrico ed istintivo, fusione che secondo l'erudito autore partorì il ritmo odierno, ritengo che voi troverete ad obbiettare alcun che. Il capitolo ottavo della prima parte contiene poi delle osservazioni del massimo interesse sulla prevalenza, in periodi di tempo diversi, dell'elemento binario o ternario nelle battute o misure. Secondo il Coussemaker la misura era esclusivamente ternaria nei secoli decimosecondo e decimoterzo. Già sin d'allora avvertivansi certe indicazioni adottate ad esprimere il grado di lentezza o celerità del movimento.

Si chiude la prima parte con uno sguardo generale sulle composizioni armoniche, religiose e profane dei due secoli. Evvi qui un dotto paragone fra il carattere e la fattura delle composizioni religiose ed il carattere e la fattura delle composizioni profane, o secolari, come il Coussemaker le designa. Secondo il nostro autore le secolari erano ragguardevolmente più variate. Uno degli artifizi più accarezzati era quello di combinare armonicamente e simultaneamente due o più melodie conosciute: uu alcun che di simile a quanto van facendo nelle loro *fantasie* gli odierni pianisti, per quanto concerne l'intento. Il Coussemaker nota assenza di sentimento religioso in tali composizioni. Io penso che egli piuttosto intenda notare tale assenza nello spirito dei compositori, in quanto che, come anche voi avete

APPENDICE

LA FILOSOFIA MUSICALE IN FRANCIA

VERSO LA FINE DEL SECOLO XVIII.

(Pensieri estratti da un'opera del signor De Chabanon *pubblicata a Parigi nel* 1785).

(Continuazione; vedasi il N. 11).

La è pure una bella e grande idea quella che tutte le arti vuole figlie della natura, e che le rappresenta come consacranti le facoltà da lei ricevute alla riproduzione dell'imagine sua immortale.

E chi un'idea così gentile non la direbbe figliata da Omero o quanto meno da Platone? Eppure essa è dovuta ad Aristotile, cioè a quello tra i filosofi che men di tutti forse si lasciò sedurre dai prestigi dell'imaginazione.....

Tale proposizione, cioè l'asserto che *tutte le arti non sono che l'imitazione della natura* acquista per altro o perde qualche grado di esattezza secondo ch'essa vuolsi applicare ad una oppure ad un'altra arte.

Scopo della pittura, suo fine diretto e primitivo è di riprodurre tutto ciò che la natura ha sottomesso al senso visivo (1). Ma se voi dite che l'architettura, edificando dei palazzi, non fa che imitare il processo della natura nella disposizione degli alberi delle selve, nostra prima dimora, credete forse offerirmi una verità informata d'uguale esattezza? Se poi aggiungete che i primi uomini che proferirono delle melodie non intesero con ciò che ad imitare i differenti strepiti già da essi uditi..... non discendete voi a un ordine di verità ancor meno evidenti? Nulla di più contestabile di questo bisogno d'imitare, di cui vorrebbesi pur fare una delle proprietà essenziali della musica (2).

. . . . . .

. . . . . .

Accettando la proposizione nel suo significato più rigoroso, il canto non potrebbe e non può imitare che il canto. Ma, che dico? il suo potere non giunge nemmeno sin là. Il garrito degli uccelli non potrà giammai essere riprodotto dalla nostra musica, in quanto che essa è sch'ava delle leggi, dei rapporti dell'armonia, mentre gli uccelli, melodiatori incorretti, concatenano i suoni loro secondo un ordine che l'armonia non sanziona (3). Laonde dal momento che i poeti invocarono gli uccelli in soc-

corso dell'arte preferita, quest'arte, impotente ne' suoi mezzi d'imitazione non s'è avvicinata di un passo verso l'oggetto che le fu tanto sovente ingiunto di imitare. Curiosa arte d'imitazione se imita le cose, che sembrano aver seco lei maggior analogia, in guisa che la copia giammai rassomigli al modello!

. . . . . .

»Nulla, dice l'abate Morrelet (4), meglio s'assomiglia al canto »dell'usignuolo quanto i suoni di un certo zuffolo che i fanciulli »riempiono d'acqua, e cui il loro soffio mette in agitazione. Qual »piacere ne procura siffatta imitazione? Nessuno. Ma ove ci sia »dato udire una voce leggera, un grazioso intreccio di suoni, »che rendano (con minore evidenza al certo) il canto dell'usi»gnuolo medesimo, e orecchio ed anima ne sono rapiti. Egli è »perchè le arti sono qualche cosa di superiore all'imitazione »esatta della natura».

Sento quanto v'ha di ingegnoso e di vero in questa osservazione: ma siami lecito chiedere all'abate Morrelet perchè mai la poesia, la pittura, la scoltura sono pur vincolate ad offrirci imagini fedeli, esatte degli oggetti che intendono imitare, e perchè la musica ne sia esonerata? Lo zuffolo del fanciullo che scambierebbesi per l'usignolo stesso non ci genera alcuna sensazione gradita, mentre un seguito, un intreccio, una concatenazione di suoni, che non ne ricordano se non debolissimamente il canto, ci piacciono e ci seducono: non inducesi forse da questi due fatti che l'imitazione occupa ben iscarsa parte nel piacere procacciatoci dalla musica?.....

. . . . . .

Aristotile disse: »Qualsivoglia sensazione prodotta da un og»getto senza movimento, non può essere imitativa (5), avvegnac»chè non possa presentare alcuna conformità colle nostre azioni, »coi nostri costumi, coi nostri caratteri. Non facciasi udire che »un unico suono all'orecchio, continuandone pure indefinita»mente la durata, codesta sensazione morta ed inattiva nulla di»pingerà allo spirito (6). All'opposto, fate succedere più suoni »l'uno all'altro, come sa farlo la musica (7), la loro progres»sione, lenta o rapida, uniforme o varia, conferirà loro un caratte»re, o li renderà idonei ad essere assomigliati ad altri oggetti».

Voglio osservare essere proprietà della sola musica quella di concatenare l'una all'altra (8) le sensazioni successive ch'ella ci ingenera..... Esercit'si un'azione o un seguito di azioni sulla vista, sull'odorato, sul tatto colla presenza di diversi oggetti succedentisi l'uno all'altro: queste sensazioni non offriranno fra loro alcun legame, e quella che cessa non influirà menomamente su quella che le succede. Ma in musica il suono che più non vibra si lega per mezzo della memoria a quelli che lo seguono: essi fanno corpo insieme, sono le parti d'un medesimo tutto, e per isnaturare la frase che stiamo udendo basterebbe il più delle volte distaccarla da quella che la precede (9). *(Continua.)*

(1) Proposizione inestetica: ma circoscritta forse a disegno in questi confini affatto materiali a fine di rendere più esatto il paragone di quest'arte coll'architettura e colla musica, a cui accenna subito dopo.

(2) Lo Chabanon sente che l'architettura, e meno ancora la musica, non sono destinate ad imitare la natura esteriore. Oggi, quasi un secolo dopo, si tituba tuttavia a pronunciare questo vero. - E il Fétis che dice essere le considerazioni metafisiche dell'accademico francese onninamente sterili? - In questo punto del testo sopprimiamo alcuni periodi del nostro filosofo accademico, nei quali è a deplorarsi una certa confusione tra l'imitazione dei suoni e degli affetti, a torto accumulati. Ma la poca opportunità delle prove nulla detrae all'infallibilità della tesi.

(3) Nel corso di questo breve periodo notansi più osservazioni finissime. Il canto degli uccelli non è da noi riproducibile perchè non iscaturisce dalle leggi armoniche dell'uomo, le sole che regolano e creano la melodia umana. »Gli uccelli; *melodisti incorretti* (per rispetto all'organismo umano), concatenano *i suoni* ecc.» Quanta verità, quanto acume in quel verbo *concatenare!* - Lo Chabanon comprende dunque ciò che ancora quasi nessuno comprende, che cioè non v'è melodia senza *concatenazione* di suoni: che quindi chi afferma la melodia essere soltanto una successione di intonazioni d'ce cosa affatto materiale ed esteriore. - Ma la *concatenazione* d'onde viene? - Dal senso tonale ingenito nell'uomo. Ecco perchè la musica non è chiamata ad imitare la natura esteriore, ma bensì l'interna umana.

(4) Come lo Chabanon, anche il Morrelet, o, com'altri scrive, Morellet, apparteneva all'Accademia francese. Scrisse una pregevole disseriazione intorno all'*Espressione nella musica*.

(5) Aristotile qui parla dell'imitazione dei movimenti dell'animo; e parlando di musica è difatti il solo punto di vista su cui sia lecito arrestare lo sguardo.

(6) È un'ingegnosa spiegazione dell'asserto pronunciato in precedenza dal nostro autore, ed appropriatosi, come non poche altre felici divinazioni dello Chabanon, dall'egregio direttore del Conservatorio di Brusselles.

(7) Obbedendo cioè alle leggi innate della tonalità e del ritmo.

(8) Qui si viene a rafforzare ed a rischiarare vieppiù la sentenza altrove espressa, e ciò con un rapido e maraviglioso paragone fra le sensazioni prodotte dai soliti sensi esteriori e quelle provocate dal senso musicale interiore.

(9) Nella filosofia della musica non s'è mai pronunciata una verità tanto nuova e tanto importante con maggiore semplicità e rapidità di esposizione.

più volte acconciamente avvertito, il carattere religioso sgorga necessariamente da tutte quelle musiche che non hanno simmetrie ritmiche nè cadenze periodiche e prestabilite. Avverte per ultimo l'autore l'entusiasmo universale con che erano dovunque accolte le composizioni a più parti: al duodecimo secolo la musica armonica aveva già invaso tutta l'Europa.

La seconda parte non contiene de' particolari meno importanti della prima: ma più della prima ha un carattere polemico, principalmente nella questione concernente i trovatori, che il Coussemaker crede troppo abbassati dal Fétis. Combatte pure, e forse con maggior ragione, il Nisard, secondo la cui opinione le melodie dei trovatori erano costantemente il risultato di una creazione armonica. I trovatori insomma erano ed armonisti e melodisti. Il manoscritto di Montpellier contiene parecchie composizioni che hanno ad autori i trovatori Adamo de la Hale, Moniot d'Arras, Moniot di Parigi, il principe di Morea, ed altri.

La terza parte contiene i cinquant'un monumenti ai quali accennai sin dal principio di codesto mio scritto: il cui disordine mi sarà in parte perdonato, io spero, in grazia dell'importanza dell'argomento. Si ritemprino i musici italiani allo studio della storia, e i loro antichi trionfi in quest'arte divina si rinnoveranno in un prossimo avvenire.

A. F. de Br....

RASSEGNA.

Prosegue, più accanita che mai, la guerra di una gran parte del giornalismo italiano contro i nuovi parti dei nostri compositori, principalmente dei giovani. La è un'opera, un sistema prestabilito di demolizione, che non sappiamo a quale meta voglia condurci, ma che, ad ogni modo, si offre con aspetto di ingenerosità e di mancanza di carità patria. Tre spartiti nuovi si presentano quasi contemporaneamente sulle scene italiane; tutti e tre, poco su poco giù, accolti con festa; e di tutti e tre codesta notabile frazione del giornalismo teatrale nega non solo il merito, ma anche il buon successo. Il severo procedere sarebbe fino a un certo segno esplicabile qualora i tre spartiti, cui accenniamo, appartenessero ad una scuola identica, racchiudessero idee partenti da un unico punto di vista. Ma le condizioni son tutt'altro che queste: i tre nuovi spartiti appartengono, per dirla col solito gergo, uno al passato, l'altro al preteso presente, il terzo al preteso avvenire, che del resto è forse più presente del presente medesimo. Ma non arrestiamoci su queste distinzioni, che tuttavia avrebbero bisogno di non pochi commenti e di non poche spiegazioni. Ciò che noi vogliamo dire si è che almeno una di queste opere, incontestabilmente encomiate, doveva aver la fortuna di ottenere l'incoraggiamento dei giornali suddetti, secondo per lo appunto che un dato periodico propugna le idee passate, presenti od avvenire. Ma nulla, ripetiamo, di tutto questo. Tutto è preso in un fascio, e tutto condannato senza appello. Ciò che v'ha poi di più strano si è che quasi tutti, e forse tutti codesti nemici implacabili delle nuove produzioni sono nel novero di coloro che non le hanno udite, e che perciò sentenziano sulla fede di corrispondenti i quali naturalmente scrivono ciò che va a grado della redazione. Frattanto quanto se ne vantaggi l'arte italiana da codesto sistema di critica ognun può avvedersene di leggeri. Quello per altro che ci accora si è l'assistere al silenzio di altri critici che pur potrebbero alzar la voce della verità, ed almeno prolungare una battaglia, che combattuta con vigore dovrebbe in fine lasciare la vittoria alla buona causa. Essi tacciono; e tacciono lo sappiamo, perchè temono d'esser accusati di *consorteria*. Ma deesi temere il nome della cosa, se la cosa è buona? Sia pure consorteria, o che altro si voglia chiamare; sarà sempre una consorteria del bene, lodevole, necessaria anzi quando occorra di combattere la consorteria del male. In Francia, in Inghilterra, in Germania hannovi appunto le due consorterie diverse, i due diversi campi: ebbene ivi l'arte trionfa, alza orgoglioso il capo; e forse forse con minor diritto di quello per cui lo potrebbe alzare l'arte italiana: la quale assiste al mortificante spettacolo di veder annunciato a caratteri di scatola nei periodici stranieri le immaginarie *cadute* dei nostri compositori cui quei giornali apprendono e copiano alla lettera da giornali *italiani*.

Nè questo soltanto è il contegno che noi troviamo a deplorare nel giornalismo teatrale italiano. Noi possiamo tanto quanto perdonargli certe necessità di redazione; ma non possiamo perdonargli egualmente il suo costante silenzio scettico e ironico nelle cose più vitali dell'arte nostra. Ad ognuno per esempio è noto che persone amanti del vero progresso della musica nulla lasciano d'intentato perchè il nuovo congresso dei musici italiani possa riescire non solo imponente per numero di cultori accorsi, ma altresì per solidità, opportunità, e pratica utilità di proposte. Ebbene, quale dei nostri periodici offre una parola d'incoraggiamento agli strenui promotori, quale un tema da discutersi, quale un consiglio? Anzi se una qualche parola sull'argomento fece capolino in qualche pagina di giornale, essa non fu che di sfiducia, di sarcasmo, di incredulità; e non già perchè codesti giornali sieno avversi alle grandi riunioni, ai congressi, alla pubblica trattazione degli affari, chè anzi in tutt'altra materia non fanno che propugnare i vantaggi della discussione, del così detto attrito delle idee. Sono dunque contraddizioni codeste, null'altro che contraddizioni; ma contraddizioni pur troppo che seminano la diffidenza, l'indifferenza, l'apatia, e fomentano la pigrizia degl'italiani, che al certo non ha bisogno di essere accarezzata. La povera nostra voce val poco, nulla forse; ma, comunque, noi staremo sulla breccia fino che le forze nostre non sieno esaurite, e vigileremo con amore l'indirizzo del programma del congresso, prima, durante e dopo la sua attuazione. Il congresso del resto è in buone mani; e la composizione della sua presidenza ne affida che i temi che vi si tratteranno saranno di tal natura da scuotere l'attenzione generale. Ci è noto essere giunto in Milano, per conferire intorno l'indirizzo del programma succitato col cav. Lauro Rossi presidente, il maestro G. B. Beretta, vice-presidente, animoso direttore del Liceo musicale di Bologna, nel quale in due soli anni di direzione saggia ed audace a un tempo, fece prevalere le nuove idee, infuse novella vita a quell'Istituto, che fra poco potrà gareggiare coi migliori, come gareggiò in altri tempi.

Non tutti gli argomenti che vorremmo vedere discussi dai nostri giornali possono presentare l'importanza di questo: ciò

non toglie però che anche dei minori non si possa toccare, massime quando potrebbero esser destinati ad operare, mediante un retto indirizzo, un salutare cangiamento nelle condizioni della musica nostra. Per quanto ci è noto, nessun periodico degnò di un cenno, sia pur anche di censura, l'esperimento offerto nel giorno della decorsa domenica dalle allieve della *scuola collettiva di canto annessa ai regi teatri*. Eppure l'esperimento meritava indubbiamente una menzione, tanto se considerato nel risultato tecnico quanto nel miglioramento che può apportare al corpo coristico della Scala, che per fermo di miglioramenti ha bisogno; quanto finalmente per la considerazione che queste scuole collettive, se incoraggiate, se ben organizzate, possono a poco a poco contribuire a fondarne altre, o per lo meno ad ingrandire le proprie proporzioni, con giovamento notevole delle esecuzioni nostre solenni, e col vantaggio di una crescente propagazione del gusto dell'arte presso il popolo, che mediante il bello musicale s'informa pure al senso delle idee gentili, generose e grandi. Nel periodo brevissimo di sei a dieci mesi di studi, interrotti per soprassello e distratti dal servizio degli spettacoli melodrammatici in ambedue i teatri della Scala e della Canobbiana, il maestro Zarini, istitutore zelantissimo della nuova scuola, riuscì a darci dei saggi assai encomiati di esecuzione, nonchè d'assieme, anche individuale. Quale più, qual meno, tutte le allieve, venticinque circa, furono incoraggiate da applausi, e da quella attenzione che l'artista di senno preferisce agli applausi medesimi; ma l'esito più soddisfacente, anche per bontà di mezzi vocali, apparve quello della Scarenzi, della Poltastri, dell'Argentini, della Portalupi, di una delle due sorelle Rezzovalli, e finalmente della Bardelli, che possiede una voce di metallo pastoso, vibrato e simpatico, e che, sobbarcandosi a seri studi, potrebbe ripromettersi carriera non comune. I pezzi *a solo* componevansi, oltre ad alcuni solfeggi, in gran parte di quelle deliziose 40 Melodie di Meyerbeer pubblicate in diligentissima edizione dal nostro editore Lucca, e delle quali pur troppo ci mancarono sinora lo spazio ed il tempo ad occuparci di proposito. I pezzi d'assieme meglio festeggiati furono alcuni difficili solfeggi a due e tre parti di Panseron, l'*Ave Maria* di Gounod, eseguita con ottimo accordo d'intonazione ed espressione, tale da volerne la replica; e per ultimo quella soave e peregrina *Carità* di Rossini, pure eseguita assai bene: quella *Carità* che il Berlioz in un momento di malumore e d'insulsaggine paragonò, non saprebbesi ben per quale analogia, allo sturamento di una bottiglia di birra o di sciampagna, ma che per converso è una delle ispirazioni più soavemente raccolte e più religiosamente caste che sieno uscite dalla penna non gran fatto ecclesiastica dell'inarrivabile pesarese. Non vi fossero che quelle larghe sinopi, discendenti di grado con tanta spontaneità e con sì ispirato artifizio, basterebbero esse sole a conferire a questa breve ma seria creazione l'impronta del genio.

Ed a proposito di questo sommo accenneremo come la stampa parigina di questi giorni dica un gran bene di due nuovi pezzi sacri dell'autore del *Guglielmo Tell*, eseguiti per la prima volta pubblicamente il giorno dell'inaugurazione della cappella di Fontaines-les-Nonnes, durante la celebrazione della messa pontificale. Una di queste due composizioni è un'*Ave Maria* che la si dichiara non inferiore in bellezza all'immortale *Ave verum* di Mozart: l'altra, una *Salve Regina*, pezzo, a quanto dicono, dove le parti, pur conservando un carattere ed un andamento eminentemente melodici, s'intrecciano ed armonizzano con arte immensa.

Oltre l'annua assemblea generale dell'associazione degli *artisti drammatici*, di cui tenemmo parola nel passato foglio, ebbe luogo a Parigi ultimamente anche quella della società degli *autori e compositori drammatici*, la quale pure versa in ottime condizioni, e che dovrebbe perciò esserci un nuovo esempio dell'utilità di queste nobili associazioni, che tanto conferiscono agli interessi materiali, tanto affetto reciproco istillano negli artisti, tanto accrescono di dignità ed importanza all'arte ed a chi la professa. Ma noi, musicisti italiani, non ne vogliamo sapere di tutte queste belle cose, noi dormiamo tranquillamente i nostri sonni; ovvero, se ci lamentiamo delle nostre sorti e di quelle infelicissime dell'arte nostra, lo facciamo senza muovere un piede per migliorarle, pur non ignorando che la salvezza, e pronta, è interamente nelle nostre mani. La nostra inerzia veramente è, più ancora che colpevole, sciocca, ridicola. Rientrando dunque nel concreto dell'argomento noteremo che quella splendida associazione, fondata da Eugenio Scribe, ha incassato nell'anno decorso, a titolo di diritti d'autore, una somma rotonda di franchi 1,924,000, con un vantaggio sull'anno precedente di circa franchi 82,000. Le due associazioni poi, questa degli *autori e compositori* e quella così detta degli *artisti drammatici*, si posero d'accordo ad oggetto di persuadere il governo a sopprimere la tassa sui poveri che egualmente si preleva sugl'introiti lordi dei teatri, basandosi esse sulla considerazione non infondata che « la povertà vera »si trova tra coloro cui l'imposta dei poveri espone al banncarotta ed alla rovina, e che i denari, ingoiati da codesta »imposta, avrebbero bastato a prevenire tutti i disastri che »da trent'anni vanno desolando i teatri di Francia ». Noi, del resto, non saremo giammai di coloro che si opporranno a che si promuova la carità verso la miseria: ma è un fatto che per questa carità è mestieri fare appello dove la carità può esser fatta senza mettere a repentaglio l'avvenire così dell'arte come di persone che si sobbarcano a pericoli, a noie ed a fatiche d'ogni genere.

Non taceremo del rimanente che, ad onta dei magnifici prospetti finanziari qui sopra riportati, il serpe della discordia ha da ultimo infiltrato il suo veleno anche in mezzo ai membri numerosissimi della citata associazione. Alcune decine di socii dissidenti, fra i quali non pochi compositori di grido, avevano indirizzato alla società una specie di protesta, per la quale intendevano disertarla, coll'intenzione, a quanto pare, di iniziarne un'altra su basi ch'essi non esposero però, e che noi ignoriamo. La società rispose che gli statuti non ammettevano codesta facoltà di diserzione, e considerò come non avvenuta la protesta. Vedremo cosa sia per avvenirne.

In un opportuno scritto del signor Fétis, inserito nella *Revue et Gazette musicale*, parlasi di una strana contraddizione che notasi nelle orchestre della capitale francese, dove pur ogni progresso, ogni utile innovazione è accolta con favore. Il Fétis allude al sistema troppo conservatore adottato per gli strumenti metallici nelle orchestre parigine, anche nelle principali, anche in quella dell'*Opéra*, dove tuttora si suol suonare cogli antichi strumenti, rigettando quelli a pistoni e a cilindri, e rendendo così imperfettissima l'interpretazione di certe musiche moderne, scritte pure per istrumenti oricalchici cromatici e non producenti i soli suoni

naturali delle suddivisioni della colonna d'aria nel tubo. All'*Opéra* si hanno ancora le antiche trombe, due per lo meno degli antichi corni, gli antichi tromboni a pompa; ed il Fétis, chiamato, come si sa, a capitanare le prove dell'*Africana*, dovè in parte rivolgersi a professori forestieri, ed in parte pur troppo praticare qualche modificazione nella partitura. Il Fétis poi vorrebbe pur anco che ai soliti bombardoni od oficleidi si sostituissero i sax-horns bassi e contrabassi, da lui preferiti per bellezza di suono e profondità insolita, e fors'anco un poco per la viva simpatia che il chiaro scrittore professò costantemente, ed in questi ultimi tempi ancor più, per il noto artefice Sax; appoggiando la proposta col fatto di essersi arbitrato, a sostituire nell'*Africana* medesima, e con felice risultamento secondo lui, al clarinetto basso il saxofono baritono in *mi bemolle*. Ma, pur credendo alle asserzioni ed al buon gusto del signor Fétis in quanto concerne la migliore sonorità degli strumenti di Sax, non possiamo tuttavia convenire seco lui nè seguirlo su codesto sdrucciolevole e pericoloso terreno degli arbitrii, sul quale posto il piede una volta è facile precipitare per una china che conduce all'ignoto, su di cui non si sa più dove arrestarsi, e che è per lo meno corrisponde a una disconoscenza degl'intendimenti del compositore.

Dicevamo della bella edizione fatta dall'editore Lucca delle *Melodie* di Meyerbeer; gli dobbiamo tanto più un cenno di largo encomio per quella ancor più splendida ed interessante dell'*Africana*, condotta a termine in brevissimo volger di tempo, e che è già sui leggii dei pianoforti di tutti i più serii amatori dell'arte in Milano. La traduzione dei versi è del sig. Marcello, che ha molta esperienza in siffatto genere di penosi ed ingrati lavori, e che se non cura bastantemente la forma, sa tuttavia indovinare e metri ed accenti che rispondano all'accentuazione de' canti imaginati per una lingua che mentre presenta frequentissime analogie di vocaboli colla nostra, le è lontana le mille miglia per indole metrica e ritmica di verso. Nè, se le voci che circolano non ingannano, l'Italia, e Milano forse ancor più presto, tarderanno molto a udire codesta grand'opera postuma del forte ingegno alemanno, che a Parigi prosegue il corso de' suoi splendidissimi trionfi, facendo toccare seralmente alla fortunata amministrazione dell'Opéra le più elevate cifre di introiti che siensi giammai raggiunte.

Ad eccezione per altro di questo magnifico successo ben poco d'interessante in fatto di musica evvi a registrare nella grande capitale; ove non fosse un'operetta, *Lisbeth*, lavoro giovanile di Mendelssohn, che suscitò molta curiosità pel celebre nome dell'autore, ma che non raggiunse se non uno dei soliti successi di stima assai poco graditi alle imprese, e molto presto obbliati dal pubblico.

Un avvenimento di non lieve importanza fu di questi giorni la comparsa della *Medea* di Cherubini al teatro di Sua Maestà in Londra, sostenutavi con esito pienissimo dalla Titjens, la quale con lodevole e troppo rara iniziativa ne propose l'allestimento a quella impresa. Tanto la stampa inglese come la francese contengono encomi grandissimi per lo spartito del celebre compositore italiano. Lo stile di questa musica, che risale al 1797, non è senza analogia con quello di Méhul, ed in complesso ricorda il periodo di transizione operosa che divide l'epoca francese di Gluck da quella pur francese di Rossini. «È, dice il *Ménestrel*, »l'accento di Gluck raddolcito e temperato; sono belle forme »sinfoniche applicate all'orchestra drammatica con uno stile ed »una proprietà di effetti forse ignorati da Gluck, il cui genio »non si aggirava che nella verità della declamazione e di un canto »eminentemente espressivo». È strano che un'opera seria di tanta levatura sia stata composta per l'*Opéra comique;* come del resto lo furono e la *Lodoiska* di Cherubini medesimo, e *Giuseppe* ed *Uthal* di Méhul; *Milton* di Spontini; *Romeo e Giulietta* di Steilbelt; *Guglielmo Tell* di Gretry; *Paolo e Virginia* di Lesueur; e non poche a'tre.

I giornali francesi poi contengono una quantità di articoli, dettati da un signor Gasperini dalla capitale della Baviera, i quali tendono a provare, e in parte provano effettivamente, che l'opera di Wagner *Tristan und Iseult* trovò a Monaco accoglienze straordinarie, tali da debellare i nemici dell'innovatore tedesco, che ha per sè la non frequente fortuna di avere a mecenate un re, che sembra andar pazzo per la sua musica. Del resto il sig. Gasperini è uno scrittore forbito, che si legge volentieri, e che, dopo avere annunciato ai quattro angoli del globo il grande trionfo al teatro di Monaco, consacra nelle colonne del *Ménestrel* di un interessante studio critico-biografico, puzzante naturalmente di panegirico, intorno il suo prediletto compositore.

In Italia gli artisti non hanno, nè forse, da un certo punto di vista converrebbe che l'avessero, la fortuna del Wagner. Ma quello che in Italia non può fare il sovrano, far lo dovrebbe invece il governo, la nazione. Nessuno del resto ci pensa; onde è un giorno di festa insolita per noi quando un artista italiano s'imbatte in un mecenate privato, che protegge l'artista non per dovere ma per mera simpatia, per mero affetto ed interesse alle sorti della povera musica nostra. La troppa rara circostanza s'avvera adesso. Il Duca di San Clemente, splendido promotore dell'arte della composizione severa, invitò di questi giorni uno de' più forti nostri ingegni, il cav. Bazzini, a musicare il salmo 51.° di Davidde, e coll'intendimento che il salmo stesso debba riuscire l'inizio di una continuazione degl'immortali cinquanta salmi del maschio genio veneziano, del quale pertanto dovrà arieggiare le forme, lo stile, l'austerità, la robustezza. Singolare, e pur bello concetto! Noi siam certi che il Bazzini, talento profondissimo e versatile, uscirà vittorioso dall'ardua prova, e darà un nuovo saggio all'invidia straniera degli studi profondi che pur tuttavia si sanno fare in Italia. La traduzione o parafrasi del salmo è lavoro accurato della armoniosa penna del Meini. Un supplemento al numero 8.° del *Boccherini* contiene la parafrasi suddetta, un commento del Meini medesimo sul nobile pensiero del Duca mecenate, e finalmente la lettera del Duca istesso, con cui invita il cav: Bazzini a tradurre in atto la sua idea, ch'è precisamente, com'egli scrive, quella di »eccitare nei nobili animi dei »maestri italiani il vigoroso pensiero della possibilità di contin»uare, a poco a poco, con quell'analogia che i non servili com»positori e l'arte moderna domandano maggiore, la classica »opera che tanto onora la scuola musicale italiana; voglio in»tendere quella dei Salmi di Benedetto Marcello.»

Tornando, dopo non breve peregrinazione, al punto d'onde siamo partiti, cioè alla nostra Milano, diremo che dopo il brillante concerto dell'insuperabile cav. Ernesto Cavallini, due avvenimenti musicali, di natura diametralmente opposta, richiamarono l'attenzione dei nostri buongustai: le rappresentazioni dell'*Otello* e della *Norma* al Carcano, colla Ferni e col tenore Villani, e quelle del *Rigoletto*, del *Trovatore* e della *Traviata* alla Stadera. Al Carcano un gran rispetto all'arte comprovato da una esecuzione quasi eccellente: alla Stadera profanazione. L'esito dell'*Otello* del resto ci apprende che la scuola del vecchio canto Rossiniano non basta all'interpretazione congrua della odierna scuola drammatica, inaugurata da Bellini: l'esito della *Norma*, in cui la Ferni superò in molti punti una recente celebrità, ci prova per lo appunto che per gli spartiti belliniani non basta saper cantare, ma che convien possedere una fina intelligenza drammatico-storica di che la Ferni sembra esser dotata in grado eminente. Cosa ci provi l'esito della Stadera non lo sapremmo dire in termini assai urbani: ma non possiamo tacere che ci sorprende forte il non vedere un formale *veto* del grande nostro maestro su di tali esecuzioni, che finiscono a ricadere a danno di composizioni stupende, a spogliarle del loro possente prestigio, ed a renderle impossibili, per lungo tempo almeno, nei teatri consacrati all'arte seria e vera.

NOTIZIE.

— **Roma.** Dicesi che l'abate Liszt debba recarsi quanto prima in Ungheria, sua patria, dove si soffermerebbe qualche tempo.

— Brunswick. Qui si diede un gran festival. Vi si eseguì *Sansone*, oratorio di Händel, la terza sinfonia di Beethoven, le *ouvertures* della *Leonora* e del *Freischütz*, e parecchi frammenti dell'*Elia*, dell'*Ifigenia in Tauride*, del *Flauto magico*, ecc.

— Dresda. Per il festival che avrà luogo fra non molto in questa città si inscrissero ben sessantatrè società di canto germaniche; senza contare l'adesione delle società *Grossbritania* di Londra, *Cecilia* di Lione, *Liedertafel* di Cracovia e Pietroburgo, *Armonia* di Lemberg, delle *società di canto* di Lods, Ostrowo, Posnania, Riga e dell'isola di Helgoland, della società *Teutonia* di Parigi; a cui devonsi finalmente aggiungere venti membri della *società del canto tedesco* di New-York e nove persino di quella d'Australia.

— Lilla. L'eruditissimo storiografo musicale E. de Cossemaker sta pubblicando un'opera importante, dal titolo *L'art harmonique aux XII et XIII siècles*, che formerà un volume in 4.° di 350 pagine. Non se ne tireranno che trecento esemplari. Tutti coloro che vi si sottoscriveranno prima del 20 luglio riceveranno senza indugio il relativo esemplare franco di porto, ed avranno il loro nome e titoli registrati in apposito indice. (Vedasi in proposito il nostro carteggio da Parigi).

— Lipsia. Antonio Rubinstein diede con esito straordinario un concerto a quel Conservatorio.

— Londra. Al teatro di Sua Maestà si eseguì un grande concerto a beneficio del nostro Cav. Arditi, con esito brillantissimo. Il Concerto, organizzato dallo stesso Arditi, rispondeva per numero di pezzi, niente meno che quarantatrè, per celebrità di esecutori e per bellezza di musica ad ogni più severa esigenza del pubblico inglese, il quale perciò vi accorse in gran folla. Il Cav. Arditi fu segno, al momento della sua comparsa, ad ovazioni straordinarie che si rinnovarono dopo l'esecuzione di tutti i pezzi di sua composizione, alcuni dei quali scritti appositamente per la circostanza. I pezzi nuovi e vecchi dai lui composti erano i seguenti: 1.° Bolero *(Leggero, inclisibile)*; 2.° Duetto di Bravura *(Il Desio)*; 3.° Scherzo *(L'Orologio)*; 4.° Duettino *(Una notte a Venezia)*; 5. Canto *(Stirrup Cup)*; 6.° Romanza *(Colli natici)*; 7.° Nuovo *Walzer*, Ilma, espressamente composto per la festeggiata Ilma de Murska, che lo eseguì e lo ripetè fra plausi infiniti.

— Monaco *(di Baviera)*. Il re comperò da Wagner il suo spartito *Tristan und Iseult*, or ora rappresentato in Monaco con esito insperato, per una somma di 60,000 fiorini. - Così il *Signale*.

— Parigi. Ebbe luogo nella sala Herz, a profitto dei polacchi poveri ed infermi, un concerto destinato in gran parte alla commemorazione di Rameau. I vari pezzi trascelti fra le numerose composizioni di questo chiaro autore erano quasi tutti per cembalo, e precisamente la *Gavotte variée* (1740), *la Musette* (1731) e *le Tambourin* (1731). Furono eseguiti con molto gusto e conoscenza dello stile dal signor Amedeo Méreaux, illustratore erudito e delle opere di Rameau medesimo e di quelle di un gran numero di altri antichi pianisti.

— Il compositore Gevaërt scoperse un'opera postuma di Dalayrac, dal titolo *le Poete et le Musicien*. Dalayrac morì il 27 novembre 1809. Quest'opera comica sembra fosse l'ultima scritta da quel compositore, alla quale, dicesi, ogli attaccava grande importanza.

— Il diritto di proprietà intellettuale soggiacque di questi giorni ad una parziale disfatta in seno a quel Corpo legislativo. Esso adottò alla solita maggioranza un progetto di legge così formulato: «La fabbricazione e la vendita di strumenti che servono a »riprodurre meccanicamente pezzi di musica di privato dominio »non costituiscono il fatto di contraffazione musicale contemplato e »punito dalla legge 19 luglio 1793, combinata cogli articoli 425 »e seguenti del codice penale». Ora attendesi la sanzione del Senato, che non mancherà al certo di approvare la disposizione voluta dal governo; e ciò in vista dell'esecuzione di una convenzione franco-svizzera, alla quale il governo francese dà molta importanza. Si tentò di ottenere un'eccezione per quei *carillons* ed organini *(boites à musique)* che hanno le laminette motrici atte a cangiar di posto, e quindi a mutare indefinitamente le sonate. Era una conciliazione proposta dagli editori di musica di Parigi, ma che non fu degnata nemmeno dell'onore della discussione.

— Il gran premio di composizione musicale fu aggiudicato al signor Lenepveu, giovane animoso che trova il tempo di applicarsi contemporaneamente ed agli studi della facoltà legale ed a quelli di composizione nel Conservatorio.

MONUMENTO A VINCENZO BELLINI

E TRASPORTO DELLE SUE CENERI DA PARIGI A CATANIA.

La patria dei grand'uomini è il mondo. Essi sono le vere colonne di fuoco che guidano il progresso attraverso le rovine degl'imperi - L'umanità deve tributare lacrime e corone a'loro eterni sepolcri, sovra i quali s'ispirano le presenti e dovranno ispirarsi le generazioni venture.

È perciò che i concittadini di Bellini si volgono a tutti i figli della bella penisola per concorrere a trasportare dalla Senna le ceneri di quell'angiolo che fece gustare alla terra le divine melodie del paradiso e per sacrargli un monumento.

I monumenti innalzati alla memoria dei figli del genio sono i magnanimi indizi della rigenerazione de' popoli, poichè la riconoscenza de' superstiti è la più grande delle virtù cittadine.

Sicuri che l'Italia concorrerà a festeggiare la gloria di uno dei suoi figli immortali, noi in breve segneremo sulle pagine della nostra storia «Bellini dorme nella terra ove nacque.»

Catania 28 Maggio 1863.

Il Sindaco Presidente, *Cav. Antonino Alonzo.*
Il Segretario, *Giuseppe Lombardo Fiorentino.*

La sottoscrizione è aperta presso i Sindaci di tutti i Municipi d'Italia.

Giuseppe Ogonowski, gerente responsabile.
Tipi Ricordi.

Milano – **R. STABILIMENTO RICORDI** – Napoli

CANTO.

36938 **BEETHOVEN** (L.) *L'Absence*. Mélodie (Clef de *Sol*) . . . . . *Fr.* 2 —
37607 — *Delizia*. Romanza (Ch. di Sol) 1 50
38947 **BENVENUTI** (T.) Due Canzonette veneziane. N. 1. *El Sogno*. N. 2. *El Specio* (Chiave di *Sol*) . . 2 25
37041 **BERTINI** (N.) *Magari!!* Canto popolare veneziano (Chiave di *Sol*). 1 —
37042 **BEVIGNANI** (E.) Op. 34. *Delirio d'amore*. Romanza per S. (Ch. di *Sol*): . . . . . 2 —

BILLEMA (C.) Tre Melodie (Chiave di *Sol*):

35981 — N. 1. *Un Pensiero* . . . . 2 —
35982 — » 2. *Rimembranza* . . . . 2 —
35983 — » 3. *Il Perdono* . . . . . 2 —
37043 **BISCARDI** (L.) *L'amore ardente*. Duettino per S. e Br. . . . 2 25

CAGNONI (A.) **Amori e trappole**, Opera buffa, riformata:

39019 — Cavatina (S.): *Alfine è giunto il dì*. 4 50
39025 — Recitativo e Romanza (T.): *Eppur arcano palpito* . . . . 3 —
39026 — Recitativo e Duetto (S. e T): *In un desio quest'anime* . . . 3 —

(Dell' Opera suddetta usciranno quanto prima altri pezzi).

39269 **CAMPANA** (F.) *Io t'amerò*. Romanza (Chiave di *Sol*) . . . . *Fr.* 2 —

CIRILLO (V.) **Album:**

37083 — N. 1. *La Preghiera*. Romanza per S. (Chiave di *Sol*). 1 75
37084 — » 2. *Ave* per MS. o Br. (Ch. di *Sol*) 1 75
37085 — » 3. *La Campana* per C. o Br. (Chiave di *Sol*) . 1 25
37086 — » 4. *La Croce*. Stornello per Br. (Chiave di *Sol*) . 2 —
37087 — » 5. *Il Sogno*. Romanza per Br. . . . . 2 —
37088 — » 6. Barcarola per Br. . . 2 —
L'Album completo. . . . . 9 —

COLINI (F) **Album:**

37117 — N. 1. *L'Amore*. Romanza per Br. 1 50
37118 — » 2. *Il Sospiro*. Scena per S. 2 25
37119 — » 3. *La Visione*. Romanza per T. 2 25
37120 — » 4. *La Trasteverina*. Canzone per S. 1 50
37121 — » 5. *Il Solitario*. Canto religioso per B. 1 50
37122 — » 6. *La Trovatella*. Scena per S. 2 25
37123 — » 7. *Ama!* Romanza per Br. 1 50
37124 — » 8. *L'Orfana*. Scena per S. . 2 25
L'Album completo. . . . . 10 —

37650 **LOMBARDINI** (G.) *Il sorriso*. Melodia (Chiave di *Sol*). . : . . 1 50

38946 **PUGIOLI** (G.) *L'amore non si spiega!* Romanza (Chiave di *Sol*). *Fr.* 1 50

SAN-FIORENZO (C.) Tre Romanze (Chiave di *Sol*). 1.° Album:

39057 — N. 1. *Con te vivrei*. (Parole italiane e francesi). . . . 2 25
39058 — » 2. *Potessi dicentar un uccellino*. Stornello. . . . 2 25
39059 — » 3. *Una stella*. (Parole italiane e francesi) 2 25
Unite . . . . . 6 —

VERDI (G.) **Macbeth**, Opera, riformata pel Teatro Lirico di Parigi:

38973 — Scena ed Aria (S.): *La luce langue* 3 50
38984 — Scena e Duetto-Finale III (S. e Br.): *Ora di morte e di vendetta*. 3 —
38990 — Inno di vittoria - Finale . . 4 —

(A giorni escirà l'edizione completa dell' Opera suddetta).

VICECONTE (E.) **6.° Album.** (Ch. di *Sol*):

37641 — N. 1. *Amor che fa!* Romanza. 2 —
37642 — » 2. *Stornello di risposta* . 1 75
37643 — » 3. *Il Marito*. Stornello. . 1 75
37644 — » 4. *La Danza* . . . . . 2 —
L'Album completo. . . . . 6 —

PIANOFORTE.

A 2 MANI.

37676 **BONAMICI** (F.) Schizzo sulla **Maria Stuarda** di Donizetti . . *Fr.* 1 75
37668 **COOP** (E. A. L.) Op. 105. Capriccio sulla **Maria Stuarda** di Donizetti. 3 50

FACCIO (F.) **Amleto**, Opera:

39216 — Valzer 2 50
39217 — Gran Marcia Danese *(Escirà a giorni)* . . . . . .
39218 — Marcia funebre (Funerale d'Ofelia) . . . . . 2 —
39219 — Fanfara 1 50
37679 **FISCHETTI** (M. L.) Op. 126. Bagattella sulla **Maria Stuarda** di Donizetti 2 50
37664 **GIANNINI** (S.) Op. 199. Fantasia di concerto sulla **Maria Stuarda** di Donizetti . . . . . 4 —

37652 **GOTTSCHALK** (L. M.) Op. 15. *Le Banjo*. Esquisse américaine *Fr.* 3 —
37655 — Op. 22. *Souvenirs d'Andalousie*. Caprice de concert . 2 50
37654 — » 30. *Minuit à Séville*. Caprice . . . . . 3 —
37665 — » 35. *La Gitanilla*. Caprice caractéristique. . . 2 —
37656 — » 45. *Suis-moi!* Caprice . . 2 50
36113 **KETTERER** (E.) Op. 149. **Mireille** de Gounod. Fantaisie-Transcription . . . . . 4 —
36640 — Op. 152. **Il Barbiere di Siviglia**. Fantaisie . . . 5 —
36638 — » 153. **Betly**. Fantaisie . . 5 —
36890 — » 154. **La Traviata**. Fantaisie-Transcription . 6 —
37654 **PERNY** (P.). Op. 122. **La Bohémienne** de Balfe. Morceau de Salon . 3 —

VERDI (G.) **Macbeth**. Opera, riformata pel Teatro Lirico di Parigi:

38980 — Ballo (I e II) 3 50
38981 — *Idem* (III) Valzer. 2 50
37673 **VESPOLI** (L.) Op. 4. Tarantella . 3 50

WALDMULLER (F.) Op. 120. **L'Europe musicale.** Petites Fantaisies instructives sur des motifs d'Opéras et d'Airs favoris:

35034 — N. 1. **Lohengrin** . . . *Fr.* 2 50
35035 — » 2. **Robert le Diable** . . . 2 50
35036 — » 3. **Les Huguenots** . . . 2 50
35037 — » 4. **Le Bal masqué** d'Auber. 2 50
35038 — » 5. **Fiorina** 2 50
35039 — » 6. **Il Barbiere di Siviglia**. 2 50
35040 — » 7. **Don Pasquale** 2 50
35041 — » 8. **Le Pardon de Ploërmel**. 2 50

A 4 MANI.

FACCIO (F.) **Amleto**, Opera:

39220 — Valzer. . . . . 4 —
39221 — Gran Marcia Danese. *(Escirà a giorni)* . . . . . .
39222 — Marcia funebre (Funerale d'Ofelia). . . . . 3 —
39225 — Fanfara 1 75
37677 **FISCHETTI** (M. L.) Op. 127. Fantasia brill. sulla **Maria Stuarda** di Donizetti . . . . . 6 —
37657 **RAEJNTROPF** (F.) Notturno. . . 3 —

FISARMONICA ED HARMONIUM

O ORGUE-MELODIUM.

37606 **BOZZELLI** (G.) Idillio per Harmonium con Pfte . *Fr.* 4 —

DURAND (A.) **Les veillées du Chateau.** Six Duos faciles pour Orgue-Melodium et Piano:

37578 — N. 1. . . . . 2 —
37579 — » 2. . . . . 4 —
37580 — » 3. . . . . 2 50
37581 — » 4. . . . . 2 50
37582 **DURAND** (A.) N. 5 . . . . . *Fr.* 2 50
37585 — N. 6. . . . . 3 50
Les six réunis. . . . . 12 —
33590 **LICKL** (C. G.) Op. 50. **Metodo teorico-pratico** per la cognizione ed il maneggio della Fisarmonica e dell' Harmonium, con Esempi ed Esercizi progressivi. *Terza edizione interamente riformata del Metodo per Fisarmonica* . . . . . 9 —

ANNO SECONDO - N. 14. **GIORNALE** 31 LUGLIO 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. 1 — I manoscritti non si restituiscono.

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, grappi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

PUBBLICAZIONI DIDASCALICHE

I.

PRATICA DI ACCOMPAGNAMENTO

SOPRA BASSI NUMERATI

OPERA DEL P. M.° STANISLAO MATTEI

II.

CONTRAPPUNTI DA DUE A OTTO PARTI

sopra la Scala ascendente e discendente, in ambo i modi; coll'aggiunta di parecchi Contrappunti a quattro parti, finora inediti.

Opera che fa seguito alla suddetta

PRATICA DI ACCOMPAGNAMENTO

dello stesso autore.

(Stabilimento Ricordi).

Verrà egli tempo in cui, nello studio della composizione, il metodo razionale trionferà del metodo empirico che ci regge e domina nientemeno che da circa il secolo nono sino ad oggi? E potrebbe egli mai codesto metodo razionale sottominare e demolire l'empirico, per tanti secoli autocrate, senza prima rampollare dalla filosofia della musica, ed a questa incardinarsi? E codesta filosofia impera essa? - Ne è ben lungi. - Ne è tanto lungi che i più la ignorano: e coloro medesimi che ripongono una qualche fede in essa a stento s'inducono a persuadersi che per essa, non già la musica sarà rinnovata, come i calunniatori e gli ironici fingono di credere, ma i metodi d'insegnamento abbiano ad essere accorciati. Ciò ch'esser deve, quando che alla meta guidati dal lume della ragione, non dai ciechi impulsi di una dogmatica autorità.

Ma veramente in tutte le musicali discipline il metodo razionale balzerà di seggio l'empirico? E noi ripudieremo d'un tratto le grandi e venerande tradizioni di questo e i suoi portati prodigiosi per arruolarci sotto la bandiera, nuova affatto alle battaglie, di uno sconosciuto? E non potrebbe darsi che nello studio della composizione, anche una volta vittoriosa e raggiante di inattesa luce la filosofia dell'arte musicale, i due metodi non trovassero spediente migliore quello di stringersi in un amplesso fraterno e movere di conserva alla conquista di regioni inesplorate? e, ciò che più forse monta, alla riproduzione dei trionfi e delle glorie italiane di alcuni secoli decorsi, del decimosesto, del decimosettimo, e d'una parte del decimottavo segnatamente?

Effettivamente il metodo empirico, il metodo storico non potrà giammai essere compiutamente supplantato dal filosofico, seppur si vuole che l'arte presente e avvenire sappia riprodurre all'uopo, sacro debito d'ogni arte, le fisonomie quando aride ed austere, quando celestiali ed armoniose, sempre indefinite, sempre grandi di un passato, il quale, perchè passato, non è destino ch'ei non abbia a presentarsi di nuovo e di frequente in futuro, modello di spiritualità, di sublimità. Bene si apponeva il Morelot, se non andiamo errati nel nome dell'egregio scrittore, allorchè pigliando ad esaminare non ci sovviene quale trattato di contrappunto e fuga, proponeva che lo studio di codeste ardue discipline procedesse per ordine di tempo, per successione cronologica. Ei non manifestava chiaramente se codesti studi avessero a prender inizio dai tempi del discanto e delle successive prime origini dell'armonia, o se si accontentasse che il giovane studioso movesse i passi dall'aureo secolo del Morales, del principe di

Venosa, del Marenzio, del Palestrina. Certo si è che seguendo le diverse evoluzioni dell' arte europea nello scorrere di più secoli, ed additandone le differenti maniere tecniche e i diversi processi dell' arte del comporre, lo studioso s' addestrerebbe a comprendere, ad imitare diverse forme antiche distinguendole, e meglio giungerebbe ad identificarsi colle fisonomie differenti, singolari, robuste sempre, dell' arte armonica degli andati secoli. E lo studioso medesimo, mentre assisterebbe meravigliato allo svariato succedersi ed esplicarsi di forme apparentemente opposte, non tarderebbe ad avvedersi come l' una, nel corso dei tempi, figliasse spontaneamente e quasi necessariamente l' altra, e come sotto alla corteccia continuamente cangiantesi, il midollo si conservasse immutato e pieno di vita.

L' arte odierna del contrappunto difatti, lo studio, l' esercizio odierno del *comporre*, vocabolo che volea ben dire *porre insieme* più parti, più canti, per chi ben guardi addentro è pur ancora nel fondo la medesima d'onde escirono i primi discanti, i primi tripli, ecc. che ruppero coraggiosamente d' un tratto le secolari barriere in cui la diafonia sembrava avere per sempre imprigionato l'arte della musica a suoni simultanei. Che altro difatti sono i mirabili artifizi contrappuntistici che segnalarono quel lungo periodo di tempo che abbraccia i secoli 15.°, 16.°, 17.°, 18.°, che altro mai se non l' ultima evoluzione e la più completa esplicazione di quel sistema che diè forme affatto speciali ed assai strane alla musica dell' undecimo e duodecimo secolo? - In che consisteva quell'antichissimo sistema di comporre? - Nel sovrapporre o sottoporre uno o più canti ad un canto dato, armonizzandoli con questo, e facendone un tutto negl'intrecci del quale il canto generatore smarrivasi quasi affatto od assumeva indole affatto diversa. Ed appunto in questo, in questo soltanto, consistono le composizioni dal secolo 15.° in avanti e tutti i metodi di composizione dei tempi posteriori, compresi anzi anche i metodi d'accompagnamento. Giacchè è pur da notarsi che dopo la comparsa del melodramma l' antica arte del comporre, che era dapprima studio e fine, non diventò dipoi che mezzo, a tale che non hanno tutto il torto coloro che fra il contrappunto e la fuga da un lato e l' arte drammatica odierna dall'altro affermano essersi spezzato l'anello di congiunzione, o non aver questo forse giammai nemmeno esistito.

E pur troppo la mancanza più o men reale di questo anello è cagione che molti de' nostri giovani, anche dei più valenti, trascurino da alcun tempo lo studio profondo delle antiche scuole, privando così le produzioni future di uno stupendo elemento di varietà, di robustezza, di particolari bellezze non attingibili ad alcun' altra fonte.

Non tenendo conto di Cherubini che dettò altrove i suoi magnifici ed inimitabili modelli di contrappunto e di fuga, non esitiamo a dire che la scuola italiana, dopo la morte del padre Mattei, nulla più offerse in questo ramo elevatissimo di studi che possa reggere al paragone dei lavori didascalici di questo illustre. Se il Raimondi e qualch' altro forse men celebrato lo oltrepassarono qualche rara volta nella soluzione di problemi armonici intricatissimi, nessuno, tranne, ripetiamo, il Cherubini insuperabile, gli andò nemmen dappresso nell' aspetto estetico delle armoniche combinazioni, nella soavità, eleganza, e spiritualità quasi palestriniana dell' armonico assieme. Diciamo quasi palestriniana, perchè figlie delle nuove idee scaturite dall' intervento nelle nuove musiche del ritmo simmetrico, Stanislao Mattei agli antichi canti fermi, canovaccio dei contrappunti, sostituì, com'altri, le due scale dei due modi odierni: dal che in parte un giro prestabilito di accordi, un numero quasi sempre invariabile di battute, un ritorno prestabilito, periodico, di cadenze. Maggiore, più vaga e più antica, è perciò l'idealità del Cherubini, che, se non nelle fughe, nei contrappunti ordinati col sistema reso popolare dal Fux, s'attenne, quanto a melodia generatrice, alla riproduzione degli antichi canti fermi od a canti analoghi. Ad ogni modo i contrappunti del Mattei sono creazione stupenda da qualunque aspetto si guardino, sia, come dicevasi, sotto l' aspetto estetico sia sotto il rapporto tecnico e delle difficoltà superate. E noi vorremmo che questi contrappunti servissero di modello costante e di scuola continua nei nostri istituti musicali, mostrando come l' arte italiana anche nelle produzioni artifiziose sia, o quanto meno, sia stata la più grande di tutte.

Nè inferiori in bellezza a codesti contrappunti sono i partimenti racchiusi in altro volume sotto il titolo di *Pratica d'accompagnamento*, e contenenti un' infinità di bassi cifrati che additano un'armonia ricca, potente ed abbagliante. Da tale aspetto quest'opera, che ha intenti e metodo analoghi a quella notissima del Fenaroli, le sta molto al disopra, a veder nostro, per varietà e magnificenza di concetti; e ad ogni modo trovasi meglio all'altezza dell'armonia odierna, alle ricchezze della quale schiude coraggiosamente e quasi rivoluzionariamente le porte. Ond' è che s' è vero ciò che racconta il De La Fage nei suoi cenni biografici sul Mattei che precedono codesta *Pratica di accompagnamento*, che cioè tra il padre Martini maestro e il padre Mattei allievo esisteva tal reciproca ed affettuosa confidenza che l' uno era confessore dell' altro, e questi del primo, non poche volte crediamo il venerando storico della musica avrà esitato in accordare l' assoluzione all' allievo; quando cioè questi reo di velleità d' emancipazione avrà stimato debito di buon cristiano svelare nel segreto del confessionale le sue due terze maggiori di seguito, e i salti di nona minore, e quelli di settima diminuita, e gl' intervalli di tritono onde non s'era peritato di macchiare i suoi contrappunti, e finalmente certe teorie e massime delle quali la seguente non è la più sovversiva: «In musica tutto è lecito, dice il padre Mattei, quando il compositore abbia buono e giusto criterio»..... Ma qual è il compositore che non si lusinghi di possedere un buono e giusto criterio?..... Davvero che in tutto ciò v'ha abbastanza di che scandolezzare de' contrappuntisti dieci volte meno inflessibili e dogmatici del padre Martini.

MAZZUCATO.

APPENDICE

LEGGE SUI DIRITTI SPETTANTI AGLI AUTORI DELLE OPERE DELL' INGEGNO

VITTORIO EMANUELE II

per grazia di Dio e per volontà della Nazione

RE D' ITALIA.

Vista la Legge de' 2 aprile 1865, numero 2215, con la quale il Governo del Re fu autorizzato a pubblicare la legge sui diritti spettanti agli autori delle opere dell' ingegno, con le modificazioni riconosciute necessarie a norma dell' articolo 2 della Legge stessa;

Udito il Consiglio dei Ministri;

Sulla proposta del Nostro Guardasigilli Ministro Segretario di Stato per gli affari di Grazia e Giustizia e dei Culti, d' accordo col nostro Ministro Segretario di Stato per gli affari di Agricoltura, Industria e Commercio;

Abbiamo decretato e decretiamo quanto segue:

CAPO I. - *Diritti spettanti agli autori delle opere dell' ingegno; durata e modo del loro esercizio.*

Art. 1. Gli autori delle opere dell' ingegno hanno il diritto esclusivo di pubblicarle e quello di riprodurle e di spacciarne le riproduzioni.

Art. 2. Sono assimilate alla pubblicazione riservata all' autore di un' opera:

La stampa o altro simile modo di pubblicazione delle improvvisazioni, delle letture e degli insegnamenti orali, quantunque fatti in pubblico e trascritti mediante la stenografia o altrimenti;

La stampa o altro simile modo di pubblicazione delle opere o composizioni adatte a pubblici spettacoli, rappresentate od eseguite in pubblico sopra manoscritti dell' autore;

La rappresentazione o l' esecuzione di un' opera o di una composizione adatta a pubblico spettacolo, inedita e non mai rappresentata o eseguita in pubblico;

La esecuzione di opere d' arte fatte sopra abbozzi dell' autore.

I discorsi tenuti in adunanze pubbliche sopra argomento d'interesse politico o amministrativo, e quelli specialmente tenuti nelle Camere Legislative, possono essere liberamente pubblicati e riprodotti negli Atti delle sedute e nei giornali. Ma non possono essere riprodotti nè come pubblicazione speciale di uno o più discorsi di un individuo, nè come parte della raccolta delle sue opere.

Art. 3. Sono assimilate alla riproduzione riservata all' autore di un' opera:

La ripetizione della rappresentazione o dell' esecuzione, per intiero o in parte, di un' opera o di una composizione adatta a pubblico spettacolo e già rappresentata o eseguita in pubblico sopra manoscritto;

La riduzione per diversi strumenti, gli estratti e gli adattamenti di opere musicali o di una parte di esse, eccetto i casi in cui un *motivo* di un' opera originale diventi occasione o tema di una composizione musicale che costituisca una nuova opera;

La proporzionale variazione delle dimensioni nelle forme di un' opera appartenente alle arti del disegno;

La variazione della materia o del procedimento nella copia di un disegno, di un quadro, d' una statua o di altra simile opera d' arte.

Art. 4. Nel diritto esclusivo dello spaccio di un' opera si comprende anche il diritto d' impedire nel Regno lo spaccio delle riproduzioni fatte all' estero senza il permesso dell' autore.

Art. 5. Quando il diritto esclusivo di pubblicare, di riprodurre o di spacciare un' opera appartiene in comune a più individui, si presume sino a prova contraria che tutti ne abbiano una parte eguale, e ciascuno di essi può esercitare per intiero quel diritto, salva agli altri la facoltà di ottenere il compenso della parte che loro spetta.

In caso di cessione sono tenuti in solido a questo compenso il cedente ed il cessionario, se a quest' ultimo era noto che il diritto cedutogli apparteneva in comune anche ad altri.

Art. 6. Lo scrittore di un libretto o di un componimento qualunque posto in musica, non può disporre del diritto di riprodurre e spacciare la musica: ma il compositore dell' opera musicale può farla riprodurre e spacciare congiuntamente alle parole a cui la musica è applicata.

Lo scrittore, in tal caso, ha il diritto medesimo concesso dall'articolo precedente a chi ha in comune con altri il diritto di autore sopra una stessa opera.

Art. 7. La pubblicazione di un lavoro che consti di parti distinte, ma talmente coordinate che il loro insieme formi un'opera sola, ovvero una raccolta avente uno scopo determinato, conferisce a chi la concepì il diritto esclusivo di riprodurla e di spacciarla.

Nondimeno ciascuno degli autori di una delle parti che compongono simili pubblicazioni conserva rispettivamente i suoi diritti sul proprio lavoro, e può riprodurlo separatamente indicando l' opera o la raccolta d' onde lo estrae.

Art. 8. L' esercizio del diritto di autore sulla riproduzione e sullo spaccio di un' opera comincia dalla prima pubblicazione di questa e dura tutta la vita dell' autore e quarant' anni dopo la sua morte, ovvero ottant' anni, a seconda del disposto dell' articolo seguente.

Le edizioni successive di un' opera, quantunque aumentate o modificate, non costituiscono nuove pubblicazioni.

Il diritto di riprodurre così le parti aggiunte o modificate, come l' opera intera, termina contemporaneamente.

Art. 9. L' esercizio del diritto di riproduzione e spaccio è esclusivo per l' autore durante la sua vita. Se l' autore cessa di vivere prima che dalla pubblicazione dell' opera stessa siano decorsi anni quaranta, lo stesso diritto esclusivo continua nei suoi eredi o aventi-causa sino a compimento di tal termine.

Scorso questo primo periodo nell' uno o nell'altro dei modi innanzi indicati, ne comincia un secondo di quarant' anni durante il quale l' opera può essere riprodotta e spacciata senza speciale consentimento di colui al quale il diritto di autore appartiene;

RASSEGNA.

Dobbiamo ai benevoli nostri lettori, seppure come diceva di sè un celebre critico, possiamo lusingarci d' averne, dobbiamo, diceasi, due rettificazioni. Il Ritter che diede non ha guari un'opera poco fortunata a Firenze non è il Ritter pianista dai milanesi giustamente apprezzato e applaudito. La seconda rettifica la dobbiamo al benemerito rappresentante del circolo Bonamici,

come quello che è veramente l'iniziatore del progetto d'insegnamento obbligatorio della musica nelle scuole normali e ne' licei del regno d'Italia, e non il cav. Taglioni, come inesattamente fu da noi annunciato nel nostro numero del 30 giugno, anno secondo. Noi ringraziamo il signor M.° Caputo d'averci additato l'involontario errore nella sua bella e saggia Cronaca che leggesi nel *Monitore del Circolo Bonamici*. Nella Cronaca medesima si saluta in complesso con soddisfazione la comparsa della nuova legge italiana sui diritti spettanti agli autori delle opere dell'ingegno, ed alla quale, siccome fatto importantissimo, apriamo le colonne della nostra Appendice, riserbandoci in seguito ad aggiungervi quelle osservazioni che ci venissero suggerite dalla natura dell'arte nostra, così mal compresa generalmente, e pertanto poco lucidamente contemplata ed apprezzata nelle conseguenze che ne derivano in generale, e nelle relative applicazioni al diritto di proprietà in particolare.

Ci fu caro anche vedere l'egregio sig. Caputo riprendere con calore la parola in favore del prossimo secondo Congresso musicale; nelle discussioni del quale egli vorrebbe veder ritornare a galla la quistione dell'insegnamento, consigliando anzi che essa sia quasi la sola a figurare nel programma. Nel primo Congresso, avverte il signor Caputo, tal quesito occupò dieci o dodici sedute della sezione tecnica, e con poco frutto. Onde il dotto scrittore pensa che sarebbe stato mestieri che quella sezione, prima di ogni altro lavoro, avesse formulato un programma e gittato le basi su cui edificare. Noi, al momento in che stiamo scrivendo, ignoriamo le idee della presidenza del secondo Congresso intorno alla formulazione del programma generale; ignoriamo la natura degli argomenti che saranno da essa preferiti: ma crediamo non essere male informati affermando aver essa già provveduto a ciò che le proposte da assoggettarsi alle pubbliche discussioni non sieno soltanto brevemente esposte in una specie di teorema, bensì formulate preventivamente in una completa serie di articoli o disposizioni additanti chiaramente i mezzi idonei al conseguimento della pratica applicazione del progetto. Con tale misura, salvo errore, si otterrà di accorciare d'assai il lavoro preventivo delle sezioni, e di accordare maggiore importanza, estensione e sviluppo a quello delle sedute generali. Del resto l'invito della nuova presidenza ai musici italiani pel secondo Congresso è prossimo a comparire; ed in quell'occasione ci riserberemo di soggiungere quelle avvertenze che il nostro qualsiasi criterio ci saprà suggerire ad oggetto che il Congresso riesca non solo degno dell'arte per la saggezza delle idee che vi si manifesteranno, ma anche vantaggioso praticamente alle sorti di quest'arte italiana, che è pur grande, e potrebbe anche esser forte, qualora non sappiamo quale colpevole apatia e quale disastrosa assenza di giusto orgoglio non ci tenessero in dubbi continui e vergognosi su di questa sua potenza e grandezza.

Parliamo di noi, povero popolo di artisti, parliamo dei non pochi amatori assennati che l'Italia può numerare; non parliamo per converso di coloro che dovrebbero e potrebbero tutto fare per l'arte italiana, e nulla fanno: non parliamo di loro perchè essi assolutamente non istimano che la musica sia un'arte nel significato più nobile ed elevato della parola. Il pochissimo che si fa, lo si fa o per l'assoluto suo buon mercato, o per liberarsi dalla noiosa insistenza di coloro che stimano debito imprescindibile elevare la voce e gridare il *Redde rationem* fino a che ragione e giustizia sieno fatte. Per lo appunto a questa insistenza dei buoni ed al buon mercato debbesi esclusivamente se il ministero della guerra dopo oltre cinque anni di reclami deliberò finalmente di promuovere al grado di ufficiali i capo-musica militari.

Il buon mercato entra certamente nei provvedimenti artistico-musicali del governo, e ne è condizione *sine qua non*, se noi vediamo, come afferma la *Gazzetta di Milano*, stanziare la ridicola somma di lire 1000 a compenso di una nuova messa funebre per la commemorazione di re Carlo Alberto, da comporsi dal celebrato ingegno del Nini, e da eseguirsi in Torino con oltre sessanta parti, parecchie delle quali invitate a recarsi all'ex-capitale da Milano ed altre città. Le mille lire dovevano sopperire a premio della composizione, a compenso dei sessanta valenti esecutori, comprese le spese di viaggio e di alloggio di maestro e di esecutori. Il cav. Nini.... declinò l'onore. - E che altro poteva fare?

A Parigi lo sciopero dei vetturali minaccia di farsi contagioso e di estendersi ad un esercizio d'arte, se non meglio compensato, tuttavia, in apparenza almeno, più elevato e più onorato. Si vocifera d'un prossimo sciopero nei suonatori d'orchestra. Ne parlano la *Musique populaire*, il *Monde artiste* ed altri giornali. - Voi conoscete, dice il signor Ralph nell'*Art musical*, la storia di quel monarca che si compiaceva a quando a quando aggravare di nuovi balzelli i suoi amatissimi sudditi. - Che ne dice il mio buon popolo? - chiedeva egli al suo primo ministro in seguito alla promulgazione del decreto d'imposta. - Sire, il vostro buon popolo si lagna. - Il principe sorrideva; egli pensava ad aumentare un'altra volta l'imposta. Promulgata anche la seconda legge, chiedeva di nuovo al ministro cosa ne dicesse il suo popolo amatissimo. - Sire, il vostro amatissimo popolo mormora. - Il principe alzò le spalle, pensando a stabilire una nuova imposta. E la nuova imposta fu decretata. E il monarca per la terza volta a domandare al ministro ciò che avea già domandato altre due volte. - Sire, rispose il ministro, questa volta il popolo ride. - Ah! ah! pronunciò il re grattandosi l'orecchio. La situazione si fa grave. - Ed il principe ritirò la legge sulla nuova imposta. - Noi abbiam motivo di credere, soggiunge argutamente il signor Ralph, che in un altro ordine di fatti, i suonatori delle orchestre parigine versino in condizioni assai analoghe. S'essi non ridono, chè veramente di che ridere molto non c'è, nemmeno si lagnan più. Hanno compreso, dopo tant'anni che si lagnano, che i lagni sono inutili: pensano ad agire, o più esattamente a non agire affatto; pensano a contrapporre all'inflessibilità degl'impresari teatrali una compiuta ed assoluta forza d'inerzia. Le condizioni dei professori delle orchestre parigine non sono gran che più soddisfacenti di quelle dei suonatori dei teatri italiani. Meno infelici, *relativamente*, sono quelle dei suonatori dei teatri d'opera. Ma che dire dei professori degli altri teatri? - Ve n'ha di quelli che intascano 50 franchi al mese..... Il signor Ralph consiglia però gl'impresari a scendere a qualche transazione, prima che la procella si faccia più minacciosa ed il fulmine esploda. Già il Teatro francese s'è trovato nella necessità di rinunciare per qualche sera all'orchestra, con grave malumore e forti proteste degli abituati, i quali naturalmente non sopportano con rassegnazione gl'intermezzi degli atti non rallegrati da qualche frammento di musica, non voglion rinunciare ai *tremoli* che accompagnano le scene drammatiche, non tollerano la soppressione dei *couplets*, nè intendono abbandonare il *vaudeville*, di cui senza orchestra non vi sarebbe più questione.

Si è già fatto cenno nel nostro giornale del giganteseo *festival*, o *Festa dei Cantori (Saengerfest)*, che deve aver luogo di questi giorni in Dresda. Ecco altri particolari molto curiosi, e che valgono a formarci un'idea della stima e venerazione immensa in che è tenuta la musica fuor d'Italia. I cantori iscritti raggiungono la cifra enorme di 22,000, e si calcola sul concorso di ben 100,000 forestieri. I *soli* saranno eseguiti da non meno che 200 artisti distinti. Ognuno può comprendere che un'apposita vastissima sala *(festhalle)* venne eretta all'uopo. Vicino a questo magnifico tempio dell'arte si edificò pur quello del *confort*, cioè un lo-

---

sotto la condizione di pagargli il premio del 5 per 0/0 sul prezzo lordo che deve essere indicato sopra ciascun esemplare e dichiarato nel modo che sarà detto appresso.

Il credito nascente da questa causa è privilegiato in confronto di qualunque altro sugli esemplari riprodotti.

Art. 10. Allo Stato, alle Provincie, ai Comuni spetta il diritto esclusivo di riproduzione sulle opere pubblicate a loro spese e per loro conto.

Questo diritto dura venti anni a contare dalla pubblicazione.

Esso non si estende alle leggi ed agli atti ufficiali di qualsiasi natura, salvi i diritti e privilegi che possano competere all'amministrazione per ragioni di pubblico interesse.

Simile diritto appartiene alle accademie o altre simili società scientifiche, letterarie o di arte, sulla raccolta degli atti o sopra altre loro pubblicazioni. A ciascuno degli autori degli scritti e di altre opere in dette raccolte e pubblicazioni inseriti, spettano i diritti di cui è detto nel secondo paragrafo dell'articolo 7.

Art. 11. Durante il corso dei primi dieci anni a contare dalla pubblicazione di un'opera, oltre il diritto di riproduzione, si ha pure la esclusiva facoltà di farne o di permetterne la traduzione.

La traduzione delle opere letterarie e scientifiche consiste nel voltarle in altra lingua; e quelle delle opere di disegno, pittura, scultura, incisione e simili, consiste nel ritrarne le forme o le figure con lavoro non semplicemente meccanico o chimico, ma costitutivo di un'altra opera d'arte di specie diversa da quella dell'opera originale, come sarebbe l'incisione di un quadro, il disegno di una statua, e simili.

Art. 12. Per la traduzione di un'opera scientifica o letteraria si godono i diritti di autore; e così pure per la traduzione di un'opera d'arte quando essa medesima costituisca un'altra opera d'arte a termini dell'articolo precedente.

Art. 13. Un'opera drammatica o una composizione musicale adatta a pubblico spettacolo, dopo la sua pubblicazione completa fatta colla stampa, può essere rappresentata anche senza speciale consentimento dell'autore o di colui al quale è passato il suo diritto, purchè coloro che vogliono rappresentarla gli paghino un premio corrispondente od una quota parte del prodotto lordo dello spettacolo.

In difetto di speciali accordi questo premio sarà del 10 per cento se l'opera rappresentata o la composizione musicale eseguita occupa l'intiero spettacolo; nel caso contrario sarà di una parte proporzionale a quella che l'opera o la composizione occupano nello spettacolo.

La misura del 10 per cento può essere con Decreto Reale elevata sino al 12 per cento, ed anche sino al 15 pei principali teatri del Regno.

Nel caso di pubblico spettacolo gratuito è necessario il consenso dell'autore.

Il diritto di rappresentazione ha la durata del diritto di autore sull'opera pubblicata. Ma se l'opera fu rappresentata anche prima d'essere pubblicata, il diritto di rappresentazione durerà tanto di meno quanto fu il tempo intercorso tra la prima rappresentazione e la successiva pubblicazione dell'opera.

Con ispeciale regolamento sarà provveduto alla esecuzione di questo articolo, e sarà indicato come ed a chi deve essere dichiarata la volontà di rappresentare un'opera, ed il modo di valutare il premio ed assicurarne il pagamento a chi vi ha diritto.

Art. 14. I termini che cominciano dalla pubblicazione di un'opera si computano dall'anno in cui fu pubblicata l'ultima parte di essa opera.

Nel caso di opera pubblicata in più volumi i termini che cominciano dalla sua pubblicazione si computano separatamente per ciascun volume, se tutti i volumi non sono pubblicati nel medesimo anno.

In tutti questi computi si trascurano le frazioni di anno.

CAPO II. - *Alienazione e trasmissione dei diritti spettanti agli autori, e loro espropriazione per causa di pubblica utilità.*

Art. 15. I diritti garantiti agli autori con la presente legge si possono alienare e trasmettere in tutti i modi consentiti dalle leggi.

Nondimeno il diritto di riprodurre un'opera pubblicata non è soggetto ad esecuzione forzata fino a che rimane nella persona dell'autore.

Se questo diritto è goduto in comune da uno o più autori e da un terzo non autore, può essere espropriato a danno di ciascuno di coloro a cui spetta, salvo agli altri il diritto di prendere una parte del prezzo equivalente alla loro parte del diritto.

Art. 16. Il diritto di pubblicare un'opera inedita non è soggetto ad esecuzione forzata se non nei casi in cui a termini dell'articolo precedente può essere espropriato il diritto di riproduzione, purchè però consti che l'autore aveva già disposto che l'opera fosse pubblicata.

Sono perciò ammesse le prove scritte della volontà dell'autore, o le prove dei fatti da cui emerga aver l'autore destinata l'opera alla pubblicità in modo definitivo.

La prova della volontà dell'autore non potrà farsi per mezzo di testimoni.

Art. 17. Nella cessione di uno stampo, di un rame inciso o di altro tipo che costituisca un mezzo di cui ordinariamente si fa uso per pubblicare o riprodurre un'opera d'arte, intendesi compresa la facoltà di pubblicarla o di riprodurla se non vi sono patti espliciti in contrario, e se questa facoltà appartiene al possessore della cosa ceduta.

La cessione di qualunque altra opera in uno o più esemplari non importa, in mancanza di un patto esplicito, l'alienazione del diritto di riprodurla.

Art. 18. Il permesso indeterminato di pubblicare un lavoro inedito o di riprodurre un'opera pubblicata non porta con sè l'alienazione indefinita del diritto di riproduzione.

Il Giudice in simili casi fisserà un termine, dentro il quale, nell'interesse dell'editore, deve essere interdetta ogni nuova riproduzione dell'opera.

Art. 19. I diritti di autore, eccettuato soltanto quello di pubblicare un'opera durante la vita dell'autore, possono acquistarsi dallo Stato, dalle Provincie e dai Comuni in via di espropriazione per causa di pubblica utilità.

La dichiarazione di pubblica utilità è fatta sulla proposta del Ministro della Pubblica Istruzione, sentito il Consiglio di Stato.

L'indennità da pagarsi è stabilita in via amichevole. In difetto d'accordo, il Tribunale nomina tre periti per estimare il prezzo dei diritti da espropriare. Questa perizia è parificata alle perizie giudiziali. *(Continua).*

cale non meno vasto di *restaurant*. Trantacinque commissioni, corrispondenti ai trentacinque distretti o scompartimenti in cui dividesi la città, si occupano alacremente per l'alloggio ed il comodo dei visitatori. Fu persino coniata una moneta convenzionale avente corso durante le giornate del festival, ond'eguagliare le monete differenti ed evitare ai forestieri la perdita sul cambio.

Questo è veramente far della musica per la musica, ed anzi far servire le altre arti all'unico culto di questa. Noi per lo contrario se facciamo della musica in occasione di grandi feste, la adoperiamo sempre come ancella ed umile schiava di altri scopi: la consideriamo accessorio, ornamento, intermezzo, riempitivo, qualunque cosa insomma all'infuori di quello che essa essenzialmente è; la sovrana cioè delle arti, la più pura, la più spirituale manifestatrice del bello. Ed anche quando la invitiamo a farsi ornamento, brillante accessorio di nobili feste, artistiche, scientifiche, nazionali, in quali meschine, abbiette proporzioni le concediam posto! Ove se ne eccettui il concerto delle otto bande per la festa nazionale dell'anno decorso, che fu pure un lodevole sperimento, ed il cui esito avrebbe dovuto provocare analoghe e più grandiose esecuzioni, tutto che si fece dipoi per iniziativa dell'autorità mostrò evidentemente il freddo dispregio in cui dalle autorità medesime si tiene la musica a Milano, ed in Italia. Già notammo la profanazione che di essa si fece nella circostanza delle feste Dantesche in Firenze: aggiungeremo adesso la ridicola parte che le si diede a sostenere in Milano il giorno dell'inaugurazione del monumento Cavour.

Se qualche cosa si fa, se un vasto concetto dell'arte si traduce in atto, gli è sempre per iniziativa privata. Così fu del bel coro a grandi masse di fanciulli fatto eseguire dal maestro Rovere; così fu recentemente delle funzioni sacre alla Chiesa del Carmine, con numero insolito di strumenti, dovute al non mai abbastanza encomiabile disinteresse ed amore dell'arte del professore Quarenghi; e che valsero a provare ai nostri reverendi sacerdoti che i devoti fedeli di Milano accorrono nei sacri tempii ancor più affollati e volonterosi quando avvi della musica seria come questa del Quarenghi che non allorchè ai sacri testi si sovrappongono le mazurke, le polke, i valzer dei veglioni, delle bettole, e peggio, imposti, com'è noto, ai nostri maestri d'organi dai reverendi sullodati.

Se non collo splendore e colla magnificenza alemanna, anche in Francia tuttavia si coglie qualsiasi occasione si presenti per mostrare quale nobile concetto si nutra dell'arte musicale, come la si stimi uno dei rami più importanti dell'educazione morale ed artistica, come perciò si provveda incessantemente a promoverne lo studio e l'incremento mediante l'istituzione di pubbliche e solenni gare, e l'aggiudicazione di ricchi premi ai distinti. Or volgono pochi giorni il concorso generale delle musiche d'armonia e fanfare civili e militari di Francia ebbe esecuzione in vastissime proporzioni in Parigi al Pré Catelan. Per questa grandiosa festa l'imperatore, l'imperatrice ed il principe imperiale assegnarono delle medaglie d'onore in oro, di molto valore e di apposito lavoro encomiatissimo. Delle medaglie d'oro furono pure destinate al medesimo scopo dal ministro delle belle arti (noi italiani non abbiamo bisogno di ministri di belle arti! qui le belle arti *fanno da sè!*), dal ministro di stato e da quello dell'interno. Doni magnifici furono pure predisposti dal municipio parigino. La splendida gara costituivasi di oltre a 3000 concorrenti. Ne erano giudici le prime *notabilità* dell'arte musicale francese.

Nel giornale *la Scena* di Trieste è apparso un articolo del cav. L. Rossi, direttore del nostro Conservatorio, col quale il chiaro maestro ci reca una consolante notizia, pel cui avveramento facciamo i più caldi voti. Egli riferisce al direttore del citato giornale come gli sia noto che alcuni maestri di musica residenti in Milano hanno in mente di formare una società *in accomandita*, la quale, mentre mirerebbe ad una onesta speculazione commerciale, avrebbe nondimeno a scopo principale il bene degli artisti; aggiungendo poi che l'intento primo, ossia le prime operazioni della società consisterebbero nel ripristino desideratissimo dell'opera giocosa o semiseria. Il progetto sarebbe a un dipresso formulato nel seguente modo:

1.° Si terrà aperto annualmente un teatro all'intento principale che gli esordienti compositori ed i cantanti d'ambo i sessi possano, mercè una non gravosa tassa, esperimentarsi: i primi con le loro composizioni, gli altri per esercitarsi a cantare con l'accompagnamento di orchestra, e per farsi udire dagli impresari che intendessero scritturarli. Sarà però preso in considerazione solamente chi produrrà un autentico certificato di aver percorso regolarmente gli studi.

2.° Non si eseguiranno che opere giocose o semiserie e parecchie scritte espressamente.

3.° La società terrà ai propri ordini una completa e buona orchestra ed uno scelto corpo coristico.

4.° Si daranno anche concerti di musica classica.

5.° L'opera avrà quattro rappresentazioni la settimana: gli altri tre giorni saranno impiegati per le esercitazioni e i concerti suaccennati.

Questo progetto non sarebbe che l'incarnazione delle sane idee del cav. Rossi, le quali egli riassume in quattro capi: 1.° Abbandono delle utopie (e sono quelle dei *filosofi maniaci*, che il chiaro direttore manda, perfettamente d'accordo con noi, all'ospitale dei pazzi, appunto perchè maniaci) e specialmente di quelle che mirassero alla rovina del melodramma; 2.° Intenti progressivi, ma razionali; 3.° Protezione agli esordienti che abbiano percorso un regolare tirocinio di studi musicali corredati dalle necessarie cognizioni letterarie. (Nell'articolo che precede queste conclusioni il cav. Rossi si scaglia molto vivamente e con egregie ragioni contro quei giovani compositori presuntuosi che non paventano di avventurare le loro opere al giudizio del pubblico in seguito a studi incompleti, confusi ed irregolari); 4.° Adeguati e sicuri compensi ai provetti. - E su quest'ultimo punto sembra che il direttore del Conservatorio milanese, e con esso lui anche la futura società in accomandita, facciano un certo assegnamento sul buon volere del Governo e de' Municipii. Noi, dietro le mille delusioni passate, vogliamo sperare che la futura società dei prelodati maestri di musica penserà a far i propri affari da sè, altrimenti la sua costituzione e le sue operazioni, se condizionate al beneplacito dei municipii e del governo, saranno senz'ombra di dubbio rimandati, come suol dirsi, alle calende greche.

Milano fu contristata dalla desolazione di una vedova e di due piccoli orfani che colla immatura fine di Marco Marcelliano Marcello ebbero a perdere irreparabilmente quella un consorte affettuoso, questi un padre amorosissimo; tutti e tre l'unico sostegno della famiglia. Il Marcello, veronese, percorse diligenti studi musicali con Mercadante; ma abbandonò di lì a poco la musica per consacrarsi alla letteratura, alla poesia, al giornalismo musicale e teatrale. Fu poeta facile ed amato dai compositori: giacchè gli studi musicali percorsi lo avevano fatto accorto delle necessità di quest'arte, alle quali ne' suoi libretti sapeva ottemperare con non comune ingegno. Fu in conseguenza fra i migliori traduttori dei libretti stranieri e di altre poesie per musica. Le traduzioni dell'*Africana*, delle *Aquile romane*, del *Guil*, delle 40 *Melodie* di Meyerbeer, e d'una quantità di altri lavori di questo genere, sono dovute alla sua penna intelligente e sollecita Nel giornalismo volle inalberare la bandiera dell'opposizione artistica; ed ebbe pertanto popolarità. Ma ciò ch'è dei governi accade anche per le arti e per tutti gl'ingegni in generale: l'opposizione non danneggia, anzi rinvigorisce così il forte governo, come l'arte e l'artista forti, e come tali riconosciuti. Ma può la musica italiana lusingarsi di versare in condizioni cotanto invidiabili?

NOTIZIE.

— **Bergamo.** Da fonte certa ci viene annunciato che il maestro di cappella di Bergamo, l'illustre cav. Alessandro Nini, ha, suo malgrado, dovuto declinare dall'onorevole incarico ricevuto dal ministero dell'interno di comporre e far eseguire una messa funebre nell'anniversario di re Carlo Alberto, che doveasi celebrare nella metropolitana di Torino il giorno 28 corrente luglio, essendo stata causa di questa spiacevole rinuncia la insufficienza della somma di L. 1000 stanziata dal ministero, colla quale davasi carico al maestro della spesa per la conveniente esecuzione musicale. Essa avrebbe portato un personale di 60 professori di canto e di suono, parecchi dei quali, per mancanza di elementi in luogo, conveniva farli venire da Bergamo e da Milano. Fa stupore che con sì piccoli mezzi si volesse aprire uno speciale concorso, e che la commissione, all'uopo nominata, facesse cadere la scelta sopra un maestro, il quale per l'importanza del lavoro che egli doveva appositamente eseguire, e per l'amore della fama già costituitasi nell'arte, non avrebbe certo voluto avventurarsi ad una imperfetta e meschina esecuzione. (*Gazzetta di Milano*).

— **Catania.** Il Consiglio Comunale, associandosi spontaneamente alle entusiastiche dimostrazioni fatte al maestro Coppola nel suo ritorno a visitare la patria dopo quindici anni di assenza, dispose che venisse coniata una medaglia d'oro del valore di lire 1227 da essergli offerta in segno di alta stima. (*Fama*)

— **Firenze.** Leggiamo nel *Diritto*:

Dopo lunga aspettativa sappiamo che dal ministero della guerra è stata presa la risoluzione, e ne sarà fra breve pubblicato il decreto, di elevare al grado di ufficiali tutti i direttori delle bande musicali dell'esercito, rilasciando loro il soprassoldo che percepiscono dal proprio reggimento.

Questo provvedimento non potrà non essere da tutti approvato, poichè era ben disdicevole che coloro i quali sono degni di considerazione per talenti speciali e per la cura che hanno dell'arte musicale italiana, nel nostro esercito non potessero nemmeno essere onorati siccome ufficiali; il che certo non fu mai presso verun'altra nazione militare e civile di Europa.

Solo nell'esercito nostro non si era ancora riconosciuto questo merito, mentre che, come dice il Balbo, la musica non è ultima delle nostre glorie nazionali.

— **Fiume.** Presso l'istituto filarmonico di Fiume sono vacanti tre posti da essere occupati col 1.° novembre. Essi sono: uno di maestro degli strumenti da fiato in legno, altro di maestro degli strumenti da fiato in ottone ed un terzo di maestro del canto corale. Pei due primi sono assegnati fr. 450 elevabili a fr. 500 ove venisse attivata la banda, pel terzo fr. 350. Tutti e tre i maestri sono assunti per tre anni, riconfermati di anno in anno dalla deputazione teatrale, presso la quale sino al 20 agosto possono essere fatte le insinuazioni.

— **Lucca.** *Società del Quartetto.* (4.° *anno sociale.*) - Nella sala della Società del Casino gentilmente ceduta, domenica 25 giugno si dette la terza mattinata. Vennero eseguiti due quartetti di Mendelsshon, cioè l'op. 12 e l'op. 44 in *mi b.* Ebbero ottima accoglienza, e vi si segnalarono gli egregi artisti A. e G. Michelangeli, Bertolucci e Donati. (*Boccherini*).

— **Modena.** *Società del Quartetto.* (*Anno secondo*). - L'ultima mattinata del secondo anno sociale ebbe luogo il giorno 11 giugno, ripetendo il quartetto op. 44 di Mendelssohn ed il famoso settimetto di Beethoven. L'esecuzione fu lodevole, ed i pezzi riuscirono graditi. (*Boccherini*).

— **Torino.** Il signor Eugenio Tancioni, maestro di S. A. il duca di Genova, dedicò al principe suddetto un lavoro didattico, intitolato *Tombola armonica*.

— **Trieste.** (19 luglio). La nuova opera del maestro Giuseppe Mazza, dal titolo *Jefte*, sorti ier sera al teatro Mauroner un esito dei più clamorosi. Non un pezzo senza l'applauso il più vivo; applauso che più volte assunse l'aspetto dell'entusiasmo. Ben ventiquattro volte l'autore venne richiesto all'onor del proscenio. (*La Scena*).

— Londra. Il concerto di Adelina Patti le fruttò un introito di 75,000 franchi.

— Anche Benedict diede il solito suo concerto annuale, col concorso di una gran quantità di chiarissimi artisti. Il programma registrava cinquanta pezzi.

— I trionfi dell'*Africana* a Parigi ebbero una pienissima eco a Londra. La prima rappresentazione della grand'opera postuma di Meyerbeer avvenne sabato, 22 luglio. Riescì fortunatissima, come lo affermano una quantità di giornali locali e di Francia. Esecuzione ottima. V'erano principali interpreti la Lucca, la Fioretti, Wachtel, Graziani baritono, e i bassi Atry, Müller, Capponi e Tagliafico. Decorazioni stupende. - Pare che l'*Africana* sarà data a Bologna nell'imminente autunno.

— Mosca. L'opera italiana, annuncia l'*Art musical*, ha esalato l'ultimo suo sospiro: il suo decreto di morte fu, per ordine dello czar, firmato dal conte Adlerberg. Sembra che l'ultima stagione abbia lasciato un *deficit* di 220,000 rubli. D'or innanzi Mosca non avrà che opera nazionale.

— Parigi. Anche quest'anno si aprirà un concorso per alcune composizioni in versi convenienti ad esser poste in musica e ad esser cantate nelle riunioni dell'Orfeon, nelle scuole comunali e nella classe di adulti. Medaglie del valore di 100 a 500 franchi saranno accordate, secondo il diverso merito, a ciascuna delle poesie accettate dalla commissione.

— Il *Courrier médical* nota fra i lavori presentati pel concorso al premio di medicina e chirurgia uno che porta il seguente titolo: «Profilassi della tisi polmonare: - dell'influenza benefica del »canto e del suono degli strumenti a fiato; ed in generale, di »tutti gli esercizi ben guidati della voce nella cura di questa »malattia». Noi non duriamo fatica a credere al benefizio di codesta ben intesa ginnastica; la quale d'altronde ha fatto in questi ultimi anni buon numero di proseliti in Francia, anche nella classe dei medici, fra i quali si annoverano i dottori Maudl, Segond, Stephen de la Madeleine, dotto teorista di emissione vocale-musicale, e non pochi altri.

Giuseppe Oggioni, gerente responsabile.

Tipi Ricordi.

Milano – **R. STABILIMENTO RICORDI** – Napoli

CANTO

BUZZOLLA (A.) Album:

37007 — N. 1. *Mezzanotte.* Ballata per Basso . . . . . Fr. 2 50
37008 — » 2. *La cicca che vende fiori.* Romanza per MS. . . 4 —
37009 — » 3. *Il desiderio.* Arietta per MS. . . . . 2 —
37010 — » 4. *La Monaca,* per S. . . 2 50
37011 — » 5. *L'ultimo addio,* per C. . 2 50
37012 — » 6. *Il rimprovero.* Arietta per Sop. 2 25
L'Album completo . . . . . 10 —

59269 **CAMPANA (F.)** *Io t'amerò.* Romanza. 2 —

59273 **CAMPANA (F.)** *Non posso vivere senza di te!* Arietta . . Fr. 3 —
57249 **MERCADANTE (S.)** *T' amo!* Romanza per S. o T. (*) . . . 1 25
57250 — *Idem*, abbassata di tono, per MS. (*). 1 25
— **Un'Estate a Sorrento.** Album (*):
57251 — N. 1. *La Sposa di lo Marenaro.* Canzone napolitana . . 1 50
57252 — » 2. *Il fiore e la lagrima.* Romanza per T. 1 75
57253 — » 3. *L'uocchie de la Nenna mia.* Canzone napolitana . . 2 50

57254 **MERCADANTE (S.)** N. 4. *Un pensiero sovra Sorrento.* Canto per Br. Fr. 2 50
57255 — N. 5. *La prece dell'orfana.* Romanza 1 25
L'Album completo . . . . . 7 —
57248 — *La prece dell'orfana.* Romanza trasportata per C. (*). . . . 1 25
57256 — *La stella.* Romanza per MS. (*) 1 75
57257 — *Il fiore e la lagrima.* Romanza trasportata per C. (*). . . . 1 75
VERDI (G.) Macbeth, Opera, riformata pel Teatro Lirico di Parigi. Edizione completa, piccolo formato . . . . . 30 —

(*) Proprietà per l'Italia Meridionale.

PIANOFORTE

A DUE MANI.

37681 **ALBANESI (L.) Maria Stuarda** di Donizetti. Rimembranza del Terzetto. Libera Trascrizione. Fr. 4 —
36165 **BEYER (F.)** Op. 56. *Repertoire des jeunes Pianistes.* Petites Fantaisies instructives sur des motifs d'Opéras favoris. **La Forza del Destino** de Verdi 2 50
36166 — Op. 42. *Bouquets de Mélodies.* **La Forza del Destino** de Verdi. 4 —
36279 **BONAMICI (F.)** *L'Aurora del Pianista.* Suonatine di 3.ª forza. N. 10 *(b).* **Faust** . . . . 2 —
36036 **DUVERNOY (J. B.)** Op. 42. Fantaisie sur la Barcarolle de **Fra Diavolo** d'Auber. . . . . 4 —

59286 **GODFREY (A. F.)** *Margherita.* Valzer sopra Melodie del **Faust** di Gounod. . . . . Fr. 4 —
59275 **GODFREY (D.)** The Guards' Waltz. 3 50
57907 **GOLINELLI (S.)** Op. 180. *Cuor gentile* Melodia 2 50
57908 — Op. 181. *L'Appassionata* . . 2 50
57909 — » 182. *Scherzi e follie* . . 4 50
57910 — » 183. *Senza titolo!* . . . 5 —
56038 **LECARPENTIER (A.)** 46.° Bagatelle sur la **Muette de Portici** . . 3 50
57672 **MEGLIO (V. DE) Maria Stuarda** di Donizetti. 3 Pezzi. N. 3. Op. 66. Inno della morte. Coro . . . 2 50
57667 **PISTILLI (GIUS.)** Op. 115. Due Divertimenti sulla **Maria Stuarda** di Donizetti. N. 2 . . . . . 3 —

A QUATTRO MANI.

56057 **DUVERNOY (J. B.)** Op. 172. Petite Fantaisie sur des motifs de la **Muette de Portici** . . . Fr. 4 —
54135 **FUMAGALLI (ADOLFO).** Op. 33. *La Pendule.* Polka-Mazurka. Caprice fantastique, arrangé par L. Truzzi . . . . . 6 —
54136 — Op. 85. Preghiera alla Madonna *(O Santissima Vergine).* Canto popolare toscano di L. Gordigiani, trascritto da Ad. Fumagalli, ridotto da Luigi Truzzi . . . . . 4 —

STRUMENTI DIVERSI

ALARD (D.) I Maestri classici del Violino. Collezione di pezzi scelti nei capolavori dei più grandi Maestri classici italiani, tedeschi e francesi; con lo stile, il fraseggiato, l'espressione, le digitazioni e i colpi d'arco propri all' interpretazione tradizionale di queste opere (Violino con Pfte). - Testo italiano e francese:

54521 — N. 11. N. N. *La Romanesca.* Melodia del secolo 16.° Fr. 2 50
54522 — » 12. **Porpora.** Sonata IX . . 4 —
54523 — » 13. **Tartini.** Sonata X. Op. 1. 4 —
54524 — » 14. **Nardini.** Sonata I. . . 5 —
54525 — » 15. **Pugnani.** Sonata I. . . 5 —
54526 — » 16. **Viotti.** Concerto N. 22 . 8 —
54527 — » 17. **Mozart.** Concerto. Op. 76. 8 —
54528 — » 18. **Beethoven.** Sonata. Op. 30. N. 2. . . . . 8 —
54529 — » 19. **Kreutzer.** *La Molinara* . 5 —
54530 — » 20. **Baillot.** *Io son Lindoro.* Aria di Paisiello, variata. Op. 19 . . . 4 50

ALARD (D.) Op. 41. 24 Etudes-Caprices dans les 24 tons de la gamme du Violon, en 2 suites:

57794 — 1.re Suite. N. 1, 2, 3 Fr. 2 75
57795 — — » 4, 5, 6 . . 4 —
57796 — — » 7, 8, 9 . . 3 50
57797 — — » 10, 11, 12 . . 4 —
Le 1.re Suite complète . . . 10 —
57798 — 2.me Suite. N. 13, 14, 15 . . 2 75
57799 — — » 16, 17, 18 . . 3 50
57800 — — » 19, 20, 21 . . 4 —
57801 — — » 22, 23, 24 . . 4 —
La 2.me Suite complète. . . 10 —

58647 **ANDREOLI (C.)** Op. 22. Duetto capriccioso in *Si b* per Pfte e Violoncello . . . . . 8 —

BAZZINI (A.) Menus propos! Causeries musicales pour Violon et Piano:

Première suite:

56870 — Op. 47. N. 1. *Les Recrues* . . 3 50
56871 — » — » 2. *Brin-d'-amour* . . 3 50
56872 — » — » 3. *Après le bal* . . 3 50

Deuxième suite:

56873 **BAZZINI (A.)** Op. 48. N. 1. *Volage.* Fr. 3 50
56874 — Op. 48. » 2. *Toujours le même.* 4 50
56875 — » — » 3. *Ceci et cela.* . . 4 —
55559 **BRETONNIÈRE.** Op. 224. **Metodo teorico-pratico** per Violino . 8 —
DURAND (A.) Op. 25. **Les soirées de Florence.** Six Morceaux pour Orgue d'Alexandre:
57572 — N. 1. *Prière à la Madone* . . 1 50
57573 — » 2. *Sur les bords de l'Arno* . 2 —
57574 — » 3. *Aux Cascines* 2 50
57575 — » 4. *Le rêve de Michel-Ange* . 3 —
57576 — » 5. *Les échos de Fiesole* . . 3 —
57577 — » 6 *Ronde de nuit* 2 25
Les six réunis . . . . . 10 —
56059 **HOFFMANN et MULLER.** Duo concertant pour Flûte et Violon sur des motifs de la **Muette de Portici** . . . . . 3 —
59251 **KRAKAMP (E.)** Op. 220. Pensiero melanconico, per Flauto con Pfte 3 50
57678 **LABOCCETTA (R.)** Romanza senza parole, per Violoncello con Pfte. 3 —

GRANDE STABILIMENTO LUIGI ERBA

Fornitore della Real Casa

PIANOFORTI HARMONIFLUTES
METRONOMI HARMONIUMS

Aperto tutti i giorni, meno i festivi, dalle 9 alle 3. - Milano, Via Fiori Oscuri, N. 8.

ANNO SECONDO - N. 15. GIORNALE 15 AGOSTO 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. 1

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

ET FIAT LUX IN CAOS!

NUOVA TEORIA MUSICALE VERA NORMALE

OSSIA

RADICALE RIFORMA ORTOGRAFICA-GRAMMATICALE
DEGLI ELEMENTI DELLA MUSICA
BASATI SULLA **RIGATA MELOPLASTICA** CAVATA
DALLA TASTIERA DEL PIANOFORTE

OPERA DEDICATA AI SIGNORI PROFESSORI DI MUSICA

DA

CESARE PAGANINI DI MANTOVA

Redattore dell'**Orfeo Moderno** ed una delle penne Orfeoniche italiane, Autore del **Canzoniere Umoristico** e di varie **Raccolte di Canti Popolari,** ecc., ecc.

Con questa Teoria si procede per suoni fissi ed uniformi, per cui la Melodia come l'Armonia si rendono graficamente, geometricamente e matematicamente Tipiche, sopprimendo naturalmente le Chiavi, gli Accidenti, i suoni omologhi, le trasformazioni, le ambiguità di segni per indicare il medesimo suono, ed ogni specie di anomalia classica; rendendo così facile e semplice la lettura e la scrittura delle Note musicali, per qualunque sia mediocre intelligenza, e semplicissima l'analisi e la sintesi degli Accordi nello studio dell'Armonia.

(Firenze, Tip. Italiana Fr. Martini 1865).

Odano i benigni lettori la *confessione senza contrizione* del sig. Cesare Paganini di Mantova:

«Io qui apro il mio cuore per confessare la grande » soddisfazione che sentii nell'animo nell'istante che » un lampo di luce mi fece intravedere la verità attra- » verso al velo di tanti secolari pregiudizi.»

«La Luce era per me creata! Er Fiat Lux In » Caos!!! sclamavo sempre più trepidante e anelante » dalla gioia.»

«Le lacrime della contezza mi solcavano le gote, e » siccome sono poeta anch'io, mi pareva di sentir la » voce di Dio che mi rivelasse un mistero.»

«Chi rifletterà che da tanti secoli sommi ingegni si » sono destinati a spiegare la Teoria dei suoni musi- » cali; a comporla; a perfezionarla; a svilupparla in » tutti i suoi elementi, senza arrivar mai a proporre » una base solida e piana su cui fondarvi una Teoria » normale e filosofica, togliendo di mezzo tutte le ano- » malie della vecchia Ortografia grammaticale, che regola » e governa la parte scientifica dell'Arte: e chi rifletterà che la semplice lettura dipendente unicamente » dai caratteri per così dire alfabetici che rappresentano » i suoni ed i valori ritmici dei medesimi, è stata finora » tanto difficile da deciferarsi, quanto per avventura » possa essere la scrittura geroglifica dei Chinesi o de- » gli antichi Egizj; chi rifletterà, sarà forse indulgente » per quell'esultato sentimento di soddisfazione che » dettò l'Epigrafe *et fiat lux in Caos,* all'uomo che con » un lampo felice della sua mente ebbe la sorte di span- » der luce nelle secolari tenebre scolastiche, e scorgere » e disegnare d'un tratto la base naturale, logica, ed » insieme geometrica e matematica, onde fondarvi l'e- » difizio novello: problema ansiosamente ricercato da » tanti professosi che da gran tempo anelano di poterlo » sciogliere; chi rifletterà, compatirà se l'autore di que- » ste carte, giunto alla meta, trascende per la gioia di » aver guadagnato il palio» ecc., ecc.

Non c'è che dire. Ecco un uomo felice; un uomo che non invidierebbe la sorte di un re; un uomo che dà d'un tratto una smentita solenne al troppo antico adagio, e d'or innanzi non più infallibile, che nessuno su questa povera terra, irta di spini e triboli, è contento del proprio stato. E valga il vero, con quelle di chi mai (parliamo degli abitanti della vasta repubblica musicale) vorrebbe il signor Cesare Paganini di Mantova cangiare le proprie sorti?

Non certamente con *chi vorrà, ciò malgrado*, cioè malgrado le scoperte del signor Cesare Paganini di Mantova, *rimaner sordo alla verità, e cieco alla luce dell' evidenza*, dando a divedere con ciò soltanto *una caparbietà pedantesca e ridicola*... Che se poi i *pedanti astiosi e caparbii* (noi trascriviamo alla lettera) *moveranno guerra* ai principi del sig. Cesare Paganini, *con quell' albagia che li caratterizza sovente, egli filosofo e poeta canzonerà* i suoi *avversarii*... giacchè *i signori Pedanti amano meglio esporsi a negare l' evidenza che di darsi la pena di studiare il modo di correggere i loro errori*.

E fra codesti signori Pedanti l' invidiabile scopritore non si perita di collocare in prima linea gl' insegnanti più o meno ufficiali, componenti quella certa cosa che il signor Paganini designa pittorescamente per *Santa Camorra didascalica magistrale*. Avvegnacchè «sappiamo» (vale a dire lo sa il sig. Cesare Paganini di Mantova) «che la *routine* è cosa sacra nell' insegnamento di» dascalico, perchè i Maestri e Professori, generalmente «divenuti indolenti e pigri, hanno fede nelle loro «pastoie che gli fanno comodo per nutrirsi senza fa» tica» (quale sia il nutrimento dei maestri e professori lo sanno essi ben troppo!) «e riuniti in corpo, «così detto *morale*, s' arrogano la prerogativa di poter «giudicare senza esaminare, e di scagliar l'anatèma con» tro qualunque opera d' ingegno che venga a turbare «i loro tranquilli sonni».

E l' audace scopritore nel corso del presente opuscolo passa a poco a poco dalla rassegnazione alla lusinga, dalla lusinga alla speranza, dalla speranza alla certezza; poi di nuovo ridiscende dalla certezza: poichè in un impeto di entusiasmo poetico esclama con una fede, in apparenza, incrollabile:

Ei or che nel cassse è fatto il sole
Non cieco - ciuco - chi veder non vuole.

Il che non implica che ad ogni qual tratto un dubbio funesto, fantasima sinistro, vampiro avido di sangue, non sorga a corrucciarlo, e ad infiltrare una certa dose di amarezza e di veleno in quell' intelletto che vorrebbe pur mostrarsi sereno come un cielo, sereno, s' intende anch' esso, di primavera, mentre evidentemente non lo è.

E difatti convien credere che codesto dubbio sia ben pungente, e venga a galla troppo sovente malgrado tutti gli sforzi dell' inventore poeta, se il signor Cesare Paganini di Mantova non arrossisce di mendicare un voto per l' adozione della *Nuova Teoria*. E mendicarlo da chi? - Da quei medesimi *signori Maestri*, da quei medesimi *signori Professori* cui elargì a piene mani, a più riprese, con una prodigalità non più veduta, i lusinghieri connotati di ciuchi, ciechi, pedanti, gufi, dal malo genio astioso e *sempre ostile a chi non è della Congrega arcigolosa della sua mangiatoia*.....

Che se al benigno lettore paresse troppo enorme la palinodia del nostro autore, non ha che a leggere la sua «modula di soscrizione per il voto d'adozione» la quale è concepite nei seguenti termini:

I Sottoscritti riconoscendo veramente normale, facile ed utile la Teoria musicale ideata da Cesare Pagaffini di Mantova, e da Esso proposta per la *Riforma Ortografica elementare della musica*; facendo adesione ai principi di criterio da Esso esposti, accordano il loro Voto favorevole perchè, senza trascurare lo studio delle antiche classiche discipline, la detta *Teoria normale* sia pure accolta ed insegnata in tutti gl' Istituti musicali secondo un *Metodo pratico* coerente alle regole fondamentali compendiosamente sviluppate nelle Tavole da Esso pubblicate: ed in fede di adesione appongono la loro firma sulla presente Modula.

E qui deve seguire il *nome, cognome, qualità, patria* e *domicilio* dei signori votanti in favore: cioè nome, cognome, domicilio ecc. dei gufi, dei ciechi, dei ciuchi, componenti, secondo il sig. Cesare Paganini di Mantova, la *Santa Camorra didascalica magistrale*.

Questo peccato d' inconseguenza, codesto domandare giustizia all' offeso ed all' insultato, e fors' anco al calunniato, codesto appello a giudici stimati e a suon di tromba proclamati incompetenti e di mala fede, questa scarsa conoscenza del cuor umano, è un fatto che puzza alquanto di poca logica, e che fa dubitare pertanto della profondità della filosofia onde si professa posseditore il signor Cesare Paganini di Mantova; come altresì, se a noi poveri ciuchi è lecito esporre un subordinato sentimento qualsiasi, i due versi citati non sembrano gran fatto rendere testimonianza di una troppo squisita idealità dei concetti del nostro sedicente poeta.

Rimane ora a vedere se più che nella filosofia e nella poesia appaia potente nelle musicali invenzioni l'ingegno del sig. Cesare Paganini di Mantova. - Giova sperarlo. *(Continua)*

APPENDICE

LEGGE SUI DIRITTI SPETTANTI AGLI AUTORI DELLE OPERE DELL' INGEGNO

VITTORIO EMANUELE II

per grazia di Dio e per volontà della Nazione

RE D' ITALIA.

(Continuazione. Vedasi il N. 14).

Capo III. - *Modo di accertare la pubblicazione d' opera e i diritti di autore.*

Art. 20. Chiunque intenda valersi dei diritti garantiti da questa legge deve presentare al prefetto della provincia un numero di esemplari non eccedente quello di tre dell' opera che pubblica, ovvero egual numero di copie fatte con la fotografia o con altro processo qualunque, atte a certificare la identità dell' opera; e deve unirvi una dichiarazione in cui, facendo menzione precisa dell' opera e dell' anno nel quale è stampata, esposta o altrimenti pubblicata, esprima la volontà di riservare i diritti che gli competono come autore o editore.

Art. 21. Nella dichiarazione concernente opere o composizioni musicali atte alla rappresentazione, sarà esplicitamente detto se furono o se non furono rappresentate prima della pubblicazione, e nel caso affermativo sarà con precisione indicato l'anno ed il luogo in cui ne fu fatta la prima rappresentazione.

Art. 22. Le opere in più volumi saranno depositate volume per volume, se non furono tutti pubblicati tra il 1 gennaio ed il 31 dicembre inclusivi del medesimo anno.

Delle opere periodiche la cui pubblicazione è indefinita, e delle raccolte che si pubblicano in più anni, sarà depositata anno per anno la parte pubblicata nel corso dell' anno.

Art. 23. L' obbligo della dichiarazione e del deposito di un' opera pubblicata a dispense o di ciascuno de' suoi volumi, comincia dal tempo in cui fu pubblicata l' ultima dispensa dell' opera o del volume che dev' essere depositato.

Art. 24. Colui che inserisce un lavoro sia in una volta sola; sia a brani successivi, in un giornale o in qualunque altra pubblicazione periodica, deve dichiarare in fronte al lavoro inserito al primo brano di esso se intenda conservare i diritti di autore.

Il difetto di questa dichiarazione abilita altri giornali o altre opere periodiche alla riproduzione, purchè indichino la fonte da cui è estratto il lavoro, ed il nome dell' autore; ma non conferisce ad altri la facoltà di pubblicarlo separatamente.

Allorchè l' autore, o chi può esercitarne i diritti, intende eseguire simile pubblicazione a parte, deve fare il deposito e la dichiarazione richiesta dall' articolo 20, indicando con precisione quando incominciò e quando finì la pubblicazione fatta la prima volta nel giornale o in altra opera periodica; e se l' opera inserita è in più volumi, indicherà in quale anno fu compiuta la prima pubblicazione della materia contenuta in ciascuno dei volumi ristampati a parte, a misura che va facendo di questi il successivo deposito.

Art. 25. La dichiarazione ed il deposito debbono farsi al più tardi dentro il mese di giugno per le opere o pe' volumi pubblicati fino a tutto il 31 dicembre dell' anno precedente.

La dichiarazione ed il deposito tardivi saranno egualmente efficaci, eccetto il caso in cui nel tempo scorso fra il 30 giugno suddetto ed il tempo in cui si effettuano la dichiarazione ed il deposito altri abbia riprodotta l' opera, o incettate dall' estero copie per ispacciarle.

Art. 26. In difetto di dichiarazione e di deposito nel corso de' primi 10 anni dopo la pubblicazione di un' opera intendesi definitivamente abbandonato ogni diritto di autore.

Art. 27. Il sommario delle dichiarazioni fatte in tempo utile e durante il primo semestre di ciascun anno, sarà pubblicato nella *Gazzetta ufficiale del Regno* nel corso del trimestre seguente.

La indicazione sommaria delle dichiarazioni tardive sarà pubblicata in capo ad ogni trimestre, e ripetuta in appendice della prossima pubblicazione del sommario delle dichiarazioni fatte in tempo utile nel primo semestre dell' anno seguente.

Art. 28. Colui che vuol giovarsi della facoltà conceduta nel secondo paragrafo dell' articolo 9 deve presentare al prefetto una dichiarazione scritta, nella quale indichi distintamente il suo nome ed il suo domicilio, l' opera che vuol riprodurre ed il modo della riproduzione, il numero degli esemplari ed il prezzo che sarà da lui segnato sopra ciascuno di essi; aggiungendovi l' esplicita offerta di pagarne il premio nella somma del ventesimo del montare del prezzo moltiplicato pel numero degli esemplari, a colui o a coloro che provino avervi diritto.

Queste dichiarazioni devono essere inserite almeno due volte ad a distanza di 15 giorni l' una dall' altra, così in un giornale destinato agli annunzi giudiziali nel luogo ove si fa la riproduzione, come nella *Gazzetta ufficiale del Regno*.

In capo ad ogni trimestre saranno anche riassunte in uno specchio le dichiarazioni fatte nel corso del trimestre, e pubblicate in seguito a quelle di cui è fatta menzione nel secondo paragrafo dell' articolo precedente.

RASSEGNA.

Invitat', diamo luogo più sotto ad una Circolare diramata da un Comitato, risiedente in Milano, e costituito di non pochi nomi egregi, il quale si fa promotore per una *Società nazionale degli Autori italiani d' opere drammatiche e musicali*. Gli scopi che si propone il Comitato possono leggersi nella Circolare poc' anzi accennata. Questi scopi sono logici, semplici e chiari: e sono sottosopra gli stessi che quelli della grande Società degli autori drammatici di Francia; della quale abbiam tenuto parola recentissimamente, e che avvertimmo fiorentissima di influenza, di potenza e di patrimonio. Secondo la Circolare, il Comitato promotore starebbe provvedendo alla compilazione dello Statuto organico moderatore della futura associazione, il quale Statuto verrebbe sottoposto il più presto possibile all' approvazione del Governo, per indi assoggettarlo a *quelle modificazioni che nella prima Assemblea generale dei socii fossero volute dalla maggioranza*. Sembra, se non andiamo errati, che l'ordine delle operazioni sia qui tanto quanto sconvolto: più logico parrebbe far precedere la discussione dello schema di Statuto per poscia inviarlo, sancito dall' Assemblea, alla sanzione governativa. Può darsi che cause da noi ignorate abbiano suggerito al Comitato promotore il cammino inverso. Ad ogni modo, sarebbe stata buona cosa lo spiegarne il perchè. Si vocifera d' un analogo Comitato promotore costituitosi in Firenze coi medesimi intendimenti. Speriamo che in tal caso i due Comitati possano porsi d' accordo, e non riuscire a quei dualismi che troppo sovente mandano in fumo, presso noi italiani, artisti principalmente, le migliori intenzioni.

Nè soltanto paventiamo in questo argomento i dualismi, i dis-

Capo IV - *Contraffazione o altre trasgressioni alla presente legge e loro pene.*

Art. 29. È reo di pubblicazione abusiva chiunque pubblica un' opera altrui senza permesso dell' autore, o di chi lo rappresenta o ha causa da lui.

È reo di contraffazione chiunque riproduce con qualsiasi modo un' opera sulla quale dura ancora il diritto esclusivo di autore, o ne spaccia gli esemplari o le copie senza il consentimento di colui al quale quel diritto appartiene: chiunque omette la dichiarazione prescritta nell' articolo 28; chiunque riproduce o spaccia un numero di esemplari o di copie maggiore di quello che acquistò il diritto di riprodurre o di spacciare; chiunque traduce o rappresenta un' opera durante il tempo riservato all' autore, ed infine chiunque omette le formalità che saranno prescritte dallo speciale regolamento di cui all' articolo 15, nei casi in cui la rappresentazione di un' opera è permessa mediante il pagamento del premio dalla legge stabilito.

Art. 30. La pubblicazione abusiva o la contraffazione consumata in uno dei modi precedentemente indicati, è punita con multa che può estendersi sino a lire 5000, salvo il risarcimento dei danni ed interessi, e salve le pene maggiori che potrebbero essere applicate al contraffatore nei casi di furto o di frode secondo le leggi penali.

Art. 31. Gli esemplari o le copie dell' opera contraffatta, ed i mezzi della contraffazione quando per la natura loro non possono essere destinati alla riproduzione di opere diverse dalla contraffatta, saranno distrutti, se la parte lesa non ne chiegga l'aggiudicazione per un prezzo determinato in diffalco dei danni e degli interessi, ovvero se il contraffattore non chiegga che siano sottoposti a sequestro fino a che duri il diritto esclusivo riservato all' autore.

sidii, le collisioni; ma paventiamo, forse più ancora, il veleno dell'inerzia, dell'apatia, del far niente, il quale pur troppo fra noi non solamente impedisce novantanove volte su cento che si edifichi, ma è causa altresì, (incredibile e doloroso a confessarsi!) che l'edificato si sfasci e crolli, senza una lagrima nemmeno di compianto sulle sue rovine. Alludiamo, più che ad altro, alle abitudini dormigliose in fatto d'arte dei sedicenti amatori dell'Italia settentrionale; e, se dobbiam dirlo, di quelli di Milano segnatamente. Ben s'apponeva or volge un anno circa un nostro corrispondente napoletano, il quale acutamente avvertiva che se a Milano si pensa, a Napoli si opera; e che se anche fosse che a Milano si pensasse (il che è da provarsi) meglio che non si operi a Napoli, è sempre le mille volte preferibile l'azione anche disordinata al pensiero sterile ed impotente. Che val tacerlo! Omai le nostre speranze di un risorgimento dell'arte si fondano quasi esclusivamente sull'operosità, sul movimento che vediamo mantenersi, in fatto di musica, nelle provincie meridionali, e precisamente in Napoli. E non solo questa non mai abbastanza encomiabile operosità si mantiene; ma s'accresce ogni dì: e, ciò che è ancora più bello, e che ci fa bene augurare dell'avvenire, si è che codesto movimento, questa ardente ed instancabile operosità si ordina sempre meglio; s'attacca ogni giorno più alle questioni gravi e di non improbabile applicazione, abbandonando le meno importanti, o quelle di natura, per ora almeno, soverchiamente speculativa. Quel circolo Bonamici, a cui i suoi avversari, profeti del male, presagivano una vita stentata e malaticcia, assume proporzioni sempre più vaste mercè il buon volere, tanto raro, epperò tanto invidiabile, di chi lo presiede e lo guida. Ed è per tutti questi bei titoli che il Circolo è, nonchè rispettato ed encomiato, ma altresì riconosciuto come un'associazione potente e capace di esercitare una influenza ragguardevole anche al di fuori della sua sfera speciale. Ce n'è prova il recente invito che al Circolo Bonamici indirizzava il Comitato Direttore dell'associazione italiana di mutuo soccorso degli Scienziati, Letterati ed Artisti, ad eleggere una commissione di cinque socii, la quale unita ad altre commissioni rappresentanti associazioni diverse, si avesse posto con queste in intelligenza per formare la lista degli ottanta candidati da proporsi nelle elezioni comunali. Nell'Italia superiore noi possediamo non poche associazioni musicali, alcune delle quali, a quanto pare almeno, versanti in eccellenti condizioni; ma ad onta di questo a nessuno venne mai il pensiero, per quanto ci consta, di invitarle a far causa comune nè per l'argomento delle elezioni nè per qualsiasi altra questione importante. Si dirà che esse non sono bastantemente conosciute, epperò non adeguatamente valutate e rispettate. Noi risponderemo che tocca ad esse il còmpito e di farsi conoscere, e quello in conseguenza di farsi valutare e rispettare. La loro sorte, almeno per molti anni ancora, è tutta, ed esclusivamente, nelle loro mani. Ad esse dunque spetta la scelta tra il vivere e il suicidarsi: avvertendo inoltre che alla loro esistenza si lega per avventura quella dell'arte italiana. Gravissima è dunque la responsabilità che pesa su di esse.

Il signor Bonamici rappresentante del numeroso Circolo che porta il suo nome, crede venuto il momento, atteso il grande incremento preso in soli tre anni dal Circolo medesimo, di modificarne lo Statuto, ampliandone notevolmente gl'intenti. Non isdegnando poi in tale argomento i consigli altrui, assegna pertanto il giorno 31 corrente agosto come termine nel quale ogni cultore dell'arte musicale, sia socio, oppur no del Circolo Bonamici, sia napoletano o *cittadino di qualunque paese del mondo*, ha facoltà di far pervenire all'ufficio del Circolo, Vico Bagnara N. 6, *tutti quei suggerimenti che crederà convenienti a far sì* che il Circolo Bonamici divenga *la prima associazione musicale italiana*. Ed affinchè ognuno possa avere una qualche norma su cui esercitare le proprie meditazioni e farne scaturire le conseguenti proposte, il benemerito iniziatore si fa a delineare le basi generali, non comprese nell'attuale Statuto, su cui dovrebbe edificarsi la riforma, e che assicurerebbero lo svolgimento e la durata: fissando finalmente il 5 prossimo settembre per una solenne convocazione non solamente degli onorevoli membri del Circolo, ma anche di coloro che avranno fatto pervenire le loro proposte, affine di eleggere una commissione di socii del Circolo la quale riferisca intorno alle modalità ed ai mezzi proposti per l'effettuazione dei quesiti formulati dal signor Bonamici.

I quesiti son questi:

1. Formare un'Orchestra pel Circolo, indicandone il còmpito ed i mezzi con cui retribuire le fatiche de' componenti di essa.

2. Fondare una Cassa di mutuo soccorso pe' musicisti, specificando con quali proventi si possa ottenere.

3. Quali mezzi adoperare per far che la musica sacra acquisti quel lustro che le compete.

4. Instituire delle scuole di Canto Corale, come gli *Orphéon* di Francia, del Belgio e dell'Alemagna, proponendo quali mezzi si richieggano nel nostro paese per facilitare l'attuazione di queste importanti masse cantanti, che tanto vantaggio arrecano all'arte musicale, ed al progresso della civiltà moderna.

5. Stabilire un Corso di Storia, Filosofia ed Estetica Musicale, e di Acustica cogli analoghi sperimenti, additando da quali cespiti possano retribuirsi i relativi professori.

6. Proporre de' mezzi tendenti a fare in modo che si apra una via a' giovani compositori, senza che, per far pubblicare le produzioni del loro ingegno, debbano perpetuamente ricorrere agli editori di Musica.

7. Installare una Società del Quartetto per lo studio della musica strumentale elaborata, così detta *classica*. Stabilire l'onorario da darsi agli esecutori, la tassa da pagarsi dagli uditori, ed il premio in musica che questi dovrebbero ricevere.

8. Fondare un teatro che debba servire di palestra pe' giovani compositori, indicando i mezzi come costruirlo e donde ricavare le spese per l'esecuzione.

Anche il *Monitore del circolo Bonamici*, giornale-organo di quella società artistica, riflette il progresso delle idee che informano il Circolo, cosicchè ad ogni numero, a così dire, rende più interessante e seria la propria redazione. La Cronaca principalmente si legge avidamente perchè dettata dalla penna vivace, forbita e immaginosa del signor Caputo, artista che mostra di adorare l'arte e di volere all'arte tutto consacrarsi, e che però fa parte di quel prezioso nucleo di uomini da cui la musica italiana può ripromettersi un miglior avvenire, purchè a questi volonterosi e disinteressati altri e molti s'associno nelle idee e nell'opera. Nella cronaca del 30 luglio il vigoroso scrittore nota come importi in occasione delle prossime elezioni politiche che gl'italiani, serii amatori dell'arte musicale, inviino al Parlamento nazionale uomini che «propugnino efficacemente la causa nostra, e che assistano alle sessioni, e colgano ogni propizia occasione per alzar la voce in nostro favore. Le scienze, le lettere, le altre arti sono state sin oggi largamente rappresentate alla Camera italiana; soltanto la musica non ha avuto che un solo rappresentante...» E qui il Caputo osserva con rammarico che anche quest'unico rappresentante, e cotanto autorevole, non assistè che pochissime volte alle sessioni parlamentari..... E conchiude con queste generose e forti parole: «Noi non saremmo alieni dal proporre una *federazione elettorale* tra tutti i sodalizi musicali italiani in occasione delle non lontane elezioni politiche: così noi potremo sperare di veder tolto all'arte nostra l'epiteto di *arte di lusso* e prenderg il posto che le spetta nel concerto delle arti sorelle, delle scienze e delle lettere; così i nostri reclami, le nostre lagnanze, i nostri diritti troveranno chi li sostenga energicamente nelle aule parlamentari; così potremo costringere il governo a rammentarsi che, quando questa nostra adorata Italia non era nè grande nè potente nazione, quando ci si negava la esistenza politica e financo la sociale, il nome italiano correva il mondo, onorato, acclamato, venerato, quasi esclusivamente per opera di quella classe di cittadini che professavano le musicali discipline».

Il signor Caputo medesimo ritornando sull'argomento dei Congressi musicali registra con soddisfazione come il primo non sia poi riuscito così infruttuoso come a taluni avversari piacerebbe di far credere, se il governo ha pure convertiti in legge dello Stato due delle questioni agitate e deliberate in quelle brillanti adunanze. Sono difatti 1.° quella della proprietà intellettuale; 2.° quella della promozione al grado di ufficiale de' capi-musica delle bande militari. Il signor Caputo poi nutre la convinzione che il secondo Congresso, quello di Bologna, debba ritornare sulle proposte o sciolte soltanto a mezzo od insolute del tutto nel primo Congresso, acciò l'antico programma si esaurisca prima di passare al nuovo. Noi ignoriamo tuttora il pensiero della nuova presidenza su questo punto; ma non ci dissimuliamo che ed in questa ed in altre vedute ci sembra non esistere quell'assoluto accordo tra la nuova ed antica rappresentanza che è pur indispensabile alla buona riuscita del futuro Congresso ed a renderne autorevoli le deliberazioni. Di tale possibile e deplorabile screzio ci porge qualche indizio la citata cronaca del Monitore del Circolo, nella quale il Caputo non dissimula una certa sorpresa in vedere che il nuovo banco presidenziale non abbia per anco diramate «le analoghe circolari, nè agli stabilimenti, nè alle istituzioni musicali, nè alle redazioni de' principali giornali artistici d'Italia, *nè alla Commissione esecutiva* del 1.° Congresso, *la quale avrebbe pur avuto il diritto, prima di ogni altro, di aver comunicazione ufficiale degli atti della nuova presidenza*». Abbiamo distinto in corsivo queste ultime parole, avvegnacchè, qualora la nostra abitudine di temer sempre non ci faccia velo, esse rivelino una ragionevole suscettività alquanto offesa, e che non vorremmo fosse cagione più tardi sia di uno scisma disastrosissimo, sia anche soltanto di una mera indifferenza che non sarebbe gravida di meno deplorabili conseguenze. Nella odierna rubrica *Notizie*, sotto la data di Napoli, noi inseriamo tutto il frammento di cronaca del signor Caputo, concernente tale quistione, acciocchè si provveda in tempo da chi sa e può.

Noi abbiamo veduto nella serie dei quesiti del signor Bonamici espresso l'intendimento di istituire un insegnamento di storia ed estetica musicale. Anche questo voto è un progresso stupendo di idee, che noi pertanto appoggiamo pienamente, noi che siamo

---

Il Giudice deve sempre accogliere questa ultima domanda, e darle la preferenza sull'altra.

L'aggiudicazione sarà conceduta dal giudice pel prezzo indicato da chi la chiese, quando questo prezzo non è contradetto dalla parte avversa. Nel caso opposto sarà ordinata un'estimazione per mezzo di periti, ed il giudice fisserà d'ufficio il prezzo, lasciando libero al richiedente di accettarlo o di ritirare la sua domanda.

Art. 32. Nel corso dell'ultimo anno riservato all'autore per l'esercizio esclusivo de' suoi diritti di riproduzione e di traduzione, o di rappresentazione, non sarà mai ordinata la distruzione delle cosé contraffatte, o de' mezzi della contraffazione; anzi, sull'opposizione del contraffatore sarà sospesa l'esecuzione della sentenza che l'avesse precedentemente ordinata.

In entrambi questi casi sarà sostituito il sequestro obbligatorio a spese del contraffatore, sino al termine del diritto riservato.

Art. 33. In qualunque stadio della durata del diritto esclusivo riservato all'autore il giudice può, nel silenzio delle parti, ordinare che sieno depositati in un pubblico museo gli esemplari contrafatti, o i mezzi della contraffazione se costituiscono opere d'arte di molto pregio.

Art. 34. Quando il diritto di autore si riduce al diritto di avere un determinato premio non può più essere ordinata la distruzione delle copie contraffatte o de' mezzi di contraffazione, nè il sequestro; salvo il caso che si trattasse di assicurare il pagamento del premio.

Se il premio non è liquido e mancano i dati per liquidarlo direttamente, può essere determinato dal giudice sia per mezzo di esperti, sia per analogia con altri casi.

Art. 35. La riproduzione di un titolo generico non costituisce reato di contraffazione.

Non è neppure contraffazione la trascrizione di uno o più brani di un lavoro, quando non è fatta con l'apparente scopo di riprodurre una parte dell'opera altrui per trarne lucro.

Gli articoli di polemica politica, quando si trascrivano per farne memorie di discussione o per giustificare o rettificare opinioni già emesse intorno ad essi, e gli articoli di notizie inseriti nei giornali o in altri periodici, possono essere riprodotti purchè se ne indichi la sorgente; ma la riproduzione delle inserzioni, di cui è detto nell'articolo 24, costituisce un reato di contraffazione ne' casi in cui è vietata dalla legge.

Art. 36. La omissione dell'inserzione prescritta nel secondo paragrafo dell'articolo 28, ovvero la indicazione d'un prezzo sugli esemplari o sulle copie maggiore del dichiarato quando non sia corretta con una dichiarazione suppletiva precedente allo spaccio, sono punite con multa che può estendersi sino a lire 1000.

Nell'un caso e nell'altro è fatta salva la azione pel risarcimento del danno e pel pagamento del premio.

Art. 37. La scienze inesattezza o fallacia delle indicazioni che secondo i vari casi debbono essere fatte nella dichiarazione prescritta dagli articoli 20, 21 e 24 o in quella prescritta con l'articolo 28 della presente legge, è punita con multa che può estendersi sino a lire 1000.

Art. 38. Ogni altra infrazione della presente legge o de' regolamenti sull'esercizio de' diritti di autore sarà punita con multa che può estendersi sino a lire 500.

(Continua).

pure stati fra i primissimi a propugnarne l'importanza, la necessità negli istituti musicali d'Italia. Quest'idea dunque trionfa nel regno: e, mirabile a dirsi! trionfa in pratica più che presso le estere nazioni, dove in generale codesto studio, duplice ed uno, è lungi ancora dall'essere imposto per legge, come lo è per esempio a Milano e a Firenze. Ed a Firenze appunto si passò di questi giorni alla nomina del nuovo professore chiamato a coprire la difficile cattedra: la quale, se non prendiamo abbaglio, era stata precedentemente coperta dal dotto Picchianti, tolto all'arte ed ai molti suoi ammiratori, come già abbiamo registrato, or fa un anno circa. Ora vi subentra il maestro Gerolamo Alessandro Biaggi, antico allievo del Conservatorio milanese, uomo dotato di forte e vasta erudizione, di robusto senso critico, e scrittore inoltre elegantissimo, perspicuo e vivace. Noi pertanto ci rallegriamo di questa scelta, sebbene in più circostanze abbiamo creduto dover combattere alcune idee, a veder nostro, troppo assolute del nuovo professore, e che forse apparivano più taglienti di quello che l'autore stesso le volesse, colpa la brillante abilità polemica dello scrittore, della quale suole dar saggio in ogni suo scritto. Noi ci lusinghiamo che l'austerità e l'altezza degli studi ch'egli è chiamato ad insegnare nell'istituto fiorentino distoglieranno il chiaro professore dal cercare la popolarità sull'infecondo campo delle polemiche acerbe e delle lotte inadeguate alla nobiltà dell'arte; insinuandogli la convinzione che la dilaniata musica italiana non si rileverà finchè coloro che l'amano veramente e di gran cuore (e di questo piccolo numero fa parte certamente il Biaggi) non congiungeranno le loro forze per affrettarne il finale trionfo.

Un giornale musicale onesto, volonteroso e coraggioso, minaccia, come accade di tutti in generale gli onesti, di spegnersi di marasmo in Padova, qualora non gli si aumenti l'appoggio dei concittadini e dei connazionali. Intendiamo alludere allo *Stradella*, edito presso lo stabilimento Prosperini. È un periodico che s'informa a sani principi nella parte letteraria, e che pubblica composizioni espressamente scritte per il giornale; alcune anche di autori distinti. L'ultimo numero racchiude un *Andante e Allegro* per pianoforte a quattro mani, che è per verità un degno *Omaggio all'arte* come all'autore, il nostro egregio Filippo Fasanotti, piacque intitolarlo. Questa composizione del chiaro maestro milanese, comechè non lunga, pure è realmente cosa seria, pensata e sentita.

NOTIZIE.

— **Firenze.** Domenica, 25 giugno, nella sala della società filarmonica, ebbe luogo il solito annuale concerto a benefizio della società di mutuo soccorso fra i musicisti di Firenze. Il pezzo che attrasse maggiormente la curiosità del pubblico fu l'*Inno a Rossini*, che Mercadante compose nell'occasione delle feste di Pesaro. Sono diversi frammenti delle opere di Rossini, e principalmente il finale della *Donna del lago* magistralmente rimpastati che formano la sostanza dell'inno, il quale produsse un magico effetto. Del resto riuscì gradita la sinfonia del *Freyschütz* di Weber. Gli altri pezzi erano generalmente conosciuti, sicchè non richiamarono quel concorso che era da desiderarsi. Le sorelle Marchisio, il Fancelli e Monari Rocca si distinsero assai per la parte del canto.

— **Napoli.** Leggiamo nel *Monitore del Circolo Bonamici*.

«Il *Giornale della Società del Quartetto* di Milano si lagna, nella sua rassegna del 15 Luglio, del costante silenzio scettico ed ironico tenuto dal giornalismo teatrale italiano nelle cose più vitali dell'arte nostra, e particolarmente a riguardo del 2.° *Congresso Musicale* che andrà a riunirsi a Bologna a' 22 del p. v. ottobre. Noi troviamo giustissime le lagnanze del nostro confratello, ed uniamo alla sua la nostra debole voce per deplorare il contegno del giornalismo italiano: però non possiamo sconoscere d'altra parte come la colpa principale non stia nelle redazioni de' giornali, ma bensì in coloro cui è affidato l'incarico di promuovere l'attuazione di quel fatto importante. Infatti sin oggi il banco presidenziale non ha diramato ancora le analoghe circolari, nè agli Stabilimenti, nè alle Instituzioni Musicali, nè alle redazioni de' principali giornali artistici d'Italia, nè (per quanto risulta dalle nostre informazioni) alla Commessione Esecutiva del 1.° Congresso, la quale avrebbe pur avuto il diritto, prima di ogni altro, di aver comunicazione officiale degli atti della nuova presidenza. Il Congresso di Napoli, a quanto ricordiamo, deliberò che tre mesi prima dell'apertura del 2.° Congresso, la sua Commissione, d'accordo col nuovo presidente ne avrebbe formulato il programma; per ciò fare, se non andiamo errati, era mestieri che la commessione avesse in tempo debito comunicazione officiale dell'epoca fissata per l'apertura del secondo Congresso, affinchè le fosse rimasto il tempo utile per la redazione del rapporto. Ora il 22 luglio è trascorso, i tre mesi sono incominciati e la Commissione ha, *soltanto da qualche giornale*, appresso essere iniziate le pratiche per attuare la riunione del Congresso di Bologna! A chi la colpa? - Noi intendiamo benissimo che la novella presidenza possa non essere interamente sulle rose, perocchè arduo è il còmpito suo, e che, nuova nella organizzazione di un avvenimento così solenne, non debba non trovarsi imbarazzata dal bel principio per sapere ove metter le mani: comprendiamo tutto ciò e, sino ad un certo punto, non gliene facciamo una colpa. Però la nostra indiscrezione è arrivata a segno da farci giungere a sapere come, a facilitare il còmpito del presidente del 2.° Congresso, il presidente della Commissione esecutiva abbia, da più di un mese, spedito a Milano ed a Bologna due copie degli Atti preliminari che il Circolo Bonamici e la Commissione di Ricevimento di Napoli operarono lo scorso anno a preparare il 1.° Congresso.»

»E sappiamo ancora che la commissione esecutiva non era tenuta a ciò fare: ma ciò fu fatto nel solo scopo di agevolar la via a coloro cui incombe l'obbligo di organizzare il Congresso di Bologna, ed a mostrar loro che i promotori di quello di Napoli si ritengono solidali di tutti i Congressi futuri, e riguardano loro dovere il portar l'opera propria a far sì che ogni ostacolo sia rimosso, che possa isterilire la pianta che essi han seminato e fatto germogliare. Noi pertanto diremo al nostro onorevole confratello che, nel mentre amminiamo la solerzia del cav. Rossi e l'attività del cav. Beretta, non possiamo però persuaderci su quali basi abbiamo essi potuto discutere l'indirizzo del programma del prossimo congresso, quando ad essi non è ancora noto sino a qual punto abbia la Commissione esecutiva potuto adempiere al mandato che le venne dal primo. Noi crediamo anticipatamente (e ce ne sono arra la capacità, l'ingegno ed il buon volere dei due succitati Maestri) che la loro conferenza abbia mirato a far sì che i temi, che debbono figurare nel nuovo programma, sieno di natura da scuotere l'attenzione generale, non osiamo neppur dubitarne; ma sappiamo del pari che nel 1.° Congresso varie questioni rimasero insolute, perchè la brevità del tempo non concesse l'approfondirle, e ne fu rimesso lo studio parte a Commessioni nominate dalla Esecutiva, parte alle sezioni del 2.° Congresso. - Tra le questioni non risolute, e di cui il Congresso di Bologna ha l'obbligo di occuparsi, sta in prima linea quella dell'*Insegnamento*, e noi abbiamo in proposito detto le nostre opinioni in un passato articolo. - Altre questioni, risolute in massima, doveano essere sottomesse all'approvazione governativa, e noi constatiamo con profonda gioia che due di esse sono già convertite in legge dello Stato, ne' sensi in cui il 1. Congresso deliberava: vogliam dire della *Proprietà Intellettuale*, e della promozione al grado di ufficiali de' capi-musica delle bande militari. Ma siam certi però che non tutte le deliberazioni, prese dal Congresso di Napoli, abbian potuto venir convenientemente attuate, e che quindi spetterebbe al Congresso di Bologna il ritornarci sopra, finchè esse sieno sparite dal campo de' quesiti.»

— **Padova.** L'Editore dello *Stradella, giornale di musica, notizie e critica teatrale*, pubblica il seguente manifesto:

»Colla puntata 30 giugno, *oltrepassato già il numero di pagine musicali promesse nel programma*, l'Editore ha forniti gli obblighi assunti un anno fa coi benevoli associati.

»Egli nutriva allora fiducia che la utilità di questa pubblicazione e le cure disinteressate che egli ed altri vi consecrarono, e la scelta dei pezzi e la nitida impressione e il buon mercato, gli valessero il favore de' concittadini e connazionali così che se lucro pur non gli avesse avuto a fruttare, l'impresa non dovesse riuscirgli però di soverchio dannosa.

»Ben altrimenti andò la bisogna, ed egli si vedrebbe obbligato sin d'oggi a rinunciarvi ove non lo animassero a progredire e il giornalismo Italiano, che tanto gli si mostra benigno, e gli intelligenti dell'arte che il sorreggono dell'opera loro e de' loro consigli.

»Egli spera che li duecento associati ch'ebbe l'onore d'inscrivere l'anno decorso nel suo Album vorranno contribuire da parte loro a far sì che il giornale sia più diffuso e protetto, affinchè egli duri in vita non solo ma si possa dar mano a quelle migliorie che dalla redazione son conosciute indispensabili.

»Con tali intendimenti l'Editore apre una nuova soscrizione ritenendo obbligati per un nuovo anno i socii attuali che non disdicano l'associazione entro l'ultima metà del venturo agosto; essendo sua intenzione ricominciare col 1.° settembre le dispense ove il numero de' nuovi socii sia tale da coprire almeno le spese.

»Gli obblighi suoi restano inalterati. Due puntate musicali al mese recanti pezzi originali per piano, a due e a quattro mani, e per canto con accompagnamento di piano dettati da migliori maestri italiani, in tutto 72 pagine di musica per semestre, più mezzo foglio di testo per puntata, ove s'accoglieranno le precipue novità musicali e drammatiche, articoli di critica originali e corrispondenze dalle principali città d'Italia, non escluso qualche scelto brano di poesia.

»Restano pure inalterati i prezzi d'associazione annua. Per le Prov. Venete effet. It. Lire 20, franco a domicilio, per tutte le altre Prov. Italiane It. 22, sped. a mezzo postale. - Per Roma It. L. 24. - Per l'estero It. L. 24. I pagamenti si fanno per semestre o trimestre a piacimento, però anticipati, inviandoli franchi all'Ufficio del Giornale con indicazione del nome, cognome e domicilio dell'Associato. - L'associazione è obbligatoria per un anno.

»L'Editore promette maggiore accuratezza e indipendenza nella scelta dei pezzi e maggiore regolarità nelle dispense, quella cioè che è possibile con tal fatta di pubblicazioni».

— Vienna. Gli *orphéons* tedeschi si distinguono per la loro intelligente iniziativa e la venerazione che hanno per la memoria degli uomini che illustrarono l'arte musicale nella loro patria. Una Società di canto di Vienna fa innalzare a Francesco Schubert un monumento che importerà la spesa di 22,000 fiorini, di cui 18,000 sono già raccolti.

— Anche la Società corale di Monaco ha stabilito che si collochi sulla facciata della casa ove Mozart scrisse nel 1780 il suo *Idomeneo*, un ritratto in marmo del grande compositore. Incaricato dell'esecuzione di questo lavoro è il celebre scultore Geiger.

SOCIETÀ NAZIONALE
DEGLI AUTORI ITALIANI D'OPERE DRAMMATICHE MUSICALI

I

Circolare.

Milano, a dì 31 luglio 1865.

Signore!

Partecipiamo alla S. V. come nel giorno 26 p. p. luglio siasi, in questa città, costituito un *Comitato promotore* per una *Società Nazionale degli Autori Italiani d'opere Drammatiche e Musicali*, la quale si propone i seguenti scopi:

1. Creare un *Uffizio di rappresentanza generale degli Autori e Compositori*, il quale o direttamente o per mezzo di agenti suoi

a) Faccia rispettare i diritti d'autore consentiti dalla recente Legge 25 giugno 1865, N. 2337, anche mediante atti giudiziari ed a spese del fondo sociale;

b) Percepisca l'importo dei diritti d'autore e s'incarichi della trasmissione delle quote rispettive al socio interessato.

2. Mettersi in accordo con la *Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques de France* per la scambievole rappresentanza e difesa, mediante i propri rispettivi Agenti, dei predetti diritti d'Autore.

Il fondo sociale si costituirà: 1.° Di una tassa d'ingresso da stabilirsi, ma non eccedente le L. 40, e pagabile in rate; 2.° Di un tenue procento, da fissarsi sulle riscossioni dei diritti d'autore dei socii.

La Società sarà retta da uno *Statuto organico*, alla compilazione del quale sta provvedendo lo scrivente *Comitato promotore*, e che verrà sottoposto il più presto possibile alla approvazione del Governo, salve sempre quelle modificazioni che nella prima Assemblea generale dei socii fossero volute dalla maggioranza (*).

Persuasi che la S. V. vorrà riconoscere la convenienza e utilità di cotesta associazione, la quale tra gli Autori francesi consegui tanto decorosi e proficui risultamenti, la preghiamo di volerci onorare di sua adesione, se così le piaccia, benanche accompagnandola con quelle considerazioni e quei lumi che valgano ad agevolare il cómpito da noi assunto per il decoro dell'Arte, per l'utilità comune, e con animo al tutto estraneo ad ogni e qualunque mira di speculazione privata.

La S. V. potrà indirizzare la sua risposta

Al signor Dott. Giuseppe Lamperti, via della Lupa, 7, Milano;
ovvero
Al signor Avv. Cav. Pier Ambrogio Curti, via di Brera, 11, Milano; od anche alla persona che fosse per rimetterle privatamente la presente Circolare.

IL COMITATO PROMOTORE

Cav. Lauro Rossi - Cav. Paolo Ferrari - Cav. Paolo Giorza
F. M. Piave - Giovanni Casati - Prof. Gustavo Rossari - Vitaliano Prina
Nicola Ferri - Cav. Avv. P. A. Curti - Dott. Giuseppe Lamperti.

II

Avviso.

Il Comitato promotore istituitosi a Milano per l'associazione degli Autori e Compositori dramm. e music. e avente per iscopo la tutela dei diritti d'autore giusta la recente Legge 25 Giugno 1865, N. 2337, non potendo avere conoscenza dei nomi, cognomi e domicili di tutti gli Autori e Compositori prelctti, ond'è ricca ogni parte d'Italia nè volendo parere di commettere scortesie, dimenticanze o indebite esclusioni, invita ciascuno di essi a tenere il presente Avviso, che viene inserito nei principali periodici del Regno, come personale invito, e a far quindi, se così piaccia, pervenire subito al comitato stesso, l'indicazione del proprio nome, cognome e domicilio, nonchè quella dell'Arte rispettivamente professata come Autore o Compositore.

Dietro tali indicazioni il Comitato farà tosto pervenire a ciascheduno, quanto valga per relatarlo delle cose fatte e da farsi, e porlo in grado di deliberare se debba o no concedersi la propria adesione.

NB. Scrivere al *Dott. Giuseppe Lamperti*, Via della Lupa, N. 7, Milano. IL COMITATO.

(*) La detta Assemblea generale si terrà in Milano o in Firenze.

GIUSEPPE OGGIONI, gerente responsabile.

Tipi RICORDI.

STABILIMENTO MUSICALE
DI
FRANCESCO LUCCA
Via San Paolo, N. 9, e Negozio in Via Santa Radegonda, N. 8

L'AFRICANA
OPERA IN CINQUE ATTI DI **E. SCRIBE**. TRADUZIONE ITALIANA DI **M. MARCELLO**
MUSICA DI
G. MEYERBEER

15533 L'Opera completa per Canto con accompagnamento di Pianoforte (formato grande) Fr. **50**
15534 L'Opera completa per Canto con accomp. di Pfte, colle voci di S. e T. in Chiave di *Sol* (formato in 8.°) Netti Fr. **20**
15577 L'Opera completa per Pianoforte solo (formato grande), riduzione di P. REPETTO Fr. **30**

Pezzi staccati per Canto con accompagnamento di Pianoforte, senza Cori e Pertichini.

15410 Romanza (S.): *Addio, terra natica* . . . . . Fr. 3 —
15413 Aria del sonno (S.): *Figlio del sol, mio dolce amor* 4 50
15414 Aria (Br.): *Figlia di regi, a te l'omaggio* 4 50
15415 Duetto (S. e T.): *Qui chiuso invan mi si trattiene* 7 50
15420 Ballata (Br.): *Adamastor, re delle acque profonde* . . . . . 4 —
15421 Duetto (T. e B.): *Io vengo a voi, malgrado l'odio* 6 50
15424 Aria (T.): *O Paradiso dall' onde uscito* . . . . . 4 —
15425 Cavatina (Br.): *Averla amata tanto* 2 50
15426 Gran Duetto d'amore (S. e T.): *Di te più bella immagine* . . 7 50
15428 Recitativo e Arioso (S.): *O muore piante, novelli fior* . . . . . 3 —
15429 Duetto (2 S.): *In pria che la vendetta* 7 50
15430 Aria finale (S.): *Già l'odio mi abbandona* 8 50

Pezzi staccati per Pianoforte solo, trascrizione facile di **A. Croisez.**

15457 Atto I. Romanza. Soprano (signora Battu) 2 50
15458 Terzettino, Soprano e 2 Bassi (signora Battu e signori Belval e Castelmary) 2 50
15459 Coro di Vescovi (estratto dal finale I) 2 50
15460 Atto II. Aria del sonno, Soprano (signora Sax). . . . . 3 —
15461 Aria, Baritono (signor Faure). . 3 —
15462 Duetto, Soprano e Tenore (signora Sax e signor Naudin). . . . 3 —
15463 Settimino (estratto dal finale II). 3 —
15464 Atto III. Coro di Donne . . . 2 —
15465 Quartetto e Coro di Marinai . . 2 —
15466 Preghiera (doppio Coro) . . . 2 —
15467 Ballata, Baritono (signor Faure). 2 50
15468 Duetto, Tenore e Basso (signori Naudin e Belval) . . . . . 3 —
15469 Coro di Indiani (estratto dal finale III) . . . . . 2 —
15470 Atto IV. Coro di Sagrificatori . 2 50
15471 Grand'Aria, Tenore (sig. Naudin) 3 —
15472 Cavatina, Baritono (signor Faure). 2 50
15473 Gran Duetto, Soprano e Tenore (signora Sax e signor Naudin). 3 50
15474 Coro e Danza . . . . . 2 —
15475 Atto V. Arioso, Sop. (sig.ª Battu) 2 50
15476 Gran Duetto, a 2 Sop. (sig.ª Sax e Battu) . . . . . Fr. 3 —
15477 Gran Scena finale, Soprano (signora Sax). 3 50
15478 Aria (estratta dalla stessa scena). 2 —
15479 Coro aereo . . . . . 2 —

Altri pezzi staccati, riduzione di diversi Autori.

Per Pianoforte solo.

15531 Preludio 2 50
15568 Gran Marcia Indiana. . . . . 5 —
15404 Marcia religiosa 2 50
Ballabili.
15455 N. 1. Fiore di Loto . . . . . 3 —
15456 » 2. Passo dei giocolieri . . . 3 —

Pianoforte nello stile facile.

15452 Gran Marcia Indiana. . . . . 4 —
15454 Marcia religiosa. 2 50

Pianoforte a quattro mani.

15180 Preludio . . . . . 3 —
15451 Gran Marcia Indiana. 7 50
15455 Marcia religiosa. . . . . 3 —

Istrumenti diversi.

Dernière pensée musicale. Scène du Mancenillier. Arrangements.

15481 Piano avec accompagnement de Violon ou Violoncelle ad libitum, ou Violon et Violoncelle . . 1 75
15482 Piano à quatre mains . . . . 2 —
15483 Pour Orgue-Harmonium. . . . 1 25
15484 Pour Orgue-Harmonium et Piano. 2 50
15485 En Trio, pour Piano, Violon ou Violoncelle et Orgue 3 25

FANTASIE
SULLA DETTA OPERA.

Pianoforte.

15450 CRAMER. **Bouquet de Mélodies. L'Africaine**, opéra de Meyerbeer. Mosaïque . . . . . 6 —
15447 DUVERNOY. Fantaisie sur l'**Africaine** de Meyerbeer. Op. 280 . 3 50
FUMAGALLI (LUCA). Impressioni dell'opera **L'Africana** de Meyerbeer, trascritte:
15418 — N. 1 . . . . . Fr. 2 —
15419 — » 2 . . . . . 3 —
15438 KRUGER. **L'Africaine** de Meyerbeer. Fantaisie brillante. Op. 135. . 3 50
LECARPENTIER (A.) **L'Africaine** de Meyerbeer. 201.e et 202.e Bagatelle:
15416 — N. 201.e . . . . . 3 —
15417 — » 202.e . . . . . 3 —
15434 — **L'Africaine** de Meyerbeer. Quadrille très-facile 2 50
15435 MARX Quadrille sur l'**Africaine** de Meyerbeer. (Ediz. con vignetta). 2 50
15437 MEY (A.) Polka brillante sur l'**Africaine** de Meyerbeer. (Edizione con vignetta). 2 50
15403 NEUSTEDT (CH.) **L'Africaine** de Meyerbeer. Fantaisie-Transcription. Op. 57. . . . . 3 50
15403 ROSELLEN. Fantaisie sur l'**Africaine** de Meyerbeer. Op. 182 . 3 50
15449 STRAUSS. **L'Africaine**, opéra de Meyerbeer. Grande Valse. (Edizione con vignetta). 3 50
15433 — La même pour Piano à 4 mains. 6 —
15448 — **L'Africaine** de Meyerbeer. Quadrille. (Edizione con vignetta). 2 50
15436 STUTZ. Polka-Mazurka sur l'**Africaine** de Meyerbeer. (Edizione con vignetta). 2 50
15438 VALIQUET (H.) **L'Africaine** de Meyerbeer. Petite mosaïque Op. 65. 1.re Suite 2 50
15439 VINCENT (AUG.) Fantaisie-Transcription sur l'**Africaine**, opéra de Meyerbeer. Op. 18. . . . 3 75

Pianoforte e Flauto.

15537 COMINX (L.) Fantaisie pour Flûte avec accompagnement de Piano sur l'**Africaine**. Op. 58 . . . 3 —

Organo-Harmonium.

15536 LEBEAU (ALF.) Souvenir de l'**Africaine**, opéra de Meyerbeer. Fantaisie. Op. 75. . . . . 3 —

Libretto dell'Opera.

15401 SCRIBE. **L'Africana.** Opera in cinque atti. Traduzione italiana di *M. Marcello*. Musicata da *G. Meyerbeer*. . . . . 1 —

ANNO SECONDO - N. 16. **GIORNALE** 31 AGOSTO 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO
DI MILANO

Un numero separato L. I — I manoscritti non si restituiscono.

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

NB. Dobbiamo alla gentilezza del Cav. Lauro Rossi, Presidente del venturo Congresso musicale italiano e Vicepresidente della *Società del Quartetto di Milano*, la fortuna di essere i primi a pubblicare il seguente importante documento.

La Direzione.

AI DISTINTI CULTORI
DELL'ARTE MUSICALE
IN ITALIA.

Onorevoli Signori!

Il Congressso de' Musicisti tenutosi in Napoli l'anno scorso fu senza dubbio un avvenimento, quanto splendido, altrettanto nuovo nella storia e nei fasti dell'Arte, e pel quale dobbiamo riconoscenza ed encomio all'egregio cav. F. Taglioni, che primo ne concepì l'idea, e ne formulò la proposta, al rinomato Circolo Bonamici, che in ogni guisa adoprossi a fecondare questa idea, e finalmente al benemerito Municipio di Napoli, ed a quanti altri, non con isterili parole, ma generosamente la tutelarono coll'opera, offrendo i mezzi necessarii od utili ad attuarla. Furonvi alcuni, è vero, che, o per corta veduta, o per inesplicabile diffidenza, non appena venne enunciato il I.° Congresso dei Musicisti, lo proclamarono impossibile; - altri, che, più o meno occultamente, e per fini più o men biasimevoli, l'avversarono, e prima e dopo: - altri finalmente che, non vedendo in esso raggiunti tutti que' risultati che se ne ripromettevano, negarono anche quelli che realmente se ne ottennero, e, novelli Geremia, lo piansero morto al suo nascere, o ne trassero sinistri oroscopi pei Congressi avvenire. Ai primi, meglio assai di qualsivoglia sottile ragionamento, rispose il fatto, che, per lo meno, avrà giovato a renderli o più avveduti, o meno incauti nei loro vaticinii. Quanto ai secondi, gioverà l'osservare che irto di spine e di triboli fu e sarà sempre il sentiero che guida al tempio della Virtù, della Scienza, e dell'Arte: - specialmente ove trattisi di abbattere vecchi pregiudizii e sistemi, o frenare il precipitoso corso d'idee nuove, bizzarre, sovvertitrici. Come alla scuola della sventura l'anima si ritempra, si purifica, e invigorisce (ciò che sopra ogni altro conobbero gli Spartani, presso i quali il dolore formava parte principalissima d'educazione) così, tra le difficoltà che ne osteggiano l'attuazione, i più arditi, i più vasti, i più nobili slanci del pensiero si vengono perfezionando; prova ne sia che quasi tutte le aspirazioni e le idee più generose e sublimi, le scoperte più stupende ed utili furono a prima giunta o malamente comprese, o sinistramente interpretate, o disonestamente combattute; ma non per questo andarono smarrite, o rimasero infruttuose, chè anzi la lotta, quanto più ingegnosa, più pertinace, più fiera, tanto più valse ad appurarle, e far glorioso e compiuto il loro trionfo. Riguardo agli ultimi, sebbene [v'] abbia luogo a fermamente sperare che i futuri Congressi, coll'eloquenza dei fatti, varranno a sperdere le infondate e sinistre loro predizioni, tuttavia non sarà inutile il rammentare che, siccome ogni umana istituzione, per quanto pur bella e perfetta possa apparire, non va affatto scevra da difetti o nèi, e porta in sè i germi dell'umana fralezza, così, se da un lato conviene attendere dal tempo e dall'esperienza il suo perfezionamento, d'altra parte fa mestieri sorreggerla, tutelarla, promuoverla, specialmente ne' suoi primordi. E, quanto ai Congressi Musicali, deesi notare che lunga e malagevole è la via che essi debbono percorrere, quanto intricato e vastissimo il campo che loro si apre dinnanzi; perchè molte e svariate sono le grandi questioni da svolgersi, nu-

merosi e diversi i punti di vista sotto cui le si possono considerare, e sovente numerosi e diversi i modi di applicazione di uno stesso principio. Se v' ha mezzo di abbreviare il cammino, e giugnere a felice mèta, gli è, a mio credere, quello di procedere con ordine, studiando anzi tutto l' Arte in sè stessa, per istabilirne la vera natura e le necessarie tendenze, ed analizzandola poscia nelle varie sue manifestazioni, per dedurne opportune conseguenze o corollari. E qui mi si permetta osservare che l' Arte vera è cosmopolita ed eterna, e quindi non conosce confini di tempo e di luogo; ch' essa non dee mai smentire la propria origine, ch' è il cuore, e però dee tendere a destare affetti consimili a quelli onde fu generata. Alcuni moderni innovatori vorrebbono in vece ch' essa parlasse piuttosto alla mente, che al cuore; che servisse più a manifestare l' idea, che non a destare il sentimento; più a dipingere il Vero, che non ad esprimere il Bello: - essi, a dir breve, mirerebbono, fors' anche senza avvedersene, a snaturare l' Arte, mutandola quasi in una specie di scienza esatta o puramente rappresentativa, sostituendo all'ispirazione il calcolo, spegnendo il poeta, per tramutarlo in filosofo. Da qui la divisione e la lotta di due Scuole, l' una chiamata *del passato*, l' altra *dell' avvenire*, le quali, colla severa e sistematica disparità dei giudizi sulle opere de' nostri giorni, spargono l' incertezza, il buio, sul vero stato dell'Arte, e sull'indirizzo che più le conviene; ne inceppano, o, per lo meno, ne ritardano i progressi; mentre procedendo concordemente, e scambievolmente giovandosi, potrebbono giugnere ad una mèta gloriosa, non preveduta, e fors' anco nemmeno sospettata dai più. Perchè, ove bene si osservi, la lotta non dipende tanto dalla diversità dei criterii, quanto dal diverso modo d' interpretarli, e porli in esecuzione. Argomento questo che vorrebb' essere lungamente e profondamente trattato, ma sul quale mi basta aver richiamato lo sguardo dei Musicisti. E, lasciando di ragionare dell' Arte, e volgendo il pensiero a coloro che la professano, dirò che fa d' uopo non lasciare intentato alcun mezzo per migliorare la loro sorte, sia dal lato scientifico e tecnico, come dal lato materiale o finanziario. Ove si giunga a ciò, avremo indirettamente giovato anche all' Arte; avvegnacchè le sorti di questa sieno strettamente legate alle sorti di quella, e tanto da potersi dire che sono a vicenda causa ed effetto di prosperità o decadenza.

Altamente onorato dalla fiducia dimostratami nello eleggermi a Presidente del II.° Congresso Musicale, credetti adempiere ad un dovere nello esporre alcune mie idee o convinzioni su argomenti che ritengo del massimo rilievo, e de' quali parmi che, a preferenza d'ogni altro, il futuro Congresso dovrebbesi seriamente occupare; ma, come ognuno ben vede, non intesi con ciò di formulare un programma, il quale d' altronde, giusta il disposto dell' articolo 5.° del Regolamento generale, avrebbe dovuto fissarsi dal I.° Congresso, se la molteplicità ed ampiezza degli argomenti in esso pertrattati, e la ristrettezza del tempo assegnatogli l'avessero conceduto. In difetto di questo programma, mentre io mi riserbo di sottoporre al futuro Congresso, d'accordo cogli altri membri della Presidenza, que' speciali argomenti che parranno più utili e rilevanti, mi rivolgo a tutti quei Musicisti italiani, i quali, come sta scritto nell' articolo 1.° del suddetto Regolamento, amano veramente *giovare ai progressi ed alla diffusione della Scienza ed Arte musicale e delle loro utili applicazioni*, e gl' invito ad inviare, non più tardi del 15 ottobre p. v., alla Direzione del Liceo musicale di Bologna tutte quelle proposte che credessero meglio opportune ad ottenere gli scopi or ora accennati (*). Le proposte dovranno essere motivate, e divise in articoli contenenti le modalità giudicate opportune alla pratica loro applicazione. Le proposte che non presentassero questi estremi verranno rifiutate; - le altre saranno sottoposte all' esame delle varie Sezioni, di cui all' articolo 3.° del Regolamento, le quali, o le respingeranno, o le ammetteranno, facendovi quelle osservazioni che troveranno del caso, e le trasmetteranno poscia alla Presidenza, perchè, in quanto lo creda opportuno, e secondo l'ordine che stimerà preferibile, le sottoponga alla discussione delle Adunanze Generali (**). Sembra che questa via abbia ad essere la più breve, ed al tempo stesso la più utile, per dare alle Tornate generali tutta la maggior possibile latitudine, abbreviando di molto il lavoro delle singole Sezioni.

(*) NB. *Tutti indistintamente gli Atti spediti coi mezzi postali dovranno essere* affrancati.

(**) *Si avverte che, in seguito alle deliberazioni prese nel* I.° *Congresso Musicale, anzi tutto dovrà essere preso in considerazione il Rapporto, che verrà spedito dalla onorevole Commissione esecutiva del suddetto Congresso, per sottoporlo alla prima Adunanza Generale.*

Non lascierò qui in sul finire di tributare un ben dovuto e largo encomio all' illustre Municipio di Bologna, il quale, e col fornire cospicua somma per sod-

AVVERTIMENTO.

Tutti coloro che intenderanno prendere parte al Congresso (*), dovranno essere muniti di *Tessera* rilasciata al loro nome. Per gl' intervenuti al 1.° Congresso le *Tessere* loro consegnate l'anno scorso valgono anche per quest' anno. Agli altri verrà spedita una nuova *Tessera*, purchè ne facciano domanda a la *Commissione di Scrutinio* presso il Liceo Musicale di Bologna, non più tardi però dell' 8 ottobre p. v., facendo conoscere i loro titoli ad ottenerla.

Le onorevoli Direzioni delle Società ferroviarie, e quelle dei Battelli a vapore di mare furono pregate di fare, a favore dei Musicisti che interverranno al Congresso, una riduzione sul prezzo dei viglietti di viaggio, riduzione che sperasi fondatamente d'ottenere. Tanto delle risposte adesive delle suddette Direzioni, come di quant' altro si riferisce al futuro Congresso, i Musicisti verranno informati nei seguenti Giornali, che fin d' ora vengono designati come ufficiali per la pubblicazione degli Atti od Avvisi relativi al futuro Congresso, cioè: il *Giornale della Società del Quartetto* di Milano; il *Monitore del Circolo Bonamici* di Napoli, il *Boccherini* di Firenze; il *Monitore* ed il *Corriere dell' Emilia* di Bologna; e la *Scena* di Trieste.

(*) *Giusta il disposto dell' articolo* 2.° *del Regolamento Generale, hanno diritto ad esser membri de' Congressi tutti gl' italiani ascritti alle principali* Accademie o Società musicali *instituite per l'avanzamento dell' Arte; i Direttori dei* Conservatorii, Licei *ed* Istituti musicali; *i Professori insegnanti degli Stabilimenti summenzionati; i Direttori o Copi-musica delle Bande militari e della Guardia nazionale; tutti coloro che, sebbene non compresi nelle precedenti categorie, sono universalmente riconosciuti per* notabilità *nell'arte, nella scienza, e nell' industria musicale. - Gli esteri compresi nelle precedenti categorie saranno anche ammessi al Congresso. - Sarà lasciato a prudenza ed alla imparzialità della* Commissione di Scrutinio *lo ammettere anco que' Musicisti della città ove si tiene il* Congresso, *i quali, quantunque non compresi nelle succennate categorie, siano però tenuti in fama di distinti e valenti, tanto nello insegnamento, quanto nella composizione, o nella esecuzione.*

APPENDICE

LEGGE SUI DIRITTI SPETTANTI AGLI AUTORI DELLE OPERE DELL' INGEGNO

VITTORIO EMANUELE II

per grazia di Dio e per volontà della Nazione

RE D' ITALIA.

(Continuazione e fine. Vedansi i *N.* 14 e 15).

CAPO V - *Disposizioni generali e provvedimenti transitorii.*

Art. 39. La presente legge è applicabile agli autori di opere pubblicate in paese estero col quale non siano o cessino di aver vigore speciali trattati, purchè presso di esso siano leggi che riconoscano a pro degli autori diritti più o meno estesi, e che queste leggi siano applicate con reciprocità alle opere pubblicate nel Regno d' Italia.

Se la reciprocità è promessa da uno Stato estero agli altri Stati, a condizione che siano da questi assicurati agli autori delle opere pubblicate nel suo territorio gli stessi diritti e lo stesso guarentigie che le sue leggi sanciscono, il Governo del Re è autorizzato ad accordare con decreto reale le une e gli altri, sotto condizione di reciprocità, e purchè siano a tempo e non siano sostanzialmente diversi da quelli che la presente legge riconosce.

Se nel paese straniero è prescritto il deposito o la dichiarazione a tempo della pubblicazione di un' opera, basta la prova di avere eseguito l' uno o l' altra conformemente alle leggi del paese, per ottenere sull' opera ivi pubblicata l' esercizio del diritto di autore nel Regno.

Nella ipotesi opposta, il deposito e la dichiarazione prescritti nella presente legge possono essere effettuati sia in Italia, sia presso i Consoli italiani all' estero.

Art. 40. Se il giorno in cui la presente legge va in vigore, i diritti di autore sopra una sua opera riconosciuti da leggi precedenti sono estinti in ciascuna delle provincie dello Stato, niuno potrà farli rivivere invocando la nuova legge.

Ma se questi diritti esistono ancora in tutto lo Stato, o in alcune provincie, l' autore, purchè non gli abbia già alienati, ovvero i suoi rappresentanti per successione legittima o testamentaria che li posseggono, sono ammessi ad invocare l'applicazione di questa nuova legge estendendone l' effetto a tutto il Regno pel tempo che resta sottraendo rispettivamente da' termini da essa indicati quello che è già scorso dalla prima pubblicazione dell' opera.

Se l' alienazione dell' esercizio dei diritti d' autore avvenuta prima che la presente legge entri in esecuzione fu fatta per un tempo determinato, e se giunto il termine da essa prestabilito non è ancora compiuta la durata di que' diritti misurata secondo le norme poste in questo articolo, l' autore o chi lo rappresenta rientra pel rimanente tempo nell' esercizio de' suoi diritti.

Ne godrà invece l' acquisitore, se l' alienazione dei diritti d'autore a suo vantaggio fu fatta per tempo non definito o con espressa clausola che debba a lui giovare qualunque eventuale prolungamento o ampliazione dei diritti d' autore.

I benefizi di cui è fatta menzione in questo articolo, non sono conceduti se non a coloro che nel termine perentorio di tre mesi dal giorno in cui va in esecuzione la presente legge, facciano esplicita dichiarazione di volersene giovare nelle forme prescritte dall' articolo 20 per le opere di prima pubblicazione.

Art. 41. I rami e le tavole calcografiche, le pagine stereotipe ed altri strumenti di riproduzione di opere dell' ingegno, adoperati a riprodurre in alcune provincie del Regno opere che non godevano in esse la guarentigia dei diritti di autore, se mai fossero già per effetto dell' estensione delle leggi del Regno Subalpino al resto d' Italia rimasti inoperosi nelle mani di coloro che prima ne potevano per le leggi del paese fare un uso lecito, ovvero se avessero a rimanervi inoperosi per effetto della presente legge, possono a richiesta dei loro proprietari essere estimati giudiziariamente in contraddizione di coloro cui appartiene il diritto di autore, ed essere a costoro ceduti.

Se essi ricusano di acquistarli pel prezzo stimato e fissato dal giudice, saranno dal giudice medesimo dichiarati tenuti a pagare, durante il tempo che resta dell' esercizio dei diritti di autore, un premio annuo che rappresenti i frutti probabili del capitale impedito, ovvero una somma bastevole a compensare la distruzione di quegli strumenti, tenendo ragione del valore della materia e dello stato in cui si trovano.

L' autore, chi lo rappresenta o chi ha causa da lui, potrà preferire quel modo di compenso tra gl' indicati qui sopra che sarà meno grave per lui; e, nel caso che non possa o che non voglia sceglierne alcuno, il giudice lo dichiarerà tenuto a seguir quello che stimerà più conveniente, ovvero potrà permettere che quegli strumenti siano adoperati, per un tempo determinato, a riprodurre un certo numero di esemplari che potranno essere spacciati liberamente; e ciò sotto quelle guarentigie che crederà più acconce a tutelare il diritto dell' autore.

Nel caso che gli strumenti fossero stati, dopo l' estensione della legge subalpina, trasformati o alienati da coloro che se ne servivano come capitale di loro propria industria, ogni azione nascente dal disposto in quest' articolo sarà estinta.

Le disposizioni del presente articolo sono applicabili anche agli esemplari di quelle opere che furono liberamente riprodotte, nel caso in cui per effetto dell' articolo 40 estendansi anche ad esse i diritti di autore.

Un mese dopo che questa legge entrerà in vigore non saranno più ammesse domande per indennità fondate su qualunque delle ipotesi precedenti.

Art. 42. Con uno o più Decreti Reali sarà provveduto al modo di conservare le opere depositate e le relative dichiarazioni; al modo di far fronte alle spese di conservazione ed a quelle delle inserzioni imposte al Governo, col pagamento di diritti fissi o proporzionali per una somma totale non maggiore di lire 10; alla determinazione del numero degli esemplari o delle copie da presentarsi nei termini dell' articolo 20, ed a quanto altro occorre per l' esecuzione della presente legge.

Art. 43. Questa legge andrà in vigore in tutto il Regno il 1.° di agosto 1865.

Ordiniamo che la presente legge, munita del sigillo dello Stato, sia inserta nella Raccolta ufficiale delle Leggi e dei decreti del Regno d' Italia, mandando a chiunque spetti di osservarla e di farla osservare come legge dello Stato.

Data in Firenze, il 25 giugno 1865.

VITTORIO EMANUELE

G. VACCA.

TORELLI.

disfare alle spese del futuro Congresso, ed in vari altri modi mostrò come sappia e voglia tutelare la novella nostra istituzione, e come sia vero interprete dei generosi sentimenti di una preclara città, che nel culto delle Scienze, delle Arti, e delle Lettere non fu mai ad alcun' altra seconda.

E da ultimo mi rivolgerò agli onorevoli miei Colleghi, i Musicisti, caldamente pregandoli a voler intervenire numerosi al futuro Congresso, per sostenere e fecondare la bell' opera di già incominciata con lieti auspicii, ed alla quale è a sperarsi che il nostro Governo non vorrà rimanere estraneo del tutto, specialmente ove il suo appoggio si mostri necessario. Uniamoci adunque tutti in bella concordia; sia uno solo il nostro desiderio, il nostro voto, quello cioè di far sorgere per gli Artisti, e per l'Arte giorni migliori, e adoperiamoci con tutte le nostrè forze per vederlo adempiuto. Lasciate da un lato le gare dannose, dato un bando ad ogni dissidio, o personale interesse, mostriamoci degni del nostro secolo, che può vantare, innanzi ad ogn' altra più splendida scoperta, quello spirito d' associazione, a cui va debitore delle maggiori sue opere. Pensiamo che nell' unione sta quella forza che sola può dar vita e compimento ai grandi concetti, e che i Romani simboleggiarono sotto l'emblema delle verghe dei littori, fragili, se divise, inflessibili e forti, se assieme riunite. Adoperiamoci indefessamente nella ricerca del Vero, del Bello, del Bene; - la nostra impresa sia ad un tempo opera d' intelligenza e d' amore; - e faremo cosa utile all'Arte, gloriosa alla Patria.

Milano, li 20 *Agosto* 1865.

IL PRESIDENTE
Lauro Rossi.

ET FIAT LUX IN CAOS!

NUOVA TEORIA MUSICALE VERA NORMALE

OSSIA

RADICALE RIFORMA ORTOGRAFICA-GRAMMATICALE
DEGLI ELEMENTI DELLA MUSICA
BASATI SULLA **RIGATA MELOPLASTICA** CAVATA
DALLA TASTIERA DEL PIANOFORTE

OPERA DEDICATA AI SIGNORI PROFESSORI DI MUSICA

DA

CESARE PAGANINI DI MANTOVA

Redattore dell'**Orfeo Moderno** ed una delle penne Orfeoniche italiane, Autore del **Canzoniere Umoristico** e di varie **Raccolte di Canti Popolari**, ecc., ecc.

Con questa Teoria si procede per suoni fissi ed uniformi, per cui la Melodia come l'Armonia si rendono graficamente, geometricamente e matematicamente Tipiche, sopprimendo naturalmente le Chiavi, gli Accidenti, i suoni omologhi, le trasformazioni, le ambignità di segni per indicare il medesimo suono, ed ogni specie di anomalia classica; rendendo così facile e semplice la lettura e la scrittura delle Note musicali, per qualunque sia mediocre intelligenza, e semplicissima l'analisi e la sintesi degli Accordi nello studio dell' Armonia.

(Firenze, Tip. Italiana Fr. Martini 1865).

(Continuazione e fine. Vedasi il numero precedente).

L' archetipo musicale è nell' uomo. Assioma, che si ripete dovunque, e sempre: ma forse perchè troppo ripetuto, e ripetuto però macchinalmente, ha perduto per molti la sua evidenza: onde da questo principio non più rampollano, come rampollar dovrebbero, i sistemi d'insegnamento. I quali pur troppo, scompigliati dall' *omitonìa* odierna, che non è del resto quella rivoluzionaria e sovvertitrice che tanti credono, senza nemmanco avvedersene rinnegarono il cardinale assioma, fonte d'ogni vero, sostituendogli l'altro *la musica è una successione e combinazione di suoni.* Principio in diametrale opposizione col primo: principio che pone la musica fuori dell' uomo, e dal quale sgorgarono infatti tutti i sistemi d'armonia basati sulla matematica e sull' acustica: principio disgregante e dissolvente, quanto l'altro è omogeneo, unificatore.

La notazione, la solmizzazione, il solfeggio, tutti e tre segni parlati o scritti delle melodie, delle composizioni, dei canti, vocali o strumentali, rispondono nelle diverse loro forme primitive, massime la solmizzazione ed il solfeggio, a questo primitivo impero del primo principio: quindi a poco a poco, col succedersi dei secoli, accennano a smarrirlo; finchè da ultimo lo smarriscono onninamente. E ciò è già avvenuto, non sono molt'anni. Il solfeggio odierno, che ripudia le *mutazioni*, ne è la prova più lampante. Il *setticlavio* vorrebbe tener alta tuttora la sua bandiera; ma siccome su quella bandiera non è scritto a caratteri intelliggibili il motto a cui s' informa, così i suoi conati si perdono infruttuosi e inavvertiti nel *mare magnum* delle disastrose conseguenze del principio opposto. La filosofia della musica, rediviva Cassandra, piange i futuri errori e il tempio sfruttato... ma alla filosofia chi pensa per anco? - A lei per molt'anni ancora, dopo i naufragi sofferti, non rimane che tenersi aggrappata allo scoglio ove fu gittata dalle tempeste, ed ivi attendere con rassegnazione e calma fiduciosa che la bonaccia le riconduca vicino un naviglio, su cui ritentare il gran viaggio, scortata da que' suoi vecchi e malconci piloti, eppure forse tuttora più che non si creda robusti, che appellansi per lo appunto il setticlavio, le mutazioni, la solmizzazione, la *tatizzazione* greca.

E perchè noi rammentiamo adesso con riconoscente venerazione questi sconnessi ruderi di un'arte passata? Perchè le tatizzazioni e le solmizzazioni e le mutazioni rispondeano appuntino al secondo principio che colloca la musica dov'ella è realmente, cioè nell'umano organismo. E valga il vero; perchè mai ognuna delle corde del tetracordo greco, qualunque fosse la trasposizione che noi diremmo di tono, rispondeva fatalmente a quattro sillabe immutabili? Perchè gli esacordi dell' evo medio portavano nelle tre loro proprietà immutabile la serie delle note sei sillabe iniziali dell'inno di S. Giovanni Battista? sebbene per verità già sin d'allora qualche equivoco nascesse sui rapporti analoghi, ma non identici, di *ut* a *re* e di *sol* a *la*. Egli era perchè il meraviglioso istinto antico, che toccava assai da vicino la sapienza, s' avvedeva che la scienza della solmizzazione, o di ciò che noi diciamo solfeggio, non s'apprende già considerando il suono isolato, che per sè stesso non costituisce musica, ma sibbene studiando e ritenendo i rapporti, i nessi, le appellazioni, le attrazioni fra i suoni vicini. Onde a tale scienza, anzichè per monosillabi disgregatori, come accade oggidì, si perveniva realmente per bisillabi, costituenti vincoli e relazioni invariabili. Laonde *ut fa* rappresentava costantemente un rapporto cadenzale, mentre *fa ut* offriva pur costantemente il rapporto sospensivo inverso. Con ciò si spiega l'applicazione del bisillabo *mi fa* ad ogni relazione o salto di semitono: relazione eminentemente caratteristica nel campo svariatissimo della tonalità; che ha qualche analogia, maggiore o minore secondo le diverse congiunture, coi suaccennati rapporti cadenzali e sospensivi, ma che racchiude alcun che di proprio particolare, sentito perciò eminentemente dagli antichi, e conservatosi per conseguenza, in mezzo a un sempre crescente dissolvimento, fino agli ultimi anni del secolo decorso.

E chi non vede che nell' odierno solfeggio, sistema senza scopo e senza senso, eppur creduto tramando dell'antico eccellentissimo, i bisillabi, destinati a richiamare costanti relazioni tonali, nulla omai più richiamano? o se richiamano de' rapporti, lo fanno ponendone in prospettiva dello studioso una decina, una ventina, un centinaio forse, nella scelta dei quali l'allievo naturalmente si sta perplesso, e quasi sempre si smarrisce?

Certamente che nelle condizioni della così detta *omitonìa* odierna un ritorno puro e semplice alle antiche mutazioni sarebbe opera assai malagevole ed incontrerebbe ostacoli forse insuperabili. Ciò non implica però che si debba conservare e perpetuare un sistema assurdo, sterile di bene e gravido soltanto di errori e di false idee; e che non s'abbia a pensare ad un nuovo sistema, che prendendo a base l' antico principio, il solo vero, si pieghi ad essere l' espressione logica di tutte le condizioni della nuova musica, ormai accettate ed impossibili a respingersi.

In luogo di quest' opera santa, reclamata dall'indole *transizionale* o *modulante* delle nuove musiche, noi abbiamo assistito, dai primi progetti di Giangiacomo Rousseau fino all' ultimo del sig. Cesare Paganini, alla tendenza ostinata di levare alla notazione scritta tutto che la forza delle cose ha disgraziatamente tolto alla notazione parlata.

Codesti volonterosi d' innovazioni nella semeiografia partono da un fatto, a veder nostro, assai contestabile. Essi trovano farraginosa la notazione odierna, la trovano superflua, vale a dire trovan più segni esprimenti una cosa identica; d' onde a veder loro, confusione inestricabile per lo studioso e spreco di tempo preziosissimo. Noi conveniamo con essi, epperò anche col signor Paganini, autore dell' opuscolo che è occasione dello svolgimento di queste nostre idee; noi conveniamo, dicea, con essi intorno all'esistenza di alcuni inconvenienti nella comune notazione. E codesti inconvenienti per quanto hanno relazione alla tonalità, sono due. Il primo sta nella superfluità di alcuni suoni così detti omologhi; difetto però non così assoluto come paion crederlo gl' innovatori: in quanto che non è vero che i suoni omologhi sieno sempre unissoni; chè il più delle volte nol sono, massime nella melodia; come per lo appunto accade quando da *re diesis* vuolsi risolvere su *mi*, o quando dal suo omologo *mi bemolle* vuolsi discendere su *re*, accade, diciamo che non solo quel *re diesis* e quel *mi bemolle* sono informati di tendenze affatto diverse, ma che notevolmente differiscono anche d' intonazione. Il che giova sin d' ora avvertire, in quanto che una delle due schiere degl' innovatori semeiografi s' incardina al principio, tutt' altro che conforme al vero, della perfetta eguaglianza dei semitoni: la quale esiste, è vero, negli strumenti a tasto fisso, ma esiste come un *temperamento*, una conciliazione tra le numerose gradazioni della gamma della natura ed il bisogno di semplificare il più possibile il meccanismo degli strumenti suddetti.

Nè l' unissono de' suoni omologhi si verifica nemmeno nelle orchestre; dacchè i trattatisti d' orchestrazione notano con ragione come la sonorità e il carattere dei toni omologhi *sol bemolle* e *fa diesis*, *do bemolle* e *si bequadro* differiscano grandemente negli assieme strumentali. È vero che il signor Paganini, e prima di lui Emmanuele Gambale, promisero un nuovo metodo per gli strumenti d' arco, concernente in principal modo l' intonazione *unica* dei suoni omologhi; ma noi dubitiamo, fino a prova contraria, della applicabilità e delle fortunate conseguenze del metodo nuovo; il quale al postutto tenderebbe a circoscrivere la libertà degli strumenti d' arco nella cerchia fatale di quelli a tasto fisso, li involerebbe dal vasto terreno dell' arte tonale per circoscriverli su quel letto di Procuste, contro il quale protestò sin dal decimosesto secolo Nicola Vicentino. Gl' innovatori di notazioni gridano anche la croce addosso contro i suoni omologhi avvegnacchè il circolo armonico, colla trasposizione di tonica di quarta in su o di quarta in giù, conduca ad una meta che dovrebbe rispondere al tono di partenza, mentre non vi risponde; per l' occhio almeno. Ed infatti se noi, coi due giri armonici presupposti, moviamo da *do*, in seguito a una dozzina di modulazioni ci troviamo ricondotti a due toni omologhi di *do*, ma che assumono fisonomia ben diversa: uno è il tono di *si diesis*, l'altro quello di *re doppio bemolle*.

L' altro inconveniente segnalato dagl' innovatori, e dove pure militano per essi di buone ragioni, è quello che sulla rigata, coll' antico sistema, i sette suoni diatonici, appena cangino di *ottava*, si trovano collocati in

posizioni affatto differenti, di guisa tale che per l'occhio viene perduta ed annichilata l'analogia che pur esiste imperiosa e manifesta tra tutte le suddette serie racchiuse nelle singole *ottave*. Questo è senza dubbio un inconveniente, dipendente dal numero dispari dei suoni diatonici, ed a cui una schiera degl'innovatori sono orgogliosi di contrapporre la gamma cromatica, la quale, perchè pari, agevolmente si presta ad appagare l'occhio mediante l'analogia delle collocazioni sulla rigata.

Quest'analogia è, a quanto pare, la grande seduzione degl'innovatori-notatori; e fra gli italiani, i due che se ne invaghirono con maggior entusiasmo in questi ultimi tempi furono Emanuele Gambale più che ventanni sono, da noi allora combattuto, ed ora il signor Cesare Paganini; il quale non conobbe il sistema Gambale che dopo aver ideato il suo. Ma, supposto buono e solido (il che non può essere) il principio cromatico, il sistema di Emmanuele Gambale ci garba assai di più che quello del Paganini. In quello v'ha il difetto, è vero, che la scala scritta non ha che un gradino per ogni due gradi della scala cantata, ma il principio cromatico, come è proclamato, altrettanto si manifesta evidente e conseguente. Invece il Paganini che non si perita di affermare essere la scala cromatica la vera, la naturale, e la diatonica la non naturale, pure nel suo sistema di notazione lascia ancora travedere assai marcate le vestigia del diatonismo: conseguenza inevitabile dal momento che la sua rigata si genera dai cinque tasti neri del pianoforte, strumento cromatico se acusticamente osservato, ma, se considerato otticamente, essenzialmente *diatonico* ed *unitonico*.

Onde quella geometria e quella matematica invocata ad ogni piè sospinto ad appoggio del proprio sistema, il signor Paganini è ben lungi dal presentarle esatte all'occhio dello studioso.

Ed è strano errore, è deplorevole acciecamento pur codesto che vorrebbe ridurre la musica ad una serie di formole matematiche, di proporzioni geometriche. Forse che la scala musicale, perchè offerente una tal quale analogia di sensazioni ottiche ed acustiche, deve per ciò stesso offerire una misura invariabile di gradini? Ed allora, ove ciò fosse, chi dice al signor Cesare Paganini che questi gradini abbiano da avere la dimensione, l'altezza, nè più nè meno di mezzo-tono? E dov'egli trovò che il mezzo-tono sia l'unità di misura degl'intervalli? E qual è il cantante, chè la musica ha pure la sua prima la sua immediata espressione nella voce umana, qual è, ripetiamo il cantante, che intoni esattamente, all'unissono di un pianoforte, di un'arpa, di un oboe, di un flauto, una serie alquanto estesa di intervalli cromatici? E come è possibile, ciò considerato, asserire una enormezza qual è quella che la vera scala naturale è la cromatica, non la diatonica? - Non la diatonica? Non quella che il villico, l'operaio, il bambino, il selvaggio, l'idiota apprendono in un paio di minuti, nè obbliano mai più? bensì la cromatica, a ritener la quale non bastano ai migliori ed eccezionali cantori, tre, quattro, sei, dieci anni di studi? che è quanto dire tre, quattro, sei, dieci anni di violenza all'istinto? E poichè si prediligono tanto le formole matematiche e l'invariabilità delle proporzioni geometriche, perchè non preferire ai semitoni, i terzi di tono, a mo' degli Arabi, o meglio ancora i quarti di tono dei Greci antichi, che avrebbero servito ad un bel circa a tutte le esigenze a tutte le maniere di vedere, a tutti i possibili sistemi, passati, presenti e avvenire?

Abbiam detto de' pochi inconvenienti che il sistema semeiografico in uso presenta. Diciamo ora brevemente dei pregi suoi particolari, e che lo devono e lo dovranno far sempre preferire a qualunque altro che si appoggi ad altre basi. Ed anzitutto esso, perchè diatonico, parte dal principio vero, naturale; epperò sarà sempre preferibile a quello che scaturisce da un altro principio, artifiziale, non consentaneo alla natura, circoscritto, e non piegabile, come invece facilissimamente quello in vigore, a qualsiasi altro sistema. E poi l'immensa superiorità di quello in uso sta nell'essere annunciatore, precursore, a così dire, di ciò che segue. Spieghiamoci con un esempio. Quando uno, nel caso già accennato, suppostici per esempio nel tono di *do*, si imbatte in un *re* diesis, egli è certo, senza nemmeno guardare la nota seguente, che questa nota medesima è un *mi*. Or di queste note guidatrici, suggeritrici, la notazione diatonica ne ha in numero stragrande; e non è a dire quanto esse facilitino la lettura, riducendo per così dire alla metà le note necessarie a leggersi. Gl'innovatori si vantano maggiormente della bontà del loro sistema nella notazione degli accordi, molti dei quali, costituiti di identici intervalli, assumono realmente nella notazione comune svariatissime fisonomie. Ma queste differenti fisonomie sono quelle appunto che additano e fanno precorrere col pensiero la *risoluzione;* e difatti gli accordi omologhi di 6.ª *eccedente* e di 7.ª di *producente* risparmiano a motivo del duplice loro aspetto la pena di guardare l'accordo risolvente. Onde per tale muto linguaggio dei suoni e degli accordi *sospensici* si ha un'alternativa di attenzione e direi di non attenzione, vantaggiosissima non solo, come notavasi, alla materiale lettura, ma altresì alla interpretazione espressiva del musicale componimento. All'opposto nel sistema di notazione appoggiato al principio cromatico non essendoci giammai suono od accordo che servano di additatori del suono ed accordo successivo, l'attenzione non ha mai un istante di riposo; ogni suono, ogni accordo è una sorpresa; una sintesi *espressiva* diviene cosa impossibile.

È un pregiudizio che la moltiplicità dei segni generi confusione e ritardo nell'apprendimento delle cose: nè l'orticoltore affretterebbe gran che la formazione della sua necessaria dottrina e delle nozioni indispensabili se alla mela, alla prugna, alla pera, alla pesca credesse più spicciativo dare un unica appellazione. Tante sono le cose, tante le nozioni necessarie a possedersi, e tanti devono essere i segni. Epperò noi oppostamente al parere degl'innovatori, non siamo lungi dal lamentare che alla notazione tradizionale non si aggiungano alcuni segni, d'altro canto agevoli ad applicarsi, i quali additino l'ufficio di alcuni suoni caratteristici del modo, onde il lettore di musica, massime il cantante, possa prontamente distinguere, a mo' d'esempio, quale sia la tonica, la dominante, la sensibile, e così afferrare prontamente il tono nel quale per avventura il compositore ha voluto modulare.

Noi dunque, come già lo prevedeva il signor Cesare Paganini, siamo conservatori: ma ci pare di esserlo per alcune buone ed irrecusabili ragioni; non già, com'egli crede, «per non darci, noi pedanti, la pena di »studiare il modo di correggere i nostri errori». Dio solo sa a quanti sforzi incessanti ci assoggettammo e ci assoggettiamo continuamente per ispazzare la via che siam nati a percorrere dalle storte idee, dai pregiudizi, dagli errori: e, lode al cielo! crediamo un qualche vantaggio averlo pur conseguito dalla nostra perseveranza. Se tutti ci imitassero, e in codesta fervida ed istancabile ricerca della verità, ed in codesta pugna perpetua coll'errore, o con ciò che ne sembra tale, sarebbe per avventura il solo signor Cesare Paganini di Mantova che potrebbe arrogarsi il diritto di godere le seduzioni del dolce far-niente?

MAZZUCATO.

RASSEGNA.

Ne manca oggi lo spazio per isvolgere adeguatamente la nostra cronaca periodica. Rimetteremo perciò il cómpito al prossimo numero. Gli amanti di novità musicali nulla perderanno pertanto, perchè le novità di rilievo sono scarse, e l'unica forse di vera importanza è quella della Circolare diramata ai musicisti italiani dal Direttore del Conservatorio Milanese, risguardante l'imminente Congresso musicale in Bologna, e che noi inseriamo in capo al nostro foglio odierno.

— Il Comitato promotore per una *Società nazionale degli Autori italiani d'opere drammatiche e musicali*, del quale tenemmo parola nel foglio precedente, sembra abbia convenuto nell'idea di discutere pubblicamente il proprio progetto di Statuto prima di presentarlo all'approvazione governativa. Ci consta difatti aver avuto luogo nelle sale del Conservatorio alcune sedute per questo oggetto.

— L'accademia finale del Conservatorio venne sospesa, assenziente il Ministero, in vista di precauzioni igieniche. Le onorificenze tuttavia agli allievi più distinti vennero distribuite egualmente. Le pubblicheremo a suo tempo.

NOTIZIE.

— PARIGI. All'*Opéra-comique* fu riallestita, dopo molti anni di abbandono, *Marie* di Hérold, scritta nel 1826; accolta allora alquanto freddamente alle prime rappresentazioni, con entusiasmo più tardi. La ripresa fu assai accetta, sebbene alcune forme sienvi trovate alquanto invecchiate.

— Il *Messager des Théâtres et des arts* contiene la nota seguente: « Il terzo atto *manoscritto*, in partitura, dell'opera *Clari* di Halévy non si è potuto rinvenire nè fra le carte nè nella biblioteca dell'illustre compositore. La persona alla quale Halévy avesse per avventura affidato questo terzo atto (un volume legato in foglio) è pregata caldamente a farne la restituzione alla famiglia del compositore. Qualunque informazione o schiarimento in proposito sarebbero ricevuti con riconoscenza ».

MONUMENTO A FELICE ROMANI.

Tra gl'ingegni più eletti i quali nel presente secolo, senza dipartirsi dagli ammonimenti de' classici scrittori, con lungo amore coltivarono le italiane lettere e le vennero nobilmente illustrando, vuolsi per benemerenza tenere in sommo pregio Felice Romani.

Poeta lirico, poeta drammatico, sali egli, a non dubitarne, tanto per la schietta e spesso festiva leggiadria delle immagini, come per la forma assai castigata dello stile, ed anzi tutto per l'armonia del verso, in bellissima rinomanza.

Dopo Metastasio, già salutato principe nel genere melodrammatico, chi fu assunto più tardi a quel difficile primato in Italia? Certo per consentimento dell'universale non altri tranne l'autore della *Norma*, della *Sonnambula*, dei *Normanni a Parigi*, del *Cristoforo Colombo*. I melodrammi di Felice Romani rivestiti di musicali note divennero popolari non solo fra noi, ma eziandio nelle più remote contrade del mondo incivilito.

Genova ad onoranza del ligure poeta ne volle collocata, lui vivente, la scolta effigie nell'aula maggiore della civica biblioteca, forse per ismentire la sentenza « nessuno esser profeta in patria. »

Però Felice Romani non è una gloria unicamente municipale, e l'Italia tutta che ne ripiange la perdita, ha in oggi il sacro debito di associarsi per onorarne la memoria, per tramandarla con qualche durevole monumento alla venerazione dei posteri.

Facendosi interprete del desiderio espresso da parecchi amici ed estimatori di Felice Romani, il Comitato letterario per l'esame delle produzioni drammatiche, presentate al concorso in Torino, di cui il Romani era presidente, prende l'iniziativa, ed affinchè sia provveduto nel miglior modo e colla maggiore sollecitudine al soddisfacimento di un voto comune, pubblica il seguente

PROGRAMMA.

1.° È aperta una sottoscrizione allo scopo di erigere nell'atrio del Teatro Regio in Torino un busto in marmo rappresentante l'effigie di Felice Romani.

2.° Il busto predetto sarà collocato sopra una colonna pure di marmo portante l'iscrizione di dedica.

3.° La sottoscrizione è lasciata libera per qualunque somma.

4.° La Direzione della *Gazzetta di Torino* raccoglierà le offerte, che saranno ogni 15 giorni depositate presso una Banca di questa città, e pubblicherà a mano a mano i nomi dei sottoscrittori.

5.° Raccolta che siasi la somma ritenuta necessaria a sopperire alle occorrenti spese, la Commissione allogherà il lavoro ad un valente artista italiano perchè lo eseguisca entro breve termine.

6.° Inaugurato il busto, la Commissione renderà conto del suo operato.

GIUSEPPE OGGIONI, gerente responsabile.
Tipi RICORDI.

Milano – **R. STABILIMENTO RICORDI** – Napoli

L'ARTE ANTICA E MODERNA

SCELTA DI COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

in ordine cronologico, corredate di biografie e tavole tematiche.

N. 35211 — Volume X

F. CHOPIN

Netti Fr. 7 —

Notturno in *Si bem. minore*. Op. 9. N. 1.
Notturno in *Do minore*. Op. 48. N. 1.
Notturno in *La bemolle*. Op. 32. N. 2.
Notturno in *Fa minore*. Op. 55. N. 1.
Valzer brillante in *La bemolle*. Op. 34. N. 1.
Valzer brillante in *La minore*. Op. 34. N. 2.
Valzer in *Re bemolle*. Op. 64. N. 1.
Mazurka in *Si bemolle*. Op. 7. N. 1.
Mazurka in *Fa minore*. Op. 7. N. 3.
Mazurka in *Re*. Op. 33. N. 2.
Mazurka in *Do*. Op. 33. N. 3.
Mazurka in *Si minore*. Op. 33. N. 4.
Mazurka in *Do*. Op. 56. N. 2.
Mazurka in *Fa diesis minore*. Op. 6. N. 1.
Improvviso in *La bemolle*. Op. 29.
Ballata in *La bemolle*. Op. 47.
Polacca in *La bemolle*. Op. 53.
Barcarola in *Fa diesis*. Op. 60.
Bolero in *La minore*. Op. 19.
Studio in *Mi*. Op. 10. N. 3.
Studio in *Do*. Op. 10. N. 7.
Marcia funebre estratta dalla *Sonata* in *Si bemolle minore*. Op. 35.

ALTRE COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

A DUE MANI.

37634 **ALBANESI** (L.) *Serenata in gondola*. Studio melodico in forma di Barcarola. Op. 109 . . . *Fr.* 2 50
BACH (J. S.) **Le Clavecin bien tempéré** ou 48 Préludes et 48 Fugues dans tous les tons et demi-tons sur les modes majeurs et mineurs. Nouvelle édition:
36541 a 52 — 1.er Livre . . . . . 15 —
36553 a 64 — 2.e Livre . . . . . 15 —
37685 **CHOPIN** (F.) Deux Polonaises. Op. 26 4 —

39323 **FILIPPI** (Dott. Fil.) Marcia eroico-funebre. Op. 10 . . . *Fr.* 1 50
39331 — *I sospiri*. Melodia. Op. 11 . 1 50
— Marcia trionfale. Op. 12 } di prossima pubblicazione
— Rondino. Op. 13 }
— Romanza e Valzer. Op. 14 }
— Elegia. Op. 15 }
— Serenata fantastica. Op. 16 }
37690 **GOTTSCHALK** (L. M.) *Souvenir de la Havane*. Grand Caprice de concert. Op. 39 . . . . . 3 —
36440 **KETTERER** (E.) *Souvenirs mélodiques*. **Norma**. Fantaisie. Op. 150 5 —
36432 — *Souvenirs mélodiques*. **Les Puritains**. Fantaisie. Op. 151 . . 5 —

37592 **STEIBELT** (D.) Etude contenant 50 Exercices de différents genres. Op. 78. Premier Livre . *Fr.* 12 —
(Il 2.° Libro escirà più tardi)

A QUATTRO MANI.

37673 **BEETHOVEN** (L.) Sonate. Op. 6 . 3 —
37640 **FISCHETTI** (M. L.) Preghiera nella **Maria Stuarda** di Donizetti, trascritta e variata. Op. 128 . . 5 —
37399 **SERRAO** (P.) Quattro Divertimenti. N. 4. **L'Africana** di Meyerbeer . 4 75

STRUMENTI DIVERSI

37004 **DURAND** (A.) Grand Duo pour Orgue et Piano sur **les Huguenots**. Op. 40 . . . . . *Fr.* 6 —
37384 — Souvenirs de **Guillaume Tell**, pour Orgue 2 50

LIVERANI (D.) Due Melodie di Rossini, trascritte per Clarinetto e Pianoforte:
36661 — N. 1. *La Promessa* . . *Fr.* 3 —
36662 — » 2. *L'Invito* . . . . . 6 —
Uniti . . . . . 9 —

37586 **TAMPLINI** (G.) Fantasia di bravura per Fagotto con Pfte sopra motivi della **Figlia del Reggimento** *Fr.* 7 —
38603 **TORRIANI** (A.) Divertimento per Fagotto con Pfte sopra motivi della **Lucia di Lammermoor** . . 6 —

CANTO e PIANOFORTE

DE GIOSA (N.) **Le follie**. Sette Pezzi (Chiave di *Sol*):
37146 — N. 1. *O tutto o nulla*. Stornello: *Che mi gioca d'udir*. *Fr.* 1 25
37147 — » 2. *La povera figlia*. Romanza: *O babbo, ricordi*. . 1 75
37148 — » 3. *La Polka-Mazurka*. Scena di danza: *Ciel, già suona il ritornello* 1 75
37149 — » 4. *Sperare o morire*. Stornello: *Avete gli occhi azzurri* 1 50
37150 — » 5. *La fraschetta*. Capriccio: *Son fanciulla e son vezzosa* 1 50

37151 **DE GIOSA** (N.) N. 6. *La folle*. Scena drammatica: *Qui sopra questo lido* . . . . . *Fr.* 2 25
37152 — N. 7. *Il Valzer*. Rimembranza: *Note magiche, incantate*. 2 75
I sette pezzi uniti . . . . . 8 —
— **Canti e Danze** (Ch. di *Sol*):
37153 — N. 1. *All'amica morente*. Elegia (Br. o T.) 1 50
37154 — » 2. Concerto-Minuetto (MS.): *Allor che teco al cembalo*. 1 25
37155 — » 3. Tarantella (MS.): *Ne varò la chitarrella* 1 75
37156 — » 4. Notturno a due voci (S. e T.): *Solingo a notte bruna* 1 50
37157 — » 5. *La Zingarella*. Bolero (S.): *I tamburelli, i campanelli*. 2 —
I cinque pezzi uniti 7 50

MERCADANTE (S.) **A mia figlia**. Romanza:
37259 — N. 1. Per Br. . . . . *Fr.* 2 —
37260 — » 2. Per MS. (Ch. di *Sol*) . 2 —
37261 — » 3. Per S. (Ch. di *Sol*) . . 2 —
37262 — » 4. Per T. (Ch. di *Sol*) . . 2 —
38961 — *La Fidanzata del Demonio*. Romanza per S. . . . . 5 —
38962 — *La Mesta tacente*. Romanza per S. 2 50
38963 — *T'amo!...* Romanza per S. . 2 —
39340 **PALLONI** (G.) *Noi ci amavamo tanto!* Aria per S. (Ch. di *Sol*), dedicata a Maria Piccolomini . 3 50

GRANDE STABILIMENTO LUIGI ERBA

Fornitore della Real Casa

PIANOFORTI HARMONIFLUTES
METRONOMI HARMONIUMS

Aperto tutti i giorni, meno i festivi, dalle 9 alle 3. - Milano, Via Fiori Oscuri, N. 8.

ANNO SECONDO - N. 17. **GIORNALE** 15 SETTEMBRE 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. I

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

FORME DELL'ARTE

NELL'EVO MEDIO (1).

Sebbene per la filosofia sia provato che l'essenza della tonalità da un lato, e del ritmo dall'altro, non può essere che una, tuttavia le forme che derivano da questi due principi possono in apparenza mutare secondo l'indole dei diversi popoli, secondo il clima, secondo le prime origini dell'arte, secondo i dogmi e le leggi che informarono i primordi artistici, e secondo molte altre cause ancora che superfluo riescirebbe qui enumerare. E quando diciamo forme, alludiamo non già ai rapporti di suono a suono e di accordo ad accordo, ovvero ai rapporti degli accenti deboli coi forti, ma soltanto al loro maggior o minor numero, e al modo con che si succedono, si aggruppano nel tempo. Onde noi vediamo quando più quando meno differenziarsi fra le diverse nazioni il concetto che si annette a questi collegamenti di suoni ed accenti. E senza ricordar altri, rammenteremo come il concetto greco si formulasse dalla costituzione tonale di tre generi diversi e di un certo numero di modi. Se effettivamente il genere cromatico e l'enarmonico abbiano in alcuni periodi di tempo esistito e signoreggiato da soli, oppur sempre dividendo il seggio col diatonico, varie sono ancora le opinioni. Ma per noi che abbiam tentato penetrare nei più reconditi recessi della tonalità non può rimaner dubbio che il genere diatonico, derivato primissimo dell'elemento armonico, non debba aver perennemente informata anche codesta antica musica greca, le cui forme, mercè la fiaccola della induzione, non sono poi quel mistero impenetrabile che tanti vogliono far credere. Checchè ne sia dunque di quei tre generi, rimane un fatto innegabile che l'enarmonico prima e poscia il cromatico andarono grado grado dileguandosi sino a smarrirsi affatto; e verisimilmente allorquando Grecia cadde in potere di Roma.

Rousseau, Lichtenthal, e con essi altri molti han fatto una strana confusione ed assai deplorabile intorno alla costituzione dei modi greci; secondo essi il cangiamento di modo non era altro che un risultato di quell'operazione che noi sogliamo chiamare trasporto di tono. Può darsi che realmente quest'operazione si eseguisse sia per meglio applicare certi canti all'indole delle voci o a quelle degli strumenti, sia per comunicare maggior gagliardia oppur rilassatezza a certe melodie; ma è indubitabile che il vero sistema modale dei greci non circoscrivevasi in un lavoro così meschino, bensì era il risultato d'altro miglior concetto, come ne abbiamo una prova negli antichi monumenti musicali dell'arte cristiana, e come anche ci son lasciate memorie esplicite in alcuni trattati greci. Il vero sistema modale greco, perpetuatosi più o meno fino a tutto il secolo 16.° dell'era cristiana, era quello delle ottave, non dissimile molto, com'altri già osservò in queste pagine, da alcuni sistemi asiatici, sebbene non risulti esservi stato il menomo commercio d'arte fra gl'Indiani e i Chinesi da un lato, e i Greci dall'altro.

È significativo il nome di *diapason* dato dai Greci all'intervallo di ottava. *Diapason*, cioè *per tutti*, cioè intervallo che percorre ed abbraccia in certa maniera tutti i suoni: onde principio e fine, cioè sistema che racchiude virtualmente un intero concetto musicale.

A vero dire, l'ottava, ovvero il sistema di otto suoni, quale da noi abbracciato oggidì, non è mai stata riguardata dai Greci come un gruppo di suoni armo-

(1) Diamo, quale fu dettato, nella sua integrità, il presente scritto, sebbene l'esordio contenga l'esposizione di alcuni momenti storici già illustrati nelle nostre colonne; necessari per altro all'esplicazione delle idee ulteriori. LA DIREZIONE.

nizzante in tutte le sue parti. A ciò si oppose senza dubbio la relazione del tritono *fa - si* che effettivamente (se non rischiarato da un sottoposto accordo di producente, del quale, in quella musica esclusivamente melodica, non potevasi presentire la nozione) conteneva una successione pressochè contro natura, perchè ripetutamente sospensiva. In conseguenza le loro considerazioni tonali non si scostarono mai sostanzialmente dai gruppi tetracordali; sebbene qua e là si trovi fatto cenno di *pentacordi*. E questo ci è provato anche dagli scritti di Aristide Quintiliano ed altri, nei quali è chiaramente espresso che la musica vocale studiavasi per tetracordi, i cui quattro suoni erano contraddistinti da monosillabi *ta, ti, to, te*, che corrisponderebbero alla nostra successione *mi, fa, sol, la*.

Tuttavia importa ripeterlo, la *diapason*, cioè l'intervallo d'ottava, aveva evidentemente esercitato presso i Greci un'attrattiva immensa, a tale che per lo appunto il sistema modale basavasi interamente sopra l'idea da noi accennata, che cioè nell'intervallo di ottava potesse racchiudersi una completa forma o concetto musicale.

Altri ebbe ad avvertire che, destituita di ritmo simmetrico, facilmente la musica fuorvia senza avvedersene da uno ad un altro tono; sicchè da questi divagamenti continui viene scrollata quell'unità di impressioni che scaturisce dall'unità di tono, e di che le musiche moderne offrono continua prova. Ora il bisogno appunto di opporre un argine a codesto straripamento del tono dev'essere stato indubbiamente la precipua cagione del nicchiamento delle diverse parti del diagramma, o scala generale dei suoni, nei limiti di questo *principio e fine*, ossia dell'ottava. E siccome nel diagramma greco, costituito di quindici suoni, le ottave acute potevano riflettere almeno una volta cadauno i sette suoni gravi, così ne sarà avvenuto, ed avvenne difatti, anche per la sete di varietà, che si costituissero, o si tentasse di costituire sette piccoli sistemi, o toni, o modi diversi, racchiusi tra *la* e *la*, tra *si* e *si*, tra *do* e *do*, ecc.

Se i trattatisti, moderni ed antichi, caddero nell'accennata confusione parlando dei sistemi modali greci, confondendo cioè delle semplici trasposizioni di tono coi diversi frammenti di diagramma, rinserrati fra le diverse ottave, è tanto più difficile riconoscere quanti effettivamente fossero questi diversi modi, cui alcuni scrittori limitano a sette mentre altri elevano a dodici ed a quindici. Quello che appare indubitabile fino dai tempi più antichi si è l'assenza del modo racchiuso fra *si* e *si*. E questo fatto che vediamo, se non in teoria, almeno in pratica continuarsi durante tutto il medio-evo ci vale a provare colla maggior evidenza *a posteriori* l'universalità di un unico senso tonale. E valga il vero, il modo fra *si* e *si* non poteva non essere proscritto, e alcuni autori vagamente accennano a questa sentenza, se non perchè a questo tono o modo *si* mancava l'esistenza, diatonicamente parlando, di una dominante: giacchè il *fa diesis* non ammettevasi nel greco sistema, come non fu ammesso più tardi nel canto-fermo.

Rimarrebbe a spiegarsi in qual maniera sei soli suoni, poichè, come si è detto il *si* era praticamente escluso, potessero fornire base e forma ad oltre una decina di modi diversi. Ma anche questa oscurità si dirada agevolmente ogniqualvolta si ponga mente a quell'ingegnoso artifizio dei così detti modi plagali del canto-fermo, che taluni vorrebbero attribuire a S. Gregorio, ma che evidentemente erano pur essi la continuazione di una antica tradizione. A quest'artifizio accenneremo più tardi. Giova intanto avvertire come per esso ogni modo ne figli un altro; cosicchè la somma dei modi viene di tal guisa a raddoppiarsi. Anzi è possibile che alcuni modi greci ne figliassero due e più, di che ci sarebber prova certe triplici denominazioni riferentisi in sostanza ad un modo unico, come per esempio il modo *Lidio* che suddividesi in Lidio propriamente detto, in Ipo-lidio, in Iper-lidio ed anche in Misso-lidio. Così gli altri.

Abbiamo detto dei modi, ed abbiamo detto dei generi: ma, osservazione da altri trascuratissima, occorre aggiugnere qualche breve considerazione intorno alle consonanze greche; e perchè, differendo in parte dalle nostre, parvero a certuni inconcepibili, e perchè effettivamente dal concetto speciale che ne avevano i greci nacquero nel medio evo que' primi strani accozzamenti di suoni simultanei che diedero origine più tardi, è vero, all'armonia moderna, ma che contribuirono ad imprimere un carattere affatto eccezionale a quelle antichissime composizioni armoniche, le quali, sebbene barbare da un certo aspetto, tuttavia furono il primo e più efficace germe della vera musica religiosa.

Anche nell'argomento delle consonanze e delle dissonanze greche si è portata, a veder nostro, una estrema confusione di critica. Noi, come tutti sanno, consideriamo la consonanza o dissonanza dell'intervallo dall'aspetto armonico, che è quanto dire riguardando i suoni in aggregazione simultanea, non successiva. Il senso dell'armonia non essendo sviluppato fra i greci, ó quanto meno non avendo essi avuto che una debolissima idea della possibilità di quegli aggregati che noi chiamiamo accordi, risulta manifesto che ciò che essi intendevano per consonanza e dissonanza dovesse, se non in tutto, in gran parte differire dal concetto che noi cè ne siam formati. Di qui le singolari sorprese intorno al carattere dissonante che per essi aveva la 3.ª Di qui pur la sorpresa nell'attribuire che facevano alla 4.ª il più bello, il precipuo rapporto di consonanza. La confusione sta dunque nel credere cioè che le relazioni che intercedono fra i suoni d'un intervallo debbano essere in tutto e per tutto applicabili alle relazioni che corrono fra salto e salto. Onde anche da questo infelice equivoco la singolar deduzione della pluralità, non solo dei sistemi, ma anche dei sensi tonali. S'è trovato strano altresì che i Greci nomassero armonia ciò che noi a un dipresso chiamiamo melodia: ma con ottimo acume essi distinguevano la melodia che aveva armonia da quella che non ne aveva; e quest'armonia non indicava se non i buoni rapporti dei suoni nelle loro successioni. Evidentemente, ed è fatto naturalissimo, la consonanza per essi non trovavasi se non fra que' suoni che stretti fra di loro sia, direm così, da un vincolo d'attrazione, oppure dall'intervallo *immagine* dei Chinesi, dovevano rappresentare una certa reciproca indi-

APPENDICE

NB. Registrammo con soddisfazione la nomina del maestro Biaggi a professore di Storia ed Estetica musicale in Firenze. Lo scritto che qui pubblichiamo in Appendice, e che specchiamo alla raccolta degli *Atti dell'Accademia del R. Istituto musicale di Firenze*, è un compendioso ma eloquente saggio delle idee del nuovo professore. Queste idee, come il lettore potrà avvedersene di leggeri, non tutte calzano a capello colle nostre. Non crediamo, coll'egregio professore, che le recenti ben accette opere musicali difettino di un criterio che le governi: che le cause di questa mancanza risiedano nello spirito mercantile dell'età presente: non crediamo che l'assioma corruttore *la musica esser fatta per divertire* sia un portato di questo spirito mercantile, mentre l'assioma risale invece al secolo scorso, e più su: non crediamo che l'ignoranza, la vanità, la presunzione dei giovani compositori debba applicarsi a tutti in fascio, mentre non poche eccezioni s'annoverano. Con parecchi altri pensamenti del professore non ci accordiamo, ma riman sempre che nel forbito Discorso del Biaggi si propugna caldamente ai giovani la necessità di vasta coltura; e questo è già un titolo più che bastante per aprirgli le nostre colonne.

La Redazione.

CONSIDERAZIONI

intorno allo stato presente

DELLA MUSICA ITALIANA

I tempi non consentono più, o Signori, quella maniera di pubblici discorsi che si dissero d'*accademia*.

Oggi, chi vuol parlare in pubblico, deve dire non parole, ma cose ed idee; e supratutto, cose e idee che meritino d'esser dette, e di essere ascoltate.

Ora io vi confesserò, o Signori, di non aver posto mente a codesta necessità che assai tardi: solamente allora, cioè, che mi venne concesso l'onore di leggervi qui un mio scritto.

E la prima difficoltà che incontrai, fu intorno alla scelta dell'argomento; giacchè m'era impossibile lo sperare di dir cose efficaci in materia tecnica, qui dove tanti egregi professori parlano ed operano dottamente tutto l'anno. E nemmeno poteva sperare di dir cose efficaci in materia storica, perchè lo stato in cui trovasi la storia dell'arte nostra richiederebbe una dottrina che io sento di non avere, e un tempo ch'io non oserei mai di domandare alla vostra pazienza.

Alla difficoltà inerente alla scelta dell'argomento credo di aver ovviato, togliendo a parlare delle condizioni in che trovasi oggi la musica fra noi, e più specialmente di alcuni criteri e di alcuni giudizi che fra i musicisti hanno libero corso, e le conseguenze dei quali sono a mio parere infestissime. Rimane però sempre un'altra difficoltà non piccola: quella del modo di trattare e di svolgere il mio argomento; e per questa non ho altra via d'uscita che la vostra indulgenza.

S'io non vado stranamente errato, la musica trovasi oggi in un tempo di transizione: in un tempo cioè in cui non v'ha nulla di stabile, nulla di determinato e di fisso, in cui si discute tutto: teorie, storia, tradizioni, avviamento estetico. Le opere, che uscirono in questi ultimi trent'anni, stanno in favore della mia asserzione: giacchè in esse voi cerchereste inutilmente un criterio che le governi, un gusto che le domini, un carattere che le distingua; se pure, in quanto al carattere, non si distinguono per questo che non ne hanno nessuno.

Non sono pochi coloro che accagionano di questo stato poverissimo della nostra musica, la mancanza di ingegni prediletti e di buone attitudini; e invero, quando si pensa alle migliaia di grandi musicisti che videro la luce nel secolo passato, non si sarebbe lontani dal credere che adesso la natura si riposi. Ma quest'opinione non può essere accettata, perchè troppo sospetta di pigrizia e d'ignobile fatalismo e perchè, del rimanente, è smentita dai fatti; in quanto che s'egli è vero, come dissi or ora, che nelle moderne nostre opere è difetto notabilissimo di buoni criteri direttivi, di gusto e di carattere, è altresì irrepugnabilmente vero che esse rivelano ne' loro autori intelletti facili ed aperti, e fantasie riccamente dotate.

Le vere cause, a mio avviso, sono altre, e ben diverse.

Non è alcuno di certo il quale non veda che questi nostri giorni sono signoreggiati da idee e da spiriti di natura al tutto mercantile, e che la febbre d'arricchire, e d'arricchire prontamente, si è fatta universale. Questa febbre invase pure il campo pacifico delle arti belle, e di preferenza quello della musica, dove i guadagni sembrano più facili e più abbondanti. Io non mi farò a dirvi partitamente, o Signori, quali siano i frutti di cotesta smania: si veggono alla prima. L'arte vuole generosità di carattere, nobiltà di sentimenti, emulazione franca e leale; studio indefesso, aspirazione viva e costante al meglio: e la febbre de' subiti guadagni vi porta invece l'appagamento d'ogni cosa mediocre purchè trovi sul banco degli editori un corrispettivo: vi porta, invece, grettezza di intenti, maneggi subdoli, invidie acerbe e da trivio. Bensì è a dire e a notare che per questo stato di cose si venne ingenerando e radicando nelle menti dei più de' nostri musicisti un falso concetto dell'arte loro, e una stima imperfettissima, manchevole e guasta, così del suo ufizio come del suo mandato. Di questo falso concetto e di questa stima manchevole e guasta noi troviamo, direbbesi, il riassunto in una definizione che s'ode ogni momento, e sulle labbra perfino di abilissimi professori: *La musica è fatta per divertire: la musica buona è quella che diverte.*

Trista, ben trista definizione si è questa, o Signori: essa destinerebbe a intenti frivoli e puerili quelle maravigliose tempre d'intelletto che tanto ammiriamo nel Palestrina, nel Pergolese, nel Beethoven, nel Bellini, nel Rossini, e colle quali Iddio, come dice il Manzoni, stampò più vaste orme del suo spirito creatore! Trista definizione si è questa, e tanto più trista per noi quanti siamo musicisti italiani, e segnatamente in questi nostri giorni: giacchè offeriremmo al mondo il vergognoso spettacolo di non attendere che a divertirci e a divertire, quando il paese versa in condizioni difficili! Ma l'arte, fortunatamente per noi, non è questa; nè il suo mandato è l'allettamento de' sensi.

Non è qui luogo di una definizione particolareggiata e compiuta dell'essenza dell'arte; ma, correndo pei sommi capi, non lascerò di dire però che l'*Arte* (nel suo più generale intento)

spensabilità e un certo congiungimento, tali da farli apparire, se non indivisibili, per lo meno i più logici di qualunque altro nelle successioni. Ora queste attrazioni più potenti, melodicamente parlando, sono senza dubbio quelle dei salti di 4.ª e 5.ª; ed ecco perciò i Greci non considerare consonanti, oltre la Diapason (ottava), se non la Diatessaron (quarta) e la Diapente (quinta). Ogni altro intervallo appariva loro dissonante; ciò che non voleva dire però proscritto; compreso anche quello di 3.ª, per noi consonantissimo, ma quasi privo d'attrazione, e quindi pei Greci spoglio di analogia coi rapporti della *quarta* e della *quinta*.

Atteso il finissimo senso del bello che informava tutte le produzioni delle arti greche, è verosimile (e non possiamo che congetturarlo, giacché quasi ogni monumento musicale fu perduto) che stili oppostissimi di melodia si applicassero all'arte religiosa ed alla profana, che in cento forme diverse può suddividersi. Anche in quella musica religiosa di certo la melodia sarà stata molto severa, priva forse di ritmo, o appena sostenuta da pochi accenti ritmici non legati da simmetrie; le quali tendono sempre ad esprimere affetti terreni, non quei rapporti dell'uomo alla divinità, nei quali l'uomo medesimo vede il suo Dio o i suoi numi nell'infinito dell'universo; il qual senso dell'infinito traducesi appunto in musica colla indeterminatezza e larghezza delle successioni dei suoni.

Tutta questa musica greca, trasferitasi, come è notorio, in Roma, fu reietta dal cristianesimo vittorioso: e naturalmente primi a scomparire devono essere stati quei canti profani, non più destinati se non ad accompagnare le sensualità e le orgie di quel gran popolo che aveva bevuto il veleno delle corruzione. Noi non vorremmo affermare che i canti ecclesiastici del cristiano sieno una trascrizione delle musiche sacre di Grecia e di Roma: ma non saremo tacciati di sacrilegio dicendo che se non erano una copia, dovevano essere per lo meno un'imitazione: giacchè la musica religiosa si manifesta con forme analoghe dovunque. L'imitazione poi si faceva ancor più naturale ed a così dire necessaria inquantochè, e già fu altrove notato, il sistema modale di quella musica che più tardi prese il nome di *canto piano* o *fermo* era ricisamente e compiutamente spiccato dai greci e romani sistemi.

Secondo accennano le tradizioni, consacrate anche dall'autorità di antichi storici della musica, uno dei principali ordinatori del canto ecclesiastico in Italia fu l'arcivescovo di Milano S. Ambrogio: e secondo queste tradizioni medesime egli avrebbe stimato di poter racchiudere tutti i canti ecclesiastici in un sistema di soli quattro modi, detti, non si sa ben perchè, *autentici*: forse appunto perchè genuini, conformi ad antiche leggi, e perchè finalmente tolti, senza modificazioni di sorta, ad uno dei sistemi modali greci, a quello cioè basato sulla scomposizione del diagramma in diverse ottave. I quattro modi prescelti da S. Ambrogio furono: I.° quello racchiuso fra l'ottava *re* e *re*: II.° quello fra *mi* e *mi*: III.° quello tra *fa* e *fa*: e IV.° finalmente quello tra *sol* e *sol*.

Ma secondo le medesime tradizioni, queste quattro circoscrizioni diverse sembrarono più tardi insufficienti a tutte le melodie che la liturgia cristiana voleva fossero sposate nel tempio ai sacri testi: onde al pontefice S. Gregorio si attribuisce un nuovo ingegnoso ordinamento che importa di brevemente descrivere. Esso consistette nell'introduzione di altri quattro modi, che nuovi non possono a rigor di termine chiamarsi, ma che tuttavia offrono un largo campo di nuovi svolgimenti melodici. Se poi il trovato di S. Gregorio appartenga a lui veramente, oppur sia il ristabilimento di un antico sistema, gli antichi trattatisti non ce lo san dire. Checchè ne sia, l'artifizio è il seguente. Prendere per punto divisorio degli otto suoni del modo la quinta, ossia quella nota che noi chiamiamo *dominante*. Accettata come suono divisorio, considerar la *gamma* come un composto dal basso all'acuto di cinque e quattro suoni. Finalmente invertere l'ordine di questi gruppi di cinque e quattro, facendone una nuova gamma di quattro e cinque. Un esempio chiarirà meglio la cosa.

Il primo modo autentico era perciò considerato come composto del gruppo *re, mi, fa, sol, la*, più del gruppo *la, si, do, re*.

Ora, col sistema dell'inversione questo modo ne partorisce un altro, composto, a partire dal grave, del gruppo *la, si, do, re*, più del gruppo *re, mi, fa, sol, la*. - Così effettivamente si operò per tutti i quattro modi *autentici* suindicati; e quelli risultanti col mezzo di quest'operazione si chiamarono *plagali*, che presso a poco significano *presi attraverso, non diretti*. Ai tempi dunque di S. Gregorio i modi furono portati ad *otto*, nè più furono aumentati dipoi, sebbene alcuni teorici abbiano tentato più volte, e non senza qualche ragione, di portarli a dodici. *(Continua)* L. Q.

---

aspira ad effigiare, a rappresentare, o a destare in noi, per mezzo delle forme o de' suoni, l'amore infinito e la infinita bellezza che costituiscono la suprema espressione del creato: essa intende a dipingere l'invisibile col visibile e l'intelligibile col sensibile. La bellezza delle forme nelle arti del disegno, e la bellezza che risulta dalle combinazioni dei suoni nella musica, stanno all'arte come le lettere dell'alfabeto stanno al linguaggio. L'artista deve studiare codesto alfabeto, deve impadronirsene e farsi atto a tradurre con esso que' concetti, quelle idee, que' sentimenti che gli si destano nell'animo, quando a traverso le forme del mondo esterno, che colpiscono i sensi, il suo spirito vede e contempla le intime essenze. Però è manifesto che l'arte è inerente alle facoltà morali ed intellettuali dell'uomo, e che, per conseguenza necessarissima, è inerente alla civiltà, della quale essa segue e provoca a un tempo il perfezionamento. Più la civiltà procede, e più il bisogno dell'arte diventa generale ed imperioso; tanto che la vediamo associarsi ai più gravi interessi della società, e distendere il suo impero su tutto lo scibile.

I veri delle scienze morali, inaccessibili nelle native loro formole alla comune degli intelletti, si diffondono e sono universalmente ricevuti in quelle dell'arte perchè sensibili ed espressive. L'industria e le scienze sperimentali scavano i metalli dalle viscere del suolo: traggono dalla bava di un insetto un filo preziosissimo: rubano, sto per dire, alla terra i segreti della fecondazione: concentrano e governano in macchine poderose il vapore; e non appena è compiuta l'opera della scienza, che i metalli, e la seta, e le macchine, cercano la bellezza delle forme e del disegno, cercano la luce vivificante dell'arte. E qui, rivelando un nuovo suo aspetto, l'arte va a collocarsi fra le sorgenti della pubblica ricchezza.

Dell'efficacia morale della musica non è chi non possa farsi un'idea adequata, se consideri l'azione che essa esercita sull'animo nostro e la natura delle commozioni che vi desta. E qui, a sostegno del mio assunto, potrei citare e detti di filosofi e fatti di legislatori; ma amo ristringermi a una sentenza sola, di S. Bernardo, se la memoria non mi tradisce, e della quale è impossibile non sentire la profonda verità: «Delle cose mondane »due sole hanno forza vera, efficace e quasi direbbesi irresistibile di determinare l'uomo al bene, al giusto, alla carità, e sono: »il buon esempio, e la musica.»

Lascio misurare a' miei uditori la distanza che si frappone fra la musica, come qui l'intende S. Bernardo, e la musica quale risulterebbe dalla sconsolata definizione annunciata dianzi.

Ma dalla definizione che la musica è fatta per divertire, sgorgano, come conseguenze necessarie, altri concetti ed altri criteri non meno erronei e non meno dannosi di essa: fra i quali, vanno primi per deplorevoli effetti quelli che si riferiscono agli studi, all'educazione, alle attitudini naturali, alla fantasia, al genio.

Male intesa l'arte, non è a far meraviglia se il medesimo avviene degli studi.

La vanità e la presunzione che allontanano i nostri giovani musicisti dai lunghi e severi studi, sono abbastanza a voi note, e non occorre farne parola; ma questo importa mettere in sodo, che in loro non potrebb' essere nè tanta vanità nè tanta presunzione se intendessero l'arte e se la vedessero nel vero suo aspetto; se ne misurassero l'altezza, se ne intravedessero i lontani e spaziosi orizzonti.

Un tempo facevasi un tirocinio nella musica, come in ogni altra disciplina: s'incominciava dai piccoli passi e mano mano si veniva ai grandi: adesso invece si vuol cominciare dove prima s'usava finire. È progresso, dicesi, e va benissimo; facciamo che sia progresso. Ma questi avventurosi mortali, a così chiamarli, che credono aver diritto di cominciare dalla fine, portano essi un fardello adequato alla lunghezza e alla qualità del viaggio? Le cognizioni, le notizie che sono necessarie, le posseggono essi? Tutt'altro: il fardello che essi si portano consiste tutt'intero nella partitura di un'opera in cui hanno consegnata la loro prima e, novantanove volte su cento, la loro ultima parola. E in quanto a cognizioni, anche i migliori e i più studiosi gli è ben raro che ne abbiano di più di quelle che insegnano a fuggire gli errori più grossolani, e a mettere insieme i suoni con un certo garbo e secondo le regole più ovvie del contrappunto e dell'armonia. Qui il loro errore è quello di credere che l'armonia e il contrappunto siano la musica, mentre non ne sono che materie elementari; mentre stanno alla musica nè più nè meno di come stanno alla poesia l'ortografia e la grammatica! E poichè in questi casi si attribuisce una grande importanza a cose che ne hanno invece ben poca, così ad aiutare l'errore, si dimentica sempre di far il debito conto di un'altra che ne ha invece molta: non si tien conto della bellezza fisica e naturale del suono!

Il suono, questo elemento primo della musica, ha una potenza e una bellezza tutte speciali e sue proprie: esso, anche isolato, esercita sui nostri sensi una azione gradita e simpatica; epperò è facile vedere che un seguito qualunque di suoni, appena non sia fatto disaggradevole per proposito, non può a meno di non riuscire grato al nostro orecchio; ma in questo caso, esso ci riesce grato nella misura, nel modo, e nel senso che può riuscire grata all'occhio una combinazione più o meno bizzarra di linee, o una screziatura più o meno viva di colori; e in conseguenza quel seguito di suoni, quella combinazione di linee, quella screziatura di colori, non entrano e non possono entrare nel patrimonio dell'arte perchè destano effetti che all'arte non si possono riferire per nessun conto. L'arte implica di necessità l'intelligenza: ed implica la visione e l'estrinsecazione di un'idea: e gli è per questo che quanti furono i filosofi, tutti concordi definirono essere l'arte all'uomo ciò che è a Dio la potenza creatrice: di qui il vocabolo *poesia*, che nella sua più larga accettazione riassume l'opera complessiva di tutte le arti belle, e vale appunto: *fare, produrre, creare*.

Ma, per non cadere nell'errore volgarissimo di credere e di accettare per musica ciò che non esce dalla sfera degli effetti acustici, importa osservare di più, che il suono ha sul colore non solo un'azione più immediata e profonda, ma un'azione che per sè stessa si solleva a un ordine di effetti più elevato. Al suono, come per istinto, noi annettiamo sempre un'espressione e quasi direi un significato. Un suono, udito inaspettatamente, basta spesso per cangiare lo stato dell'animo nostro, per dare un diverso corso ai nostri pensieri, per ridestare memorie ed affetti, sopiti, talvolta da anni, nel fondo del nostro cuore!

(Continua)

RASSEGNA.

Pro aris et focis. Il giornale *le Alpi* del 1.° corrente contiene un articolo in cui si dimostrano per mezzo di calcoli inconfutabili le condizioni durissime fatte agl'impiegati del regno dalla nuova imposta sulla così detta ricchezza mobile; condizioni infinitamente più gravi di quelle in cui versa qualsiasi altro ceto di persone, a motivo della duplice anzi triplice imposizione ond'è fatto segno il povero loro soldo, e di parecchie altre speciali circostanze che giova l'enumerare. Il foglio torinese, che non esita a chiamare, per rispetto agl'impiegati, tal peso *eccessivo ed iniquo*, nota come, in alcune località segnatamente, quasi tutta la ricchezza mobile si riduca «agli stipendi ed alle pen»sioni, sicchè tutto il contingente o comunale o consorziale gra»vita su di essi, od almeno con isproporzioni tali che offendono »*le più elementari massime di giustizia distributiva*».

»Per comprendere poi tutta la gravezza di questa conseguenza »(soggiungono *le Alpi*) giova ricordare che col 1.° del corrente »anno andò in vigore per gl'impiegati dello Stato la nuova legge »18 dicembre 1864 relativa alle ritenute sugli stipendi ed asse»gnamenti». È questa la legge Sella.

Anteriormente alla legge Sella gl'impiegati erano assoggettati all'annua tassa del 3 per 100 sino alle lire 2500, del 4 sino alle lire 5000, del 5 sino alle 12,000, del 6 per ogni maggior somma. Ora, per gli effetti della legge 18 dicembre, il risultato si è che, per la sola ritenuta a titolo di fondo per le pensioni, gl'impiegati debbono pagare un'annua tassa di lire 5 ad 8 per uno stipendio di lire 500 ad 800; di lire 18 a 24 per uno stipendio di 900 a 1200; di lire 27 a 48 per lire 1500 a 2000; di 52 ad 88 per lire 2100 a 3000; e così via via con un moto costantemente ascendente ed *uniformemente accelerato*: senza poi tener conto

---

Torino, 1865 - Tipografia Subalpina, via Cavour, n. 3.

di quell'altra disposizione che « in caso di prima nomina pegli »impiegati con stipendio ed assegnamenti eccedenti le lire 1000, »nei primi sei mesi, se ne ritenga la terza parte; e nel caso di »promozione di soldo, la ritenuta straordinaria pure per sei mesi »sia della metà ». E concludono le *Alpi*: « Se tutte le altre »classi di cittadini ebbero nuovi pesi a sopportare per l'erario »pubblico, è giusto che anche gl'impiegati vi contribuiscano per »la loro parte.... *ma al patto che non ne venga mai ad emergere »una ingiustizia nell'applicazione pratica.* Ora il fatto.... è che »l'impiegato ha già una tassa non lieve proporzionale da pagare »come ritenuta per fondo di pensioni, maggiore al paragone di »quella preesistente. Di più »avvertasi bene! « ei trovasi posto »nella condizione che di fronte a un ricco commerciante e ad »un professionista che guadagna di molto, deve pagare per tutto »il suo stipendio perchè è determinato in somma fissa, mentre »quelli pagano appena per una somma di lucro PRESUNTA, la »quale nella massima parte dei casi *risulta essere stata* ASSAI »ASSAI *al di sotto del vero* ».

Insomma v'hanno di quegli impiegati che col sistema attuale d'imposte possono essere costretti ad una ritenuta persino del 16 e 17 per cento del loro stipendio; e di uno stipendio *fisso*, reale, effettivo, non *presunto*, il quale (il presunto), come osserva egregiamente il foglio torinese, è ben lungi in generale, nonchè dal raggiungerlo, nemmeno dall'approssimarsi allo stipendio effettivo.

Dimentica poi il periodico torinese un'altra circostanza gravissima che ricade, salvo errore, a danno esclusivamente degl'impiegati. Ed è che ogn'altro ceto di contribuenti ha modo, all'aumentarsi dell'imposta, di riversarne su altri una parte più o men grande; il proprietario di fondi aumentando i prezzi delle derrate; il proprietario di case aumentando il prezzo degli affitti, così analogamente il commerciante, il professionista, e persino l'operaio: mentre il povero impiegato non ha per desolante prospettiva, in mezzo ai pesi continuamente crescenti, se non la fatale invariabilità del misero suo stipendio.

Varranno a qualche cosa, apporteranno un po' di bene i lagni così ragionevoli e fondati delle *Alpi*? Non lo speriamo. Pur troppo sotto qualsiasi forma di governo l'impiegato è il paria della società!

L'associazione delle idee ci porta direttamente dalla questione degl'impiegati alle cose del nostro Conservatorio, dove, abbiam detto, l'anno scolastico, per forza maggiore, si chiuse in silenzio, senza cioè l'esecuzione della solita Accademia finale. Abbiam pur promesso di pubblicare i nomi degli allievi e delle allieve che meglio si distinsero durante il corso annuale e nello sperimento degli esami, e qui ci accingiamo ad adempire alla promessa segnalando i nomi dei giovani volonterosi e valenti cui le commissioni esaminatrici trovarono degni di speciali onorificenze. La lista è lunga; ma noi dobbiamo agli allievi distinti questa soddisfazione, in quanto che nessun giornale, nemmeno i fogli ufficiali, si degnarono d'inserirla; ciò che non accade per gli altri stabilimenti d'arti belle. Per oggi ne offriamo una parte, rimettendo i rimanenti al venturo numero.

Furono giudicati degni del *Gran premio* con medaglia d'argento:

Nello studio della *Composizione*.

Gadda Giovanni.

Nello studio del *Canto*.

Colombo Erminia. (Corso compiuto).
Locatelli Giuseppina. (Corso compiuto).
Stefanini Elisa. (Corso compiuto).

Nello studio del *Pianoforte*.

Caporali Gaetano.
Loria Aurelia.
Ridoni Aurelia.

Nello studio del *Violino*.

Pasotti Cesare.

L'appendicista della *Perseveranza* dà una bella notizia a' suoi lettori: Verdi, ne' suoi invidiabili ozi di Busseto, scrisse una gran sinfonia ed un quartetto, che probabilmente verranno eseguiti nel prossimo inverno dalla Società dei concerti del Conservatorio di Parigi. L'appendicista annuncia pure che il nuovo teatro di Busseto, porterà il nome di *Teatro Verdi*.

Così scrive il nostro buon amico Filippi, il quale, riportando alcuni calzanti appunti del signor d'Arcais (appendicista dell'*Opinione*) alla nota lettera di Massimo d'Azeglio, crede di estendere alla Direzione dei RR. Teatri milanesi certe censure dal d'Arcais rivolte, non senza fondamento, alle direzioni dei teatri d'Italia in generale. Il nostro amico Filippi è inesattamente informato. La nostra direzione dei RR. Teatri, nella quale, com'egli anche afferma, contasi realmente un conoscitore di musica, si astiene però, con una delicatezza e un riserbo che assai la onora, dal dare qualsiasi *legge ai maestri concertatori e ai direttori d'orchestra*, e quindi dal sottoporli a qualsiasi *tortura*, e tanto meno dal procacciar loro una *malattia di fegato*. Meglio ci garba il Filippi quando, in luogo d'imaginar ciò che non è, siede al suo pianoforte ed improvvisa de' gentili *sospiri*, quali son quelli che intitolava di recente alla principessa Belgiojoso, o dei concetti severi quale la *Marcia eroico-funebre* che egli consacrava contemporaneamente al commendatore Taverna, presidente del Conservatorio. Sono buone composizioni che sarebbero ancora riuscite migliori se il Filippi si dedicasse più seriamente e più spesso all'arte del comporre. Queste due operette non portano che i numeri 10 ed 11. Un'altra Marcia funebre ideò pel 28 luglio, anniversario della morte di re Carlo Alberto, il professore Disma Fumagalli. È lavoro, anche questo, acconciamente severo e sentito, e che sappiamo essere stato accolto con benevolenza da Sua Maestà.

E giacchè parliamo di composizioni recenti e a non grandi proporzioni, citeremo anche il sonetto di Dante, *Tanto gentile e tanto onesta pare*, musicato con semplice declamazione dal forte ingegno del Ponchielli, nonchè la maschia sinfonia o introduzione strumentale che Alberto Giovannini premetteva ai suoi frammenti orchestrali dell'*Amleto*, che tanto piacquero nella scorsa primavera alla Canobbiana.

Il Giovannini ed il Ponchielli! Ecco altri due bei nomi di giovani promettenti, e che noi ci permettiamo di segnalare alla sconfortata redazione del *Boccherini*. Ma di ciò a suo tempo.

NOTIZIE

— **Asti.** Angelo Villanis, il 7 corrente, spirava nella sua campagna.

Un infortunio domestico fu la cagione della sua morte. Pochi dì fa, egli venne improvvisamente chiamato in Asti, ove aveva un figlio in collegio. Questo tenero giovinetto era rimasto offeso gravemente ad un braccio, chiudendo una finestra, e i medici, per potergli salvare la vita, ne avevano decretata la mutilazione. Ad un fatto così straziante, superiore alle forze d'un padre, l'infelice Villanis perdette a un tratto la ragione, e fu riportato in seno alla di lui famiglia, in uno stato di vera frenesia. Dopo otto giorni di delirio e di pene morì.

Angelo Villanis, allievo di Luigi Felice Rossi, profondo e dottissimo contrappuntista, scrisse *I Ciarlatani in Ispagna, La Spia, La Regina di Leone La Figlia del Proscritto, Alina, Giuditta di Kent, Vasconcello, Una notte di festa* (ultimamente pubblicata sotto il titolo di *Emanuele Filiberto*) e *Bianca degli Albizzi*.

Il cav. Angelo Villanis non aveva che quarantaquattro anni.

(Il Pirata).

— **Napoli,** 15 agosto. - *Circolo Artistico-musicale Bonamici:*

Concorsi Municipali per l'Anno 1865.

Sono aperti a' compositori italiani i seguenti concorsi:

1.° Per la composizione di una *Sinfonia in tre tempi* per i seguenti istrumenti: Violini primi, Violini secondi, Viole, Violoncelli, Contrabassi, Ottavino, 2 Flauti, 2 Oboè, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, 1 Oficleide o Bombardone, Timpani.

Nota. - La Commissione ed il Circolo deliberavano:

Che, a fine di lasciare maggior libertà ai Concorrenti, alla Sinfonia richiesta non debba aggiungersi l'epiteto di *classica*, ma debba semplicemente intitolarsi *Sinfonia in tre tempi*, ritenendo che con questa denominazione, mentre si riferisce alla forma adottata dagli illustri compositori, non s'impongono quelle leggi severe che generalmente vengono credute proprie di quella musica che si dice *classica*.

Ai concorrenti sono destinati: Un *primo premio* di lire trecentocinquanta (350), un *secondo premio* di lire centocinquanta (150), ed un *accessit*.

2.° Per la composizione del Salmo XCVII *Cantate Domino canticum novum: quia mirabilia fecit.*

La composizione dovrà costare di tre pezzi distinti e dovrà essere scritta per le quattro voci di soprano, contralto, tenore, e basso, con accompagnamento di violini, viola, violoncello, contrabasso ed organo a *basso numerato*.

A' Concorrenti sono assegnati: Un *primo premio* di lire quattrocento (400), un *secondo premio* di lire duecento (200) ed un *accessit*.

Il tempo utile alla presentazione de' lavori scade il giorno 30 novembre 1865 alle ore 11 pomeridiane.

Il regolamento relativo a' suddetti Concorsi è ostensibile presso l'*Ufficio del Circolo artistico-musicale Bonamici* in Napoli, Via Bagnara, N.° 6, e presso i principali editori di musica d'Italia.

Il Rappresentante, *F. Bonamici.*

Il segretario generale, *M. C. Caputo.*

— **Roma.** *Storia della musica e specialmente dell'Italiana, di* ATENODORO NEMESIANO. - *Invito di Associazione per gli Amanti di quest'Arte.*

In varie epoche fu scritta la Storia della Musica e saranno di eterna memoria quelle di Burney, di Bontempi, e del P. Gio. Battista Martini Conventuale, ma fu sempre un desiderio di averne una che sciolta dalle complicazioni dell'arte, narrasse i fatti e desse contezza dei suoi progressi, e della celebrità de' suoi cultori, adattata eziandio alla intelligenza di chi non è profondamente versato nell'arte medesima. Il sig. Eriberto Predari nel 1858, intendendo a questo scopo, ne diede alla luce una brevissima in Torino che aggiunse alla Traduzione del *Fétis*, e che merita molta lode pei pregi che l'adornano.

Più distesamente da uno Scrittore non sconosciuto nella repubblica letteraria è stata oggi compilata intitolandola « *Storia della Musica e specialmente dell'Italiana* » la quale ha diviso in quattro grandi epoche che caratterizza da quattro uomini celeberrimi dell'arte medesima « *Pitagora* » *Guido d'Arezzo* » *Giovanni Pier Luigi da Palestrina* « *Gioacchino Rossini* ».

L'Editore persuaso di far cosa gradita a tutti gli amatori della musica ne imprende la pubblicazione in via di associazione, e a prezzo discreto per facilitarne l'acquisto.

L'opera conterrà dai 30 ai 40 fogli di stampa in 8.° in buona carta, a caratteri simili all'invito, e verrà distribuita in tante puntate che non saranno nè minori di sei, nè maggiori di otto; le quali oltrepassando si daranno gratis.

Ogni puntata uscirà al fine di ogni mese, contenente quattro fogli di stampa (64 pag.), ed il prezzo per lo Stato Pontificio sarà baj. 15, e per l'Italia una lira, franca fino al Confine.

La prima puntata uscirà quando si sarà raccolto un sufficiente numero di firme.

L'Editore spera che il popolo Italiano tanto amante della musica gradirà tale pubblicazione.

N.B. Se alcuno bramasse l'opera intera compiuta la pubblicazione, dando la sua firma ora, pagherà lo stesso che gli associati: per gli altri si aumenterà del terzo.

Le associazioni si ricevono

In Roma dai Libraj: Marini-Piazza del Collegio Romano N. 4. Centili Piazza di Tor Sanguigna N. 11.

Nelle altre città d'Italia dove si dispensano i presenti inviti di associazione.

— ANNOVER. Tutti i membri dell'orchestra del teatro Reale hanno chiesto che si aumentasse il loro emolumento; il secondo *capellmeister* ha data la propria dimissione.

— BERLINO. Offenbach ha ceduto all'impresario Walner il diritto di proprietà sulle sue opere presenti e future, per una rendita annua di 5,000 franchi.

— PARIGI. L'Associazione filotecnica avendo voluto che la musica fosse annoverata fra gli elementi d'istruzione ch'essa da lunghi anni diffonde nelle classi operaie, affidò al signor Battaille la cura di aprire un corso pubblico in uno dei locali della Sorbona. Il giovane professore del Conservatorio inaugurò questo corso non ha guari dinanzi ad un considerevol numero di operai, professori, studenti, ecc., caldi del maggior entusiasmo. L'oratore fu salutato al suo apparire da spontanei e vivissimi applausi, che si rinnovarono interrompendolo di frequente, e lo ricompensarono degnamente del tanto suo zelo.

— WASHINGTON. Era stato detto che il teatro Ford, entro il cui recinto fu consumato l'assassinio di Lincoln, fosse stato comperato dalla Young Men's Christian Association di Filadelfia, per essere consacrato ad uso non profano. Il contratto fu rotto non essendosi la società trovata in misura di eseguire i primi versamenti. Pare in conseguenza che il teatro debba essere restituito al primo uso, e che sarà anzi quanto prima riaperto.

GIUSEPPE OGGIONI, gerente responsabile.

Tipi RICORDI.

Milano – **R. STABILIMENTO RICORDI** – Napoli

L'ARTE ANTICA E MODERNA

SCELTA DI COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

in ordine cronologico, corredate di biografie e tavole tematiche.

N. 35211 — Volume X — **F. CHOPIN** — **Netti** Fr. 7 —

Notturno in *Si bem. minore*. Op. 9. N. 1.
Notturno in *Do minore*. Op. 48. N. 1.
Notturno in *La bemolle*. Op. 32. N. 2.
Notturno in *Fa minore*. Op. 55. N. 1.
Valzer brillante in *La bemolle*. Op. 34. N. 1.
Valzer brillante in *La minore*. Op. 34. N. 2.
Valzer in *Re bemolle*. Op. 64. N. 1.
Mazurka in *Si bemolle*. Op. 7. N. 1.
Mazurka in *Fa minore*. Op. 7. N. 3.
Mazurka in *Re*. Op. 33. N. 2.
Mazurka in *Do*. Op. 33. N. 3.
Mazurka in *Si minore*. Op. 33. N. 4.
Mazurka in *Do*. Op. 56. N. 2.
Mazurka in *Fa diesis minore*. Op. 6. N. 1.
Improvviso in *La bemolle*. Op. 29.
Ballata in *La bemolle*. Op. 47.
Polacca in *La bemolle*. Op. 53.
Barcarola in *Fa diesis*. Op. 60.
Bolero in *La minore*. Op. 19.
Studio in *Mi*. Op. 10. N. 3.
Studio in *Do*. Op 10 N. 7.
Marcia funebre estratta dalla *Sonata* in *Si bemolle minore*. Op. 35.

ALTRE COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

A DUE MANI.

37016 **BILLEMA** (R.) Op. 66. *Le Chant de la Fauvette*. Caprice de salon. 4 —
39323 **FILIPPI** (Dott. Fil.) Marcia eroico-funebre. Op. 10 . . . *Fr.* 1 50
39331 — *I sospiri*. Melodia. Op. 11 . 1 50
36964 **GIANELLA** (V.) Introd. e Finale della **Norma**. Libera Trascrizione . . . . . 4 —
39276 **GODEFROID** (F.) Op. 128. **L'Africaine** de Meyerbeer. Air du sommeil. Morceau de salon 4 50
37690 **GOTTSCHALK** (L. M.) *Souvenir de la Havane*. Grand Caprice de concert. Op. 59. . . . . 3 —
36440 **KETTERER** (E.) *Souvenirs mélodiques*. **Norma**. Fant. Op. 150. *Fr.* 3 —
36452 — *Souvenirs mélodiques*. **Les Puritains**. Fantaisie. Op. 151 . . 3 —
59280 **LYSBERG** (CH. B.) Op. 104. Réminiscences de l'**Africaine** de Meyerbeer. . . . . 3 —
37036 **PFEIFFER** (G.) Op. 27. N. 4. Chanson russe. Romance sans paroles . . . . . 2 —
59338 **ROSSARI** (G.) Op. 152. *Un saluto al Tiro Federale di Sciaffusa* 1865. Marcia. 1 50
37017 **ROSELLEN** (H.) Op. 178. **Il Trovatore**. Chanson et Miserere, traduits. . . . . 3 —
37592 **STEIBELT** (D.) Etude contenant 50 Exercices de différents genres. Op. 78. Premier Livre . *Fr.* 12 — (Il 2.° Libro escirà più tardi)

A QUATTRO MANI.

37675 **BEETHOVEN** (L.) Sonate. Op. 6 . 3 —
37657 — Op. 20. Grand Septuor arrangé en grand Duo brillant par C. Czerny. . . . . 10 —
37640 **FISCHETTI** (M. L.) Preghiera nella **Maria Stuarda** di Donizetti, trascritta e variata. Op. 128 . . 3 —
37599 **SERRAO** (P.) Quattro Divertimenti. N. 4. **L'Africana** di Meyerbeer. 4 75

STRUMENTI DIVERSI

39341 **CAVALLINI** (Ernesto). *Récerie russe*. Grand Duo pour Clarinette et Flûte avec Piano . . . *Fr.* 7 —
39342 — Transcription de l'Opéra **Faust** de Gounod. Grand Duo pour Clarinette et Flûte avec Piano. 8 —
37004 **DURAND** (A.) Grand Duo pour Orgue et Piano sur **les Huguenots**. Op. 40. . . . . *Fr.* 6 —
37584 — Souvenirs de **Guillaume Tell**, pour Orgue 2 50
37636 **LABOCCETTA** (D.) Fant. per Violoncello con Pfte sulla **Traviata**. *Fr.* 5 —
37035 **PAGANINI** (N.) Variazioni di bravura sopra motivi del **Mosè** per Violino sulla 4.ª corda con Pfte (o Quartetto) . . . . . 5 —

CANTO e PIANOFORTE

39288 **BEVIGNANI** (E.) *Perchè non vieni ancora?* Valzer *della Guardia (The Guard's Waltz)* di D. Godfrey, liberamente trascritto (Ch. di *Sol*) ed eseguito dalla celebre Teresa Titiens . . . *Fr.* 3 50

DE GIOSA (N.) **Le follie.** Sette Pezzi (Chiave di *Sol*):

37146 — N. 1. *O tutto o nulla*. Stornello. 1 25
37147 — » 2. *La povera figlia*. Romanza 1 75
37148 — » 3. *La Polka-Mazurka*. Scena di danza 1 75
37149 — » 4. *Sperare o morire*. Stornello 1 50
37150 — » 5. *La fraschetta*. Capriccio . 1 50
37151 **DE GIOSA** (N.) N. 6. *La folle*. Scena drammatica . . . . . *Fr.* 2 25
37152 — N. 7. *Il Valzer*. Rimembranza. 2 75
I sette pezzi uniti . . . . . 8 —
— **Canti e Danze** (Ch. di *Sol*):
37153 — N. 1. *All'amica morente*. Elegia (Br. o T.) 1 50
37154 — » 2. Concerto-Minuetto (MS.): *Allor che teco al cembalo*. 1 25
37155 — » 3. Tarantella (MS.): *Ne varò la chitarrella* 1 75
37156 — » 4. Notturno a due voci (S. e T.): *Solingo a notte bruna* 1 50
37157 — » 5. *La Zingarella*. Boiero (S.): *I tamburelli, i campanelli*. 2 —
I cinque pezzi uniti 7 50

MERCADANTE (S.) **A mia figlia.** Romanza:

37239 — N. 1. Per Br. . . . . *Fr.* 2 —
37260 — » 2. Per MS. (Ch. di *Sol*) . 2 —
37261 — » 3. Per S. (Ch. di *Sol*) . . 2 —
37262 — » 4. Per T. (Ch. di *Sol*) . . 2 —
38961 — *La Fidanzata del Demonio*. Romanza per S. . . . . 5 —
38962 — *La Mesta tacente*. Romanza per S. 2 50
38963 — *T'amo!...* Romanza per S. . 2 —
39340 **PALLONI** (G.) *Noi ci amavamo tanto!* Aria per S. (Ch. di *Sol*), dedicata a Maria Piccolomini . 3 50
37635 **VACCAJ** (N.) *Amor corrispoto*. - *Ella m'ama*. Arietta (Ch. di *Sol*). 1 50

GRANDE STABILIMENTO LUIGI ERBA

Fornitore della Real Casa

PIANOFORTI HARMONIFLUTES
METRONOMI HARMONIUMS

Aperto tutti i giorni, meno i festivi, dalle 9 alle 3. - Milano, Via Fiori Oscuri, N. 8.

ANNO SECONDO - N. 18. — 30 SETTEMBRE 1865.

GIORNALE

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. 1 — I manoscritti non si restituiscono.

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

FORME DELL'ARTE

NELL'EVO MEDIO.

(Continuazione. Vedasi il numero 17).

I teorici del canto-fermo danno importanza speciale ad una gran parte delle note del modo, epperciò le contraddistinguono con dei nomi particolari esprimenti acconciamente la collocazione e i diversi uffici delle note suddette. Essi pertanto distinguono le due note *estreme*, indicando naturalmente con questo epiteto le due note in ottava che circoscrivono il modo: distinguono la nota *finale*, la quale nei modi autentici si confonde coll'estrema inferiore, mentre nei plagali sta al quarto grado della scala. Chiamasi *finale* perchè su di essa fan posa sovente le diverse frasi del canto, e perchè è legge che il canto si compia su di questo suono: per il che esso viene a presentare qualche analogia colla nostra tonica.

Fra i suoni più importanti degli otto modi del canto-fermo i trattatisti registrano la nota *dominante*, chiamata anche *tenore*, forse perchè si tien legata tutta la melodia. Questo nome di dominante non deve farci confondere l'ufficio di questa nota con quello della dominante del tono moderno: il canto-fermo, essendo stato per molti secoli spoglio di ogni armonia, non poteva sentire quanto noi il potente ufficio del quinto grado del tono. La dominante del canto-fermo è un suono che varia secondo i diversi modi. Nel primo, nel quinto e nel settimo modo essa corrisponde veramente alla dominante odierna, trovandosi collocata sul quinto grado della gamma; ma nel secondo modo, nel terzo e nel sesto essa coincide col sesto grado; nel quarto e nell'ottavo modo finalmente corrisponde al 7.° grado.

Dopo la dominante i sistemi del canto-fermo registrano la nota *discretiva*, vale a dire quella che divide il modo nel tetracordo e nel pentacordo citati: laonde nei modi autentici la discretiva sta sul 5.° grado, mentre nei plagali trovasi sul quarto, che coincide colla nota finale.

Finalmente havvi la nota *mediante*; vocabolo forse più moderno degli altri, e che corrisponde al terzo grado di cadaun modo. Questo epiteto rimase applicato e conservato anche alla musica armonizzata così antica che moderna fino a quest'ultimi tempi.

Come ben possiamo comprendere, e come s'è già fatto cenno altrove, la costituzione di questi diversi modi non è altrimenti una imperiosa legge di natura, bensì lo sviluppo logico di un sistema tendente a legare i canti con certe pastoie, affinchè non deviassero dal cammino tracciato dal senso di unità, e perchè inoltre le melodie, per quanto era possibile, derivassero da ordini di suoni, tali da imprimere loro indole e andatura diversa. Se non che, siccome avvien sempre dove la legge non si poggia sulle vere basi della natura delle cose, ne venne anche qui che l'ispirazione ed il sentimento troppo violentemente imprigionati spezzassero di quando in quando le catene, riuscendo a spaziare in più libera atmosfera. Nacque insomma che sebbene gli otto modi si costituissero cadauno di soli otto suoni, pur vediamo melodie antichissime oltrepassare e in su e in giù il limite sistematico, costituendo un numero così ragguardevole di eccezioni, da dover formarne, per così dire, un'appendice alla legge generale. E perciò codeste melodie oltrepassanti i confini stabiliti furono dette appartenere ad una specialità di modi che vennero detti *sovrabbondanti*, come *perfetti* si dissero quelli normali da noi descritti, mentre finalmente si chiamarono *imperfetti* quelli che producevano melodie che non raggiungevano i limiti dell'intera gamma. Giova notare che nulla toglieva alla *perfezione* del modo se il canto oltrepassava d'un solo

grado, particolarmente al grave, gli otto suoni della gamma.

Per ultimo, oltre le tre categorie di modi imperfetti, perfetti e sovrabbondanti, nel canto-fermo si registrano i modi *misti* o *connessi*, vale a dire quelli che comprendono in tutto od in parte l'indole e l'estensione di due modi diversi: non che gli *irregolari*, che sono quelli che lasciano incertezza sul modo al quale appartengono.

Devesi per altro bene intendere che questi modi *connessi* non sono tollerati dai principi del canto fermo qualora la connessione abbia luogo fra due modi non relativi. Si vuol cioè significare che la connessione è permessa soltanto tra primo e secondo modo, fra 3.° e 4.°, 5.° e 6.°, 7.° ed 8.° I quattro modi *connessi* portavano anticamente i rispettivi nomi di *proto, deutero, trite,* e *tetrardo.*

Quanto abbiamo detto concerne il canto-fermo dall'aspetto della tonalità. Quanto al suo carattere ritmico o metrico, diremo che le note del canto-fermo distinguonsi per tre durate diverse, e che si qualificano coi vocaboli *lunga*, *breve* e *semibreve.* Teoricamente considerate, queste durate diverse si considerano rispettivamente quali una metà della precedente. In pratica tuttavia questa corrispondenza di durate non è di rigore matematico, sebbene ad ogni modo la *lunga* prevalga in valore alla *breve*, la *breve* alla *semibreve*. Questi sono i nomi più comuni; ma non deve tacersi che alcuni trattatisti alla *semibreve* danno il nome di *breve*, sostituendo alla *breve* quello di *media.*

Quasi non occorre accennare che il canto-fermo si scrive su di un rigo di sole quattro linee, ora in chiave di *Do*, ed ora in quella di *Fa*, e che le note corrispondenti ai tre valori suddetti sono un quadrato colla gamba per la *lunga*, un quadrato senza gamba per la *breve*, ed un quadrato, detto anche *romboide*, perchè collocato in modo da somigliare a questa figura, per la *semibreve.*

Ed è qui il luogo acconcio ad esporre una considerazione che, salvo errore, è sfuggita agli storiografi dell'arte. Tutti i documenti rimastici ne fan credere che le durate dei suoni corrispondessero scrupolosamente alle durate delle sillabe lunghe e brevi. Ma anche i più antichi monumenti del canto-fermo non rispondono che imperfettamente a codesto antichissimo e tradizionale sistema. Lo stesso possedimento di tre valori diversi indica una triplice distinzione di durate che, non che la greca, nemmeno la lingua latina presentava. Oltrecchè vuolsi considerare che ben poche volte nel canto-fermo si fa una distinzione di valori per le sillabe brevi, avvegnacchè la nota *semibreve* si presenti ben rare volte in confronto della *breve*, la quale, per così dire informa costantemente il canto-fermo; giacchè anche la *lunga* apparisce ancora assai più raramente della *semibreve.* Questo fatto di una regola metrica, indipendente dalla tradizionale prosodia della lingua, ci prova che al momento dell'istituzione di codesto singolare canto ecclesiastico la bella ed armoniosa distinzione delle sillabe lunghe e brevi nella lingua parlata e declamata andava smarrendosi; d'onde il nascente bisogno di una sostituzione ritmica, più o meno arbitraria, nelle parole cantate.

Sull'argomento del canto-fermo non ci rimane più ad osservare se non le quattro forme diverse da esso assunte nella liturgia cristiana. Son esse I.° la Recitazione, II.° la Salmodia, III.° il Canto-fermo propriamente detto, IV.° l'Innodia. Nella prima categoria comprendonsi gli *Oremus*, i *Prefazii*, ecc., che sono per verità più una negazione di melodia e di ritmo che non un canto, salvo in certe pose e cadenze. La *salmodia* è quel canto, come il suo nome esprime, col quale sogliono eseguire coralmente i Salmi: canto monofono, cioè persistente quasi sempre su di un unico suono. Il *Canto-fermo* propriamente detto è quello delle Antifone, dei Responsorii, ecc. Esso è assai variato e modulato, e si costituisce di una certa euritmia di durate che può considerarsi quale un embrione di ritmo. Finalmente la forma Innodica è quella del canto degli inni; immensamente più ritmica della precedente, ed anzi quasi simmetrica.

Esaminata ed analizzata così la costituzione del canto-fermo tanto dal suo aspetto tonale quanto da quello ritmico, quantunque questo secondo di assai poca importanza, rimane ad aggiungere qualche breve considerazione sugli effetti morali ed estetici ch' essa produsse e doveva produrre in quegli antichi tempi, così per la sua costituzione tonale-ritmica, come per l'esecuzione fonica ed espressiva che le era allora propria. La filosofia della tonalità insegna come la minor o maggior assenza ritmica accresca o rallenti i vincoli e l'idea stessa del tono. Se alla assenza ritmica si congiunga anche quella degli accordi, l'indeterminatezza del tono si fa sempre più preponderante; le appellazioni ed attinenze dei nomi si indeboliscono, si sciolgono quasi, l'istinto cadenzale si smarrisce; onde ne viene quel certo che di vago, di indeterminato, di austero

---

APPENDICE

CONSIDERAZIONI

intorno allo stato presente

DELLA MUSICA ITALIANA

(Continuazione e fine. Vedasi il 17).

A questi erronei concetti che si fanno dai musicisti intorno all'importanza di alcuni studi e al pregio peculiare de' mezzi dell'arte, devonsi accagionare i frequenti, i troppo frequenti abbagli che si prendono nel giudicare delle attitudini de' giovanetti che si destinano alla musica. Generalmente parlando, quando un fanciullo fa prova di mente svegliata, di memoria, e di orecchio tanto da non stonare e da tenersi in tempo, lo si stima chiamato all'arte dalla natura; e si procede ad istruirlo in essa, senza punto indagare se ha intelligenza, se ha cuore ed anima quali si convengono a professare degnamente un' arte bella. E quel fanciullo potrà ben riuscire, e presto e senza molta fatica, a rendersi padrone o della propria voce o del maneggio di un istrumento, e a districarsi dalle intralciate difficoltà del contrappunto e dell'armonia; ma egli non sarà mai un artista, nè mai la società lo considererà per tale, se a quelle sue abilità, che si possono dire meccaniche, non aggiungerà un nobile e caldo modo di sentire, un gusto puro e squisito, un soffio potente d'ispirazione. Di qui le amare delusioni e tutta quella mala coda di disinganni, di speranze abortite, di disegni andati in fumo, di anni bellissimi di vita sciupati in sogni e in utopie, di dispendi, e di sgomenti per l'avvenire gravido di miserie, che, adesso specialmente, empiono il campo dell'arte di treni e di querimonie; quasichè la società dovesse entrare mallevadrice di tutte le malefatte de' vani e de' presuntuosi, o fosse obbligata a coronare col'alloro ogni grammatico che si stima o si crede un poeta. E che questo sia il vero, ne abbiamo una prova convincente nell'esito de' concorsi per la composizione di un'opera, aperto in questi anni dal Municipio di Firenze. Si lamentava tanto dai nostri giovani compositori la mancanza di occasioni a poter esporre le loro opere, e poi, quando le occasioni vennero, le loro opere mancarono; che delle venti presentate, neppur una venne stimata degna d'esecuzione. E l'esito di questi concorsi deve persuadervi, onorevoli Accademici, che il male non risiede già nella materiale difficoltà di esporre in teatro le opere nuove, ma bensì nella difficoltà artistica di comporle quali si richiedono dall'odierna civiltà e dai progressi fatti dall'arte; la quale difficoltà artistica, che è stata di certo in ogni tempo, oggi si è accresciuta in misura sconsolante, giacchè oggi si fanno studi assai minori di quelli che si facevano pel passato, mentre il bisogno è certamente maggiore. Però in questa materia i rimedi opportuni e gli utili provvedimenti non possono essere che quelli soli, a mio giudizio, che tendono ad agevolare e a favorire gli studi, ad allargare i confini dell'educazione mentale, ad arricchire i giovani musicisti di tutte quelle cognizioni che possono farli atti a giudicare rettamente dell'arte propria e di quelle che vi si attengono. Si aprano loro dinanzi le pagine della storia dell'arte, e dagli studi fatti dagli antichi padri e dai grandi, e dalle vicissitudini della loro esistenza, e dalla conoscenza de' tempi e de' popoli in cui vissero, imparino a conoscere il valore relativo e il valore assoluto delle loro opere: e il fatto esame, fin dove è possibile, si rassodi o si corregga col vivo testimonio dell'orecchio. Così, essi giungeranno, non già a definire o a spiegare il *bello* al che richiedesi un corredo di studi filosofici affatto inutili ad un artista, ma giungeranno a vederlo prontamente, e a distinguerlo dalle lustre che lo imitino e che lo contraffanno: ma giungeranno a sentirlo, il che è ciò che più e veramente importa. Così e solamente così, io credo, i giovani che s'educano alla musica potranno formarsi un assennato criterio intorno alle discrepanze che tengono divise le scuole, e trovare un savio temperamento fra la pedanteria e la licenza: fra la pedanteria che non intende di dare un passo senza il conforto d'antichi esempi; che offre a modelli dell'arte adu'ta le opere dell'arte bambina e balbettante; che sacrifica l'espressione e l'ispirazione all'artifizio scolastico, che si ostina ad aver gli occhi per giudici migliori degli orecchi: e la licenza dei nuovi dottrinari, i quali colti alla vaghezza di certe teorie straniere, inesplicabili e campate nelle nuvole, corrono sbrigliati senza modo nè misura; erollano il capo compassionevole sui poveri ciechi che rimangono a deliziarsi colle grazie del nostro bel canto; voltano sprezzanti il dorso a due secoli di gloria artistica; a due secoli di un primato ammesso e riconosciuto da tutto il mondo incivilito.

Si provveda agli studi; in quanto che è dubbio se le altre maniere di aiuti e d'incoraggiamenti siano per riuscire giovevoli piuttosto che nocive. Il cammino facile e spianato induce facilmente a pigrizia; mentre le difficoltà afforzano ed acuiscono i veri ingegni, e segnatamente quegli ingegni privilegiati che diciamo genii. E chi sa se il togliere dinanzi ai passi del genio ogni inciampo ed ogni contrasto, non sia un atto così improvvido come l'applicazione dell'etere a sopire e a togliere i dolori della maternità? Il genio, per difetto di una buona educazione, potrà ben andare perplesso e a rilento; potrà calcare una via non consentanea alla natura delle proprie attitudini, e per queste cause potrà anche perdersi; ma in ordine alle difficoltà materiali, egli le vince tutte e sempre: perchè uno de' suoi caratteri necessari e immancabili, è la perseveranza! Coloro che per istanchezza o per desiderio di vita agiata e tranquilla smettono dal lottare, per quanti doni s'abbiano di mente e di fantasia, non sono genii. Il vero genio lotta sempre. Come dicesi che sia della tartaruga, la quale, in qualunque paese venga portata, si rivolge e prende sempre la via del mare; così il vero genio, per quanto dai capricci della fortuna sia balestrato lontano dal punto a cui aspira, riprenderà sempre il suo cammino!

I falsi concetti, e le erronee opinioni di cui tenni parola, si devono in gran parte al nessun conto che si fa adesso dai musicisti degli studi letterari, della storia e dell'estetica; per cui accade che essi debbano abbandonare la critica dell'arte nelle mani di tali che non la conoscono; e di qui il libero corso di errori madornali, di giudizi storti ed avventati, di sentenze senza capo nè coda; di teoremi destituti, non che d'altro, di buon senso, e sempre messi fuori con quella ineffabile sicurezza, che è il proprio di tutti coloro che parlano o scrivono di ciò che non sanno. E quella franchezza impone alle menti giovanili, e impone anche a non poche menti provette; ed è doloroso il vedere talvolta artisti valentissimi, e chiari per opere egregie e bella rinomanza, pendere dal labbro e ambire le lodi de' gazzettieri teatrali, i quali, in fuori di poche eccezioni, non pure ignorano i primi principii della musica, non pure sciuparano ogni senso artistico, se mai l'ebbero, nel mercanteggiare continuo delle lodi, ma vanno eziandio sprovveduti d'ogni cultura, e nemmeno han docile la penna ai precetti della grammatica. Così un'arte che per fermo non è l'ultima delle nostre glorie, che è per il paese una fonte di non poche ricchezze, è divenuta il campo prediletto dei neofiti e degli scarti della letteratura.

Questo quadro, ch'io ho tracciato delle condizioni presenti della nostra musica, non è punto lieto, ma è veridico. Il dissimulare le piaghe che ci affliggono è triste consiglio, in quanto ci terrebbe lontani dal pensare ai provvedimenti, e ci farebbe alieni da quell'attività che invece è urgente. Un tempo noi fummo i primi, e lo fummo per secoli. Chi getta lo sguardo sulla storia della musica non può vedere senza meraviglia che tutte le grandi innovazioni, tutti i progressi, tutti i perfezionamenti, tutti gli atteggiamenti e tutte le forme di quest'arte ebbero vita in Italia o per opera d'ingegni italiani. Qui con S. Gregorio e coi Conservatorii di Napoli e di Venezia, la prima idea e i primi ordinamenti delle scuole musicali: con S. Vitaliano, i primi tentativi dell'armonia: con Guido, i caratteri e il germe del presente assetto teorico: con Marchetto da Padova e con Gaffurio, i primi trattati e le prime opere di alta letteratura musicale: col principe della Venosa, i madrigali: coll'Animuccia l'oratorio: con Palestrina la musica religiosa: col Caccini e col Peri il Melodramma serio, e con Orazio Vecchi, il buffo: con lo Striggio, la moderna orchestra: col Corelli la sonata e la scuola del Violino: col Doni e col Lulli la Sinfonia: con l'Allegri e col Boccherini, la musica da camera istrumentale: con lo Scarlatti la Fuga: e mi fermo qui, non perchè la materia manchi, ma per non riuscire eterno. Ora, in tutti questi rami dell'arte, noi abbiam tenuto il primato

e di solenne che così acconciamente si applica ai sacri testi ed alla severità e magnificenza delle religiose armonie cristiane.

Gli antichi trattatisti di canto-fermo si studiano di annettere una grande importanza estetica alla diversità degli otto modi. Essi trovano che alcuno di questi spira letizia, un altro melanconia, un terzo robustezza, un quarto gravità, e via discorrendo. Ma importa avvertire che su questo apprezzamento estetico essi vanno raramente d'accordo. E diffatti nè la collocazione diversa dei semitoni, nè la diversità della dominante e della finale possono, se esaminate spassionatamente, indurre nelle varie melodie il color generale dei diversi sentimenti poc'anzi enumerati. Una dominante, una finale più o meno attesa potrà produrre degli effetti di minore o maggiore sorpresa, ma non mutare radicalmente il senso lieto, grave o triste di un canto: il quale piuttosto spirerà grandezza, letizia, austerità o consimili sentimenti allorchè il movimento ne sarà più o meno accelerato, allorchè l'accentazione riescirà più o meno marcata, allorchè il così detto timbro vocale risuonerà più o meno chiaro, o più o meno cupo; allorchè finalmente le idee racchiuse nel sacro testo trascineranno involontariamente l'esecutore ad uno più che ad un altro carattere d'espressione.

Dalle cose dette risulta dunque che le cantilene sacre apparse nei primi secoli del cristianesimo dovevano sublimemente elevare l'animo umano, non che per l'effettiva maestà loro, ma altresì perchè maravigliosamente si sposavano a quella nuovissima religione, che parlando all'uomo di amore, di fratellanza, di libertà e di un unico Dio, esaltava straordinariamente tutte le menti ed operava prodigi d'eroismo.

Quanto alla esecuzione, essa era il più delle volte in quegli antichi tempi messa in atto da tutto il devoto popolo che stipavasi nei tempi: e non è a dire come codesti potenti unissoni aumentassero la bellezza ed il maestoso effetto di quei canti e di quei testi. S. Agostino attribuisce alle magiche emozioni prodotte da quelle migliaia di voci la maggior breccia che il cristianesimo aveva aperto nel suo cuor di pagano. Egli dice che udendo quei canti gli occhi gli si riempivano di lagrime ed ogni fibra gli vibrava d'insolito e dolcissimo commovimento.

Tale fu l'aspetto predominante dell'arte nei primi secoli del cristianesimo, e segnatamente dal terzo al decimo secolo.

Quella del canto-fermo, potevasi dire in certo modo l'arte ufficiale e seria, mentre, non v'ha dubbio, l'arte popolare andava tuttavia facendo risonare qua e là i suoi canti, rejetti generalmente così dall'arte preponderante come dalle cristiane autorità: nè di questi canti popolari di quei primi tempi del medio evo ci rimangono importanti frammenti, ma ci consta aver essi esistito e per testimonianza di molti scrittori, e per la natura stessa delle cose, avvegnacchè il canto popolare sia un bisogno dell'uomo e non abbia bisogno che dell'istinto per nascere e formarsi.

Ma un altro avvenimento degli stessi primi secoli del medio evo richiama fortemente l'attenzione dello storico e del filosofo musicale.

Allo storico, colla scorta degli antichi trattati, torna agevole registrarlo e descriverlo; ma per il filosofo, il cui obbligo è di risalire alle ragioni delle cose, codesto singolare avvenimento è presso che inesplicabil cosa. Evidentemente noi alludiamo alla singolare metamorfosi del canto-melodico in cantilena armonica: alludiamo al fatto di suoni simultanei diversi: a un fatto che trasformava completamente non solo l'aspetto esteriore del canto-fermo, ma eziandio, se non andiamo errati, la natura sua: un fatto di cui non si ha riscontro in nessun'altra parte del mondo, presso nessun antico popolo.

Il pensiero di formare della musica con suoni simultanei e diversi non è per verità in sè stesso un fatto assai strano; chè anzi appare strano come il principio tonale ond'è informato l'uomo non suggerisse più presto, e dovunque, dei tentativi più o men felici di tali combinazioni od accordi; ma ciò, ripetiamo, che appar inesplicabile, si è la sostituzione del canto armonizzato a quel canto melodico che era pur riconosciuto come parte del rito in tutte le chiese cristiane, e quindi nell'arte medesima; e inesplicabile tanto più in quanto che i canti a suoni diversi e simultanei datavano, secondo recenti induzioni, da più secoli e presso i Greci e presso i Romani, sebbene tenuti in poco pregio. Il che ci vien dimostrato anche dagli scarsissimi e confusi cenni che si fanno negli antichissimi trattati intorno a questa eccezionale forma di arte.

Come il padre Martini, ligio alle credenze ed a tutti i dogmi del cristianesimo, volle asserire che il primo padre del genere umano, prima del peccato originale, possedesse a perfezione ogni scienza ed arte, così gli scrittori dell'epoca del rinascimento, nel loro cieco culto all'antica arte classica di Grecia e di Roma, han creduto che agli antichi Greci nulla fosse sconosciuto in fatto di arti belle, e ne conclusero che nelle epoche più fiorenti della Grecia non solo la melodia fosse in onore, ma che anche l'armonia si trattasse con tutta quella ricchezza e quella varietà di parti e di canti di che aveano dato saggi abbastanza ragguardevoli il decimoterzo ed il decimoquarto secolo: a confermare quest'opinione citarono l'appoggio di alcuni cenni di antichi scrittori nei quali indubbiamente si registra l'esistenza di musiche a più parti. Conviene avvertire tuttavia che questi cenni sono assai poco determinati, e che quindi lasciano forti dubbi, non già sull'esistenza di suoni simultanei, ma bensì intorno all'artificio armonico con che si combinavano. D'altro canto, come mai supporre che delle composizioni ricche di splendidi contrappunti sieno non solo state dimenticate e smarrite per sempre, ma che nemmeno siasi più o meno conservata l'arte di fabbricarle?

Inoltre i nomi che ne restano indicanti le musiche a più voci degli antichi greci e romani non accennano neppur da lunge ad artifizii di composizione che abbiano analogia cogli studiati componimenti dei citati secoli decimoterzo e decimoquarto e successivi. Troviamo in quei trattati di musica il nome generico di sinfonia, che esprimeva qualunque esecuzione a più voci consonanti; troviamo quello di antifonia, esprimente i canti per ottava, quello di diafonia che significava canti a due voci; quello di parafonia finalmente che alludeva a canti eseguiti con non interrotte successioni di quinte e di quarte: ma null'altro. Se composizioni più ricche, più artifiziate avessero esistito, di certo sarebbero state contraddistinte da un nome.

(Continua).

---

fino alla fine dello scorso secolo; e ne' primi trent'anni di questo abbiam continuato a tenerlo nel melodramma. Ma da queste epoche in poi siam venuti deplorevolmente declinando in tutti. I nostri Conservatorii non reggono al confronto con quelli di Parigi, di Vienna e di Brusselles: nel maneggio dell'armonia siamo ben lontani dal poter eguagliare la scuola tedesca: nelle cognizioni archeologiche e nella lettura delle antiche notazioni, in confronto di Lafage, di Nisard e di Coussemaker, gli è molto se possiam dirci principianti: nella letteratura musicale in genere, la scuola Fétis ci sta innanzi d'un bel tratto, quantunque infedelissima nella storia e vaga e pregiudicata nella critica: negli Oratorii dobbiam vincere quelli di Händel, di Haydn e di Mendelsshon: nella musica istrumentale da camera, ci sono da capo i tedeschi con Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelsshon, Hummel e via via: nella musica religiosa, tolto il Rossini con lo Stabat e con la nuova sua Messa, abbiamo innanzi il Requiem di Mozart: il melodramma buffo, lo abbiamo interamente abbandonato, e in quanto al serio, dopo il Rossini, abbiamo il Verdi da opporre al Meyerbeer, all'Auber, al Gounod, al David, al Flotow!

Eppure nulla può indurci a credere che la natura ci neghi adesso quelle abitudini di che ci fu già larghissima. Ne' tanti giovani compositori che tentarono infelicemente la via del teatro, o che l'abbandonarono per particolari motivi in questi ultimi anni, ve n'ha molti cui la natura non fu punto avara; ma bensì fu avara per loro l'educazione, la quale non studiando l'indole peculiare de' loro ingegni, non mostrando loro la distesa dell'arte in modo che la vastità servisse non a sbigottirli ma a tenere in freno la presunzione, non correggendo il loro gusto dalle esagerazioni del giorno, fece sì che le loro doti naturali non raggiungessero il dovuto svolgimento.

Nell'educazione (per stringere in una parola il detto fin quì), risiede la prima e la vera causa della presente decadenza della musica, e del suo durare così a lungo nei dubbi e nelle perplessità. In conseguenza, all'educazione debbono primamente rivolgersi le cure di tutti coloro che amano quest'arte e che ne caldeggiano i progressi.

E adesso, ringraziandovi, prestantissimo signor Presidente e prestantissimi signori Accademici, dell'attenzione con che avete voluto onorarmi, permettete che mi rivolga ai giovani allievi che sono qui raccolti, e che li esorti a considerare l'arte loro da quel punto di vista che mi sono ingegnato di mostrargliela; imperocchè gli è unicamente sotto quel punto di vista che la musica può essere tenuta sorella non minore di quante sono le discipline che costituiscono lo scibile umano, e per conseguenza gli è unicamente da quel punto di vista che i suoi cultori possono riuscire non piante parassite, non ministri di puerili e volgari piaceri, ma artisti nel vero significato del vocabolo, opperò buoni ed utili cittadini.

Il sentire nobilmente di sè, è nell'uomo una delle più sicure guarentigie di opere degne e decorose; ma gli è impossibile sentir nobilmente di sè, se non si sente nobilmente dell'arte che s'è tolta ad esercitare.

L'artista inabile, per manco d'ingegno o di studio, è oggetto, se ben si guarda, di compassione; ma l'artista che trascina l'arte propria nel fango, cessa di essere artista, si ragguaglia da sè stesso al saltimbanco di piazza, e non è mai che la società lo paghi con diversa moneta di quella con che paga appunto i saltimbanchi, - con un profondo disprezzo.

L'empirismo, o giovinetti, non è più comportabile. Lo scegliersi una via fra la molteplicità delle scuole, delle teorie, delle opinioni, e degli errori che tengono il campo dell'arte è, per l'odierno musicista, una indeclinabile necessità alla quale ben potranno provvedere i valenti vostri maestri e i libri che essi vi propongono a studio, ma il più lo dovete far voi. E, per far ciò, richiedesi indeclinabilmente del pari, una mente educata e culta, valida ai sodi raziocini e libera di pregiudizi. Però studiate; e le delusioni, e le amarezze di che, pur troppo, è feconda la vita dell'artista, non vi allontanino mai dallo studio, giacchè vi allontanereste da ciò che più può valere a combatterle; e a premunire e ad avvalorare l'anima l'anima vostra, abbiate sempre in mente che le arti sono come le religioni: esse vogliono fede, vogliono sacerdoti, e vogliono martiri.

GEROLAMO ALESSANDRO BIAGGI.

Continuazione e fine dell'elenco delle Onorificenze aggiudicate agli alunni ed alle alunne del R. Conservatorio di Musica alla fine dell'anno scolastico 1864-65.

(Vedasi la Rassegna del Numero precedente).

Furono giudicati degni del *Premio musicale* con medaglia di rame i seguenti alunni:

Nello studio della *Composizione.*

Lovati Carlo. (Corso compiuto).
Corbari Giulio.
Coppa Santino.

Nello studio del *Pianoforte.*

Ficcarelli Stanislao.
Augustoni Ida.
Moro Luigi.
Vitali Remigio.
Alberi Rosa.
Bertazzi Aurelio.
Descamps Matilde.
Rella Francesca.

Nello studio dell'*Organo.*

Grandi Giacomo.
Sala Giuseppe. (Corso compiuto).

Nello studio del *Violino.*

Ramperti Edoardo. (Corso compiuto).
Ferrari Elvira.
Trulli Giuseppe.
Gorno Egidio. (Corso compiuto).
Ortori Palmira.
Rozza Prosdocimo.

Nello studio del *Violoncello.*

Bignami Cesare.

Nello studio dell'*Oboè*.

Gavazzoni Ambrogio. (Corso compiuto).

Nello studio del *Fagotto*.

Gianfré Gaetano.

Nello studio dell'*Armonia*.

Gigola Adele.

Amoretti Ernestina.

Furono giudicati degni della GRANDE MENZIONE gli alunni seguenti:

Nello studio della *Composizione*.

Sajno Giovanni.

Galli Amintore.

Ratti Pietro.

Zanetti Emilio.

Nello studio del *Canto*.

Robiati Ernesta.

Nello studio del *Pianoforte*.

Calati Giovanni. (Corso compiuto).

Berri Giuditta.

Venegoni Marietta.

Giani Emma.

Ferrari Ester.

Nello studio dell'*Arpa*.

Fossati Paolina.

Nello studio del *Violino*.

Ortori Ercole.

Ripari Pietro.

Fontana Angelo.

Mandelli Annibale.

Caldera Giovanni Battista. (Corso compiuto).

Boari Angelo.

Nello studio del *Contrabasso*.

Guercilena Luigi.

Nello studio del *Flauto*.

Guglielmini Ippolito.

Nello studio dell'*Armonia*.

Acerbi Luigia.

Furono giudicati degni della *Menzione musicale* i seguenti alunni:

Nello studio della *Composizione*.

Guindani Edoardo.

Celega Nicolò.

Magnanini Giovanni.

Nello studio del *Canto*.

Missorta Palmira.

Franzini Virginia.

Obè Elvira.

Bernardoni Enrichetta.

Suardi Carolina.

Nello studio del *Pianoforte*.

Bina Mattia.

Pettenghi Angelo.

Picozzi Gabriele.

Gilardi Carolina.

Nello studio dell'*Organo*.

Galli Ambrogio.

Nello studio del *Violino*.

Angelini Romolo.

Nello studio del *Violoncello*.

Panizza Dionigi.

Nello studio del *Flauto*.

Sperati Carlo.

Nello studio del *Clarinetto*.

Molinari Pietro.

Avanzi Oreste.

Bartezzago Giovanni Battista.

Arlati Luigi.

Nello studio del *Corno*.

Torriani Giulio.

Nello studio della *Tromba*.

Torriani Raimondo.

Nello studio dell'*Armonia*.

Salmojraghi Maria.

Furono giudicati degni della *Menzione speciale* in istudi complementari i seguenti alunni:

Nello studio complementare del *Pianoforte*.

Canonica Francesco.

Campione Egidio.

Calandra Emanuele.

Bentivoglio Giovannina.

Delfino Giuseppina.

Luini Savina.

Candeletti Francesco.

Nello studio complementare del *Violoncello*.

Calandra Emanuele (suddetto).

Nello studio complementare del *Flauto*.

Cantù Giuseppe.

Nello studio complementare di *Letture musicali*.

Mazzi Guelfo.

Ceschina Angelo.

Cattaneo Antonio.

Rabosky Amalia.

Rabosky Paolina.

Fasana Giuseppe.

Nello studio complementare di *Armonia* ed *Accompagnamento*.

Bolis Enrico.

Nello studio complementare di *Storia e Filosofia musicale*.

Zavaglio Giovanni.

Riboldi Enrico.

Bolis Enrico (suddetto).

Tagliabue Ernesto.

Candeletti Francesco (suddetto).

Bottarelli Girolamo.

Nello studio complementare di *Storia universale*.

Emanuel Eugenio.

Maffi Carlo.

Calandra Emanuele (suddetto).

Lazzarini Riccardo.

Airaghi Giulia.

Parazzoli Dionigi.

SOCIETA' NAZIONALE

DEGLI AUTORI D'OPERE DRAMMATICHE E MUSICALI

COMITATO PROMOTORE

Milano, 9 settembre 1865.

Il Comitato promotore della Società Nazionale degli Autori d'Opere drammatiche e musicali, pei rapporti, ne' quali ormai si trova con gran numero d'autori, e per osservazione sua propria, ha rilevato che nella legge sui *Diritti d'Autore*, 25 giugno 1865, entrata in vigore col primo agosto, sonvi alcuni punti che possono essere diversamente interpretati, e sembrano quindi avere bisogno di autorevoli schiarimenti.

Cotesti schiarimenti il Comitato scrivente sta procurandosi dalla competente autorità: appena ottenutili, li parteciperà per mezzo della stampa agli interessati.

Intanto però egli crede di dover richiamare l'attenzione degli aventi diritto d'autore sulle seguenti avvertenze:

1.° Gli autori, o chi per essi, che intendono godere i beneficii della legge devono presentare alla Prefettura rispettiva tre copie almeno dell'opera o delle opere pubblicate o rappresentate, unirvi una dichiarazione di voler godere de'diritti d'autore sopra le stesse, contenente il titolo dell'opera o delle opere e la data della stampa, rappresentazione o altra pubblicazione.

Per gli aventi diritti d'autore per opere pubblicate avanti il primo agosto p. p. il tempo utile per questa dichiarazione arriva fino a tutto il 31 ottobre p. v.

Per gli aventi diritti d'autore sopra opere pubblicate dal 1.° agosto al 31 dicembre del corrente anno arriva fino al 30 giugno del venturo 1866.

3.° Le dichiarazioni della prima categoria non sono soggette a tassa veruna. Quelle delle seconde ad una tassa che varia dalle 7 alle 10 lire, chiaramente indicata dal decreto pure 25 giugno che segue la legge.

4.° Questa tassa è riferibile non a ciascheduna opera dichiarata, ma a ciascheduna dichiarazione, potendo una sola di queste contenere un numero indeterminato di opere.

Per ultimo fa conoscere di avere già trasmesso al Ministero di Agricoltura e Commercio lo *Statuto sociale*, per conseguirne la relativa approvazione, dopo la quale provvederà prontamente alla stampa e alla diffusione di esso.

Per il Comitato

PAOLO FERRARI - GIUSEPPE GUERZONI - GIUSEPPE LAMPERTI.

R. CONSERVATORIO DI MUSICA IN MILANO

AVVISO.

Gli esami d'idoneità richiesti pei giovani d'ambo i sessi, che desiderano essere ammessi nel p. v. anno scolastico, 1865-66, come nuovi alunni di questo R. Conservatorio, allo scopo di applicarsi all'uno o all'altro dei seguenti rami di studio principale:

Violino - Violoncello - Contrabasso, Arpa, Ogni sorta d'istromento da fiato, Composizione - Canto: (*)

saranno dati nel giorno 6 Novembre 1865 alle ore 9 antimeridiane.

Si avverte che per lo studio del canto la voce degli aspiranti deve essere sufficientemente sviluppata, e dovranno pure possedere qualche cognizione musicale in ragione della loro età.

Per norma dei giovani e dei loro genitori o rappresentanti, si trascrivono qui sotto gli articoli del Regolamento Organico e del Régolamento scolastico concernenti l'ammissione di nuovi alunni, non che le discipline prescritte per quelli che, già appartenenti al Conservatorio, intendono proseguirvi i loro studj.

Milano, 18 Luglio 1865.

(*) *NB.* I concorrenti d'ambo i sessi sono avvertiti che non rimanendo sino a nuovo avviso alcun posto disponibile nelle Scuole di Pianoforte, la loro ammissione per studj da determinarsi non potrà l'anno sussegnente lasciar loro la scelta di questo istromento come Studio Principale.

Il Presidente

C. TAVERNA.

REGOLAMENTO ORGANICO

Art. 19. Per essere ammessi al Conservatorio come alunno o alunna, bisogna sostenere l'esame di ammissione che provi l'idoneità dell'aspirante a riescire nel ramo musicale, al quale intende applicarsi, e la conoscenza dei primi elementi letterarj:

Art. 20. L'Alunno per entrare in Conservatorio non può aver meno di 9 anni, nè più di 11, e deve aver sana costituzione. In casi speciali è data facoltà al Consiglio di ammettere alunni ed alunne d'età maggiore.

Art. 21. L'esame di ammissione non dà diritto che ad entrare nel Conservatorio condizionatamente come aspirante, per un tempo che non può durare oltre un anno scolastico, pagando lire cinque mensili anticipate di tassa. Dopo questo esperimento l'aspirante, in seguito a nuovo esame, è definitivamente accettato come alunno, o rinviato.

Art. 22. L'alunno che viene accettato paga una tassa d'immatricolazione di L. 20: e ogni anno fino al compimento degli studi, paga allo stabilimento L. 5 mensuali anticipate, esclusi i mesi di settembre e di ottobre.

REGOLAMENTO SCOLASTICO

Art. 81. In via d'eccezione è concesso ai giovani d'ambo i sessi, che non abbiano compiuto i dieci anni di età, di sospendere la determinazione dello Studio Principale, e di non sostenere pertanto che un esame di attitudine musicale in genere; riserbandosi a scegliere tale ramo principale più tardi; però non oltre un anno dopo la loro ammissione.

Art. 83. Le domande di ammissione sono indirizzate alla Presidenza del Conservatorio entro il mese di ottobre.

Art. 84. Queste domande devono essere corredate.

1. della fede di nascita;

2. di un'attestazione di buona condotta, rilasciata dal Sindaco del Comune in cui l'aspirante ha domicilio, autenticata dall'Intendente del Circondario;

3. di una dichiarazione autentica, comprovante che ha superato con buon esito l'innesto del vaccino, ovvero che ha sofferto il vajuolo naturale.

NB. Tutti gli alunni ed alunne che hanno felicemente superato gli esami annuali del presente anno, e che intendono continuare il loro corso, dovranno non più tardi del 20 ottobre anno corrente inoltrare alla Presidenza analoga dichiarazione (*).

(*) *Dall'Ufficio della Direzione del Conservatorio verrà rilasciata la modula di detta dichiarazione.*

— *Pregati, pubblichiamo di nuovo i seguenti Concorsi della* **Società del Quartetto**, *ed il Regolamento relativo.* —

Concorsi aperti dalla Società del Quartetto

ANNO SECONDO.

I.

CONCORSO PER UN QUINTETTO D'ARCO.

Avendo il promotore della Società Sig. Cav. Tito Ricordi stabilito pel corrente anno un premio di it.L. 500 pel Concorso d'un Quintetto d'Arco, e la Società, a norma dell'Art. 31 dello Statuto, un secondo premio di it L. 200, si rende pubblico il seguente

PROGRAMMA.

È aperto ai compositori italiani il Concorso per la composizione di un Quintetto per due Violini, Viola e due Violoncelli.

Il Quintetto dovrà constare di non meno di quattro tempi distinti, essere inedito e scritto intelligibilmente in partitura.

Ai concorrenti sono destinati:

Un primo premio di it.L. 500 (cinquecento).

Un secondo premio di it.L. 200 (duecento).

II.

CONCORSO PER UN TRIO PER PIANO, VIOLINO E VIOLONCELLO.

Avendo il Socio Sig. Luigi Erba stabilito pel corrente anno un premio di it.L. 500 pel Concorso d'un Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello, e la Società a norma dell'art. 31 dello Statuto, un secondo premio di it.L. 150, si rende pubblico il seguente

PROGRAMMA.

È aperto ai compositori italiani il Concorso per la composizione di un Trio per Pianoforte, Violino e Violoncello.

Il Trio dovrà constare di non meno di tre tempi distinti, essere inedito e scritto intelligibilmente in partitura.

Ai concorrenti sono destinati:

Un primo premio di it.L. 300 (trecento).

Un secondo premio di it.L. 150 (centocinquanta).

I Concorsi sono aperti sotto le seguenti condizioni:

1.° Le composizioni saranno presentate col corredo delle parti levate per la esecuzione, e verranno consegnate alla Segreteria della Società (Via Omenoni, N. 1) a tutte le ore 3 pomeridiane del giorno 31 ottobre 1865. Il Segretario ne rilascerà ricevuta.

2.° Le composizioni dovranno essere ricapitate alla Segreteria della Società franche d'ogni spesa di porto.

3.° Le composizioni presentate ai Concorsi non dovranno avere indicazione alcuna del nome dell'autore, ma saranno contrassegnate con una epigrafe, ripetuta sulla soprascritta di un biglietto sigillato, in cui sarà scritto nome, cognome, patria e dimora del concorrente.

4.° Soltanto i biglietti relativi alle composizioni premiate saranno aperti. Qualunque concorrente tuttavia potrà autorizzare l'apertura del proprio biglietto dopo l'aggiudicazione dei premii.

5.° Il ritiro da farsi delle composizioni che non conseguirono alcun premio sarà a tutta cura e spesa dei concorrenti; la restituzione sarà fatta dalla Segreteria dietro presentazione della ricevuta di cui al precedente § 1.° La persona che eseguirà il ritiro ne rilascerà ricevuta anche in proprio nome.

6.° La Società non risponde della conservazione delle composizioni che non vengono ritirate entro due mesi dalla pubblicazione del risultato dei Concorsi.

7.° Le composizioni premiate, unitamente alle rispettive parti, rimarranno in proprietà alla Società, per solo uso dei propri concerti.

8.° Qualora il concorrente premiato non avesse presentato al Concorso il proprio autografo, e ciò per la stretta osservanza al precedente § 3.°, dovrà dopo l'aggiudicazione del premio, e dietro richiesta della Presidenza, inviare alla Società il manoscritto autografo, ricevendo in sostituzione la copia inviata al Concorso. Le spese occorrenti saranno a carico della Società stessa.

9.° L'autore dovrà cedere alla Società il diritto di stampa, riservandosi quello d'esecuzione, salvo il disposto al § 7.

10.° Il giudizio delle opere presentate ai Concorsi verrà pronunciato a norma del Regolamento disciplinare della Società.

REGOLAMENTO DISCIPLINARE

per l'esame dei lavori presentati ai Concorsi e per l'aggiudicazione dei Premii.

§ 1. L'esame ed il giudizio delle opere presentate in seguito dei concorsi aperti dalla Società non che la conseguente aggiudicazione dei premii spetta alla Commissione Artistica, la quale dovrà aggregarsi per ogni singolo concorso, e con facoltà di voto, altri quattro membri estranei ad essa. Tali membri possono essere scelti anco fra persone non appartenenti alla Società.

§ 2. La Commissione così composta prende il nome di *Commissione Esaminatrice*.

§ 3. Ciascun membro della Commissione esaminatrice, compreso il Segretario, prima di intraprendere l'esame dei lavori presentati a concorso e di procedere alla classificazione dei medesimi, dovrà firmare la dichiarazione di non aver presentato alcun proprio lavoro, o di non aver assistito alcun concorrente. Però i membri della Commissione Artistica dovranno emettere tale dichiarazione prima di procedere alla nomina dei quattro membri estranei.

§ 4. Qualora uno, o più membri della Commissione Artistica non potessero, a sensi del § 3, far parte della Commissione Esaminatrice per un determinato concorso, spetterà alla Società, convocata dal Presidente in adunanza generale straordinaria, di nominare fra i Soci dei membri supplenti per questo particolare oggetto.

§ 5. Spirato il termine prefisso dall'avviso di Concorso per la presentazione dei lavori, è accordato alla Commissione esaminatrice un periodo di tempo maggiore di giorni venti per l'ispezione dei lavori stessi. Qualora per la quantità dei lavori si richiedesse un termine più lungo, la Commissione esaminatrice ne domanderà l'assenso al Presidente.

§ 6. I lavori non potranno sotto alcun pretesto essere trasportati fuori dell'ufficio della Segreteria della Società, dove i soli membri della Commissione esaminatrice, sia individualmente sia collettivamente, avranno facoltà di prenderne conoscenza.

§ 7. Nel caso che la Commissione esaminatrice stimasse opportuno, prima di procedere alle votazioni, di udire l'esecuzione di alcune delle opere presentate ai Concorsi, si porrà d'accordo per la spesa occorrente colla Giunta Amministrativa.

§ 8. A queste udizioni non interverrà che la sola Commissione esaminatrice.

§ 9. Trascorso il termine di queste preliminari ispezioni, la Commissione esaminatrice viene convocata dal Presidente affine di aprire la discussione sul merito delle opere presentate, e passare quindi alla relativa votazione.

§ 10. Cadaun lavoro è oggetto di separata discussione, e separata classificazione.

§ 11. I gradi di merito delle opere esaminate vengono significati con 10 gradazioni o punti, indicando lo *zero* l'assenza d'ogni pregio, il *dieci* l'assoluta eccellenza.

§ 12. Ciascun esaminatore registra in iscbeda segreta la propria classificazione. Dopo di che, aperte le schede, si procede a formare la somma dei punti, che vien divisa pel numero dei votanti.

§ 13. A quell'opera che complessivamente non avrà conseguito per lo meno gradi 8,50 di merito, non potrà essere aggiudicato il primo premio.

§ 14. A quell'opera che complessivamente non avrà conseguito per lo meno gradi 7,50 di merito, non potrà essere aggiudicato alcun premio.

§ 15. Il primo premio verrà aggiudicato all'opera meglio classificata, salvo il disposto al precedente § 13.

§ 16. Il secondo premio verrà aggiudicato al lavoro meglio classificato dopo il precedente, salvo il disposto al § 13.

§ 17. Se due o più lavori ottenessero parità di punti di merito, adempiendo inoltre alla condizione del § 13, si farà il ballottaggio a schede secrete fra questi, e nel caso che risultassero ancora a voti pari, si deciderà colla sorte a quale dei lavori si debba assegnare il primo, ed a quale il secondo premio.

§ 18. Se due o più lavori ottenessero parità di punti, ma con diritto soltanto al secondo premio, si procederà come al precedente § 17, decidendo infine la sorte a chi si debba assegnare tale premio.

§ 19. Nel caso che per insufficienza di punti di merito, uno dei premi od anche tutt'e due non potessero venire aggiudicati ad alcun lavoro, se il premio è stabilito coi fondi della Società, sarà facoltativo alla Rappresentanza della medesima il destinarlo sia ad un nuovo concorso, sia ad altro scopo artistico-sociale; se poi il premio fosse dato da privati, tale facoltà s'intenderà riservata al donatore.

§ 20. Per la validità delle deliberazioni della Commissione esaminatrice si richiedono presenti almeno tre membri della Commissione Artistica, oltre il Presidente, e tre membri fra gli estranei.

§ 21. Di ogni discussione della Commissione esaminatrice, e di ogni conseguente votazione e deliberazione è tenuto regolare processo verbale dal Segretario della Società, il quale pertanto assiste a tutte le sedute, senza però aver diritto alcuno di voto, nè deliberativo nè consultivo.

§ 22. I processi verbali sono firmati da tutti i membri intervenuti della Commissione esaminatrice, dal Presidente al Segretario della Società.

§ 23 Quella parte dei processi verbali che registra l'aggiudicazione o non aggiudicazione dei premi, come altresì il numero dei punti di merito ottenuto dai singoli lavori, verrà pubblicata nel Giornale della Società, e sarà anche tenuta ostensibile presso la Segreteria a soddisfazione degli aventi interesse.

GIUSEPPE OGGIONI, gerente responsabile.
Tipi RICORDI.

ANNO SECONDO - N. 19. **GIORNALE** 15 OTTOBRE 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. I

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (e domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

FORME DELL'ARTE

NELL'EVO MEDIO.

(Continuazione. Vedansi i numeri 17 e 18).

Noi abbiamo avvertito perchè i Greci non considerassero quali consonanze se non l'ottava, la quarta e la quinta giuste; e per le ultime due abbiamo detto che ciò proveniva dal loro nesso cadenzale. Riputati questi tre intervalli come uniche consonanze, ne doveva venire, e ne venne, che anche nella musica a suoni simultanei non si considerassero concesse se non queste tre combinazioni. Avvertasi come da piccole cause, come da un pregiudizio per così dire, possano succedere per anni e per secoli conseguenze inattese, e l'arte possa perciò assumere forme che non avrebbe assunto certamente se abbandonata al solo istinto. Il non aver riconosciuto per più e più secoli l'armoniosa consonanza delle terze non che delle seste maggiori e minori, impresse all'arte armonica per circa cinque secoli, dall'ottavo al duodecimo, forme stranissime, tuttochè imponenti e severe.

Del resto convien persuadersi che negli ultimi secoli di Grecia per lo meno e nei primi dell'era Cristiana l'arte fu sostanzialmente melodica, e ritenere che le diafonie e le parafonie non erano che una rara eccezione, quasi un capriccio, non applicato normalmente nè all'arte sacra nè all'arte profana.

Non è se non nel settimo secolo che si comincia ad avvertire l'importanza, non però grandissima, che si dava al canto parafonico nelle chiese cristiane; ne porge qualche cenno assai esplicito nei suoi scritti sant'Isidoro, arcivescovo di Siviglia.

Dagli scritti tuttavia di S. Isidoro sarebbe impossibile rilevare il maggiore o minore artifizio con che nel secolo settimo e nei precedenti costituivasi la parafonia, che più tardi assunse il nome più genesico di diafonia. Ad ogni modo è lecito argomentare che tale diafonia non poteva essere anche a quel tempo se non l'effettuazione di quel sistema di canto che si compiaceva sovraporre o sottoporre alla melodia ecclesiastica la melodia stessa alla distanza invariabile e non interrotta di una quinta o di una quarta.

Noi troviamo ancora questa forma d'arte, se arte può chiamarsi, in vigore nel nono secolo.

Ucbaldo, il noto monaco di Saint Amand (nel Belgio), ne' suoi importanti scritti sulla musica, ci lasciò una diligente enumerazione di tutte le forme diafoniche praticate nel secolo anzidetto, le quali erano ora a due, ora a tre, ed ora a quattro parti, sempre però, ben inteso, costituite delle suddette invariabili e continue successioni di quarte, quinte e di ottave. Laonde è manifesto che la vera sostanza di queste musiche non era che una barbara armonia a due parti, in quanto che la terza parte, e tanto più la quarta, che vi si aggiungevano in certi casi, non erano che la ripetizione, ad una ottava superiore od inferiore, di una o tutte e due le altre parti: le quali due parti poi chiamavansi per lo più l'una *tenore*, come quella che *teneva* e conservava immutata la melodia liturgica; l'altra, parte *organale*, verisimilmente perchè già sino da quell'epoca ad ogni suono dell'organo congiungevansi le consonanze di quinta e di ottava; sistema, il quale, come è noto, perdura tuttavia nella fabbricazione degli organi moderni, nè giammai è stato abbandonato.

Nel periodo di tempo, un secolo e più, che intercede fra Ucbaldo e il nostro Guido d'Arezzo, si trova dagli scrittori di quell'epoca registrato, oltre alla *diafonia*, un altro genere di musica a più voci, e solitamente a due, contraddistinto col nome di *discanto*.

Questo nome che intende distinguere una nuova

forma di musica da quella dell' antica diafonia, esprime esattamente la diversità appunto che passa tra la diafonia e il discanto. *Diafonia*, che è quanto dire un canto unico a doppio suono: *discanto*, che veramente significa due canti diversi.

Nei discanti del secolo decimo si comincia a vedere tratto tratto i primi tentativi onde emanciparsi dalla schiavitù di quelle costanti ed interminabili serie di consonanze perfette che avevano da più secoli costituito il carattere e la forma principale della liturgia festiva e solenne.

I discanti, massime nei loro primordi, poco differivano veramente dalla sostanza delle diafonie: ma tuttavia potevano già dirsi un progresso ed una cosa nuova in quanto che nell' istesso pezzo ecclesiastico, nello stesso versetto, nella stessa antifona, per esempio a tre a quattro successioni di quinte tenevan dietro alcune altre sia di quarte, sia di ottave; non dimenticando che tali consonanze perfette venivano di quando in quando interpolate da altri intervalli, come seconde, terze, seste, ecc.: aventi in generale l'indole a un dipresso delle nostre odierne così dette note di passaggio. Tuttavia tutti codesti elementi diversi eran luugi dal presentare un assieme armonico e melodico abbastanza logico e naturale: queste consonanze e queste dissonanze disponevansi ed alternavansi più alla cieca e per desiderio di novità che non per impulso di istinto e per qualche sentimento d' arte. Ad ogni modo importa notare che quasi sino dal primo apparire dei discanti il senso di caratterizzare e di dare importanza speciale al principio ed al fine del canto, ossia dell' armonia, appare manifesto; giacchè le prime regole e più antiche, le quali si occupano della fabbricazione dei discanti, si fanno principalmente severe e concordi sul modo di cominciarli e su quello di finirli; ponendo per legge indeclinabile che il primo accordo fra le due voci sia sempre una consonanza perfetta, e stabilendo tra il penultimo e l' ultimo accordo un certo rapporto di suoni che non è senza analogia con le nostre odierne cadenze.

Molti scrittori, principalmente belgi e francesi, si occuparono in questi ultimi tempi dell' esame dei progressi della musica a suoni simultanei, cioè di quella forma d' arte, cui accenniamo, che contraddistinguendosi da principio col modesto nome di *diafonia*, e significando di mano in mano in mano le sue evoluzioni coi nomi di *organo* e *discanto*, assunse finalmente quello di *armonia*. Di questo lungo ed interessantissimo ingrandimento dell' arte parlarono più diffusamente e più assennatamente il Fétis e il Coussemaker, convenendo in complesso in molte idee, completandosi l' un l' altro, ed offerendo una serie di documenti che, sebbene sorretta da scarso senso filosofico, nondimeno torna assai vantaggiosa allo studioso, che dalla successione di fatti, anche apparentemente di lieve importanza, sa desumere le leggi ed i principii onde scaturirono tante diverse fasi dell' arte nostra, e sa pertanto, meglio che vagamente, profetizzarne le forme avvenire.

La brevità del tempo impostaci nel presente studio non ci consente di seguire passo a passo gli studi di questi autori egregi: che d' altro canto riescirebbero al-

APPENDICE

LA FILOSOFIA MUSICALE IN FRANCIA

VERSO LA FINE DEL SECOLO XVIII.

(Pensieri estratti da un'opera del signor De Chabanon *pubblicata a Parigi nel* 1785).

(Continuazione; vedansi i N. 11 *e* 15).

. . . . . Eccoci condotti all'esame dei mezzi coi quali la musica imita. Ella assomiglia i suoi strepiti ad altri strepiti, i suoi movimenti ad altri movimenti (1), le sensazioni da essa provocate a sentimenti analoghi a queste sensazioni (2). . . . . .

L' imitazione musicale non è sensibilmente vera se non allorchè si propone dei canti per oggetti. In musica si imitano con

(1) Imitando cioè, non i suoni, ma l'ordine delle articolazioni loro nel tempo, cioè i ritmi dei suoni.

(2) Ciò è presto detto, ma non altrettanto prontamente spiegato. Codesta analogia fra sensazioni musicali e sentimenti costituisce lo studio più arduo e profondo della filosofia musicale. Le sensazioni tonali-ritmiche trovano analogia colle sensazioni dei sentimenti (ne sia lecito dir così) per l' altalena principalmente dei suoni sospensivi ed attrattivi, considerati così dall'aspetto tonale che dal ritmico. A quest' altalena poi serve, a così dire, di fondo od intonazione generale il colore *affettivo* o qualità di suono delle voci e degli strumenti, individualmente e complessivamente esercitanti azione sull'udito, e, per quel mezzo, su tutto l'organismo umano, fisico e morale.

verità fanfare guerriere, fanfare di caccia, canti pastorali, ecc. (1). Non è questione che di conferire a una melodia il carattere d'un' altra melodia . . . . . Ma allontanandosi da questo punto, l'imitazione va grado grado affievolendosi, in ragione dell' insufficienza dei mezzi dalla musica adoperati.

Vuolsi musicalmente dipingere un ruscello? L'alternativa sommessa e continuata di due suoni vicini produce nel canto una specie di ondulazione che non è senza analogie con quella dell'acqua che scorre. Quest'attinenza che s'affaccia prontamente all'animo è la sola che l'arte abbia saputo conseguire fino ad oggi, e dubito assai che se ne scoprano giammai di più strette. L'intenzione di dipingere un ruscello costringe dunque necessariamente tutti i musici che l'hanno e l'avranno ad adottare una forma melodica notissima e, a così dire, invecchiata. La disposizione delle note vi è preveduta e prestabilita. La melodia, schiava di queste condizioni, peccherà di assenza di novità, e pertanto di attrattiva . . . . . .

. . . . . .

Io suppongo un compositore d'ingegno costretto dalle parole da musicarsi a dipingere l' onda che mormora o l' uccello che garrisce; chi mai penserebbe a infliggergli biasimo ov' ei ragionasse così? « L'arte mia è incapace a riprodurre con verità gli »effetti che il mio poeta se ne ripromette: tentando di toccar la »meta, corro pericolo di copiare tutti coloro che disegnarono un »egual quadro. La dipintura delle acque, dei fiori, della brezza, »delle verdi piante, non è giudicata cotanto lirica se non perchè »la vista d'un luogo ridente e campestre produce sui nostri sensi »una soave impressione e dispone l'anima nostra ad una calma

(1) Queste sono più tosto prette riproduzioni che imitazioni. Laonde può asserirsi che imitazione oggettiva in musica non esiste, rigorosamente parlando.

quanto oscuri senza il corredo e l' esame dei non pochi monumenti scoperti di recente e che abbracciano quell' oscuro e lunghissimo periodo del medio evo che decorre dall' 800 circa al 1300: periodo, or sono pochi anni, affatto ignorato, e, peggio ancora, creduto affatto inutile alla storia dell' arte, mentre all' opposto esso n'è l' origine, la causa, il fondamento, la chiave indispensabile a spiegarla.

Avvertiamo che sebbene il IX, il X e l' XI secolo ci porgano esempi di musica a più che due parti, tuttavia questa moltiplicità di parti si riduceva quasi sempre ad una mera illusione. Per la tenacità alle antiche tradizioni non si era ancora potuto formarsi una giusta idea dell' armoniosità di quelle quattro eccellenti consonanze, che sono le terze e le seste. Era una audace innovazione di alcuni pratici l' impiego, come che rarissimo, di tali consonanze: ma i teorici, pur troppo in musica sempre retrogradi, le condannavano, le proscrivevano, pareggiandole ciecamente alle dissonanze di seconda e di settima. In forza dello stesso spirito di sistema la quarta invece continuò a regnare per più secoli quale consonanza di primo ordine, considerata anzi essendo la più perfetta in conseguenza di certe ragioni mezzo matematiche e mezzo cabalistiche. Fino a che insomma non si potevano avere a disposizione quali consonanze se non la quarta e la quinta, ogni radicale emancipazione dall' antico discanto, ogni vera composizione armonica era impossibile, avvegnachè qualsiasi accordo non potesse costituirsi che di due soli suoni, essendo riconosciuta in tutti i tempi l'incompatibilità della quarta e della quinta simultanee. Fa d' uopo discendere sino al secolo XIII per vedere registrate dai teorici nel novero delle consonanze alcune delle terze e seste suaccennate, come altresì per vedere posto in dubbio il carattere consonante della quarta. E da quell' epoca veramente comincia una reale e salutare rivoluzione nell' arte armonica.

Non possiamo tracciare un compendio storico della musica del medio evo senza soffermarci su di un nome celebratissimo, non che in Italia, in tutta Europa. Noi alludiamo a Guido di Arezzo, monaco di Pomposa. Abbiamo scorso molte monografie risguardanti il celebre musico, e molti scritti che parlano più o meno di lui; ma per quanto buon volere siasi posto da noi nel voler formarci un' idea delle sue composizioni, delle sue invenzioni, del suo genio, non ci fu dato riuscire se non a considerarlo quale un ottimo pratico ed un insegnatore chiaro e rapido, s' è permesso di così dire.

I suoi scritti medesimi non contengono il minimo indizio che egli pensasse non che a far adottare nuove e ardite idee, nè tampoco ad esporle. Pressochè nessuno dei ritrovati che con poco acume di critica vengono a lui attribuiti non gli appartengono, avvegnacchè egli medesimo li dichiari già in vigore a' suoi tempi. Difatti il sistema esacordale esisteva prima di lui, e perciò l' aggiunta del *sol* grave (gamma), inferiore alla proslambanomenos, non è a lui dovuta. Anche l' invenzione del monocordo, vale a dire di uno strumento regolatore delle intonazioni, sembra averlo preceduto. Altrettanto dicasi della celebre *mano;* di cui del resto, benchè quasi

»deliziosa. Se dunque, astenendomi dall' imitare ciò che imitar non »posso, mi limitassi ad imaginare una melodia dolce e tranquilla, »quale si desiderebbe udirla riposandosi alla fresc' ombra, rallegrata dalla vista di incantevole paesaggio, verrei forse io meno »al mio poeta, all' arte mia? » Qualora l'artista che ragionasse così fosse uomo di genio, e sapesse tradurre in atto la propria idea, non saprei ciò che i partigiani dell' imitazione potrebbero trovare da rimproverargli.

Il cielo si copre di nubi, i venti fischiano, il tuono diffonde i suoi muggiti dall'uno all'altro confine dell' orizzonte. Oh! come la musica è inadeguata a dipingere cotali effetti, sovrattutto se il compositore prende a particolareggiarli, e vuol metterci la pretesa di una pittura realista!. . . . . Eh! sopprimiamo tutti questi quadri particolareggiati che nulla dipingono, e dipingiamo in massa. Il fracasso, il tumulto, il disordine dell' orchestrazione ritraggano il disordine e lo strepito della bufera, ed anzitutto non s'abbia a dire di quelle melodie *esser esse soltanto dello strepito senza espressione e senza carattere* (1) . . . . . .

(1) Il consiglio è molto acconcio nel'intento pratico. Ma l'imitazione *in massa* desiderata dallo Chabanon non è tuttavia quella dello sconvolgimento della natura esteriore, bensì quella del contraccolpo che ne riceve la natura interna. La vera musica non ritrae che i moti dell'animo; e non sembra ritrarre i fisici se non in quanto essi procedano unissoni coi fisiologici e psicologici. Arrestati su di siffatto argomento, non possiamo non rammentare un tentativo, felicissimo a veder nostro, dell'immortale Catanese, il quale, in luogo di ritrarre il primo ed immediato *contraccolpo* interno degli elementi esterni in rivoluzione, pensò ritrarre quasi a dire il secondo. Questo secondo contraccolpo è il pianto, il lamento, rassegnato e sommesso, sia della natura interna soffrente per l' urto esteriore, sia delle potenze invisibili e soprannaturali esteriori che rispondono alla natura sconvolta con un accento ineffabile di dolore. Rammentisi l' inizio del primo finale della *Straniera*, e vedasi come Bellini non facesse eco al rumore del tuono ed al lontano fischiare del vento se non con un sommesso rumoreggiar di timpani, interrotto da panse prolungatissime, gravide di un silenzio sinistro, e non rotto alla sua volta che da un frammento di melodia, lenta, piagnolenta, soave, ammirabile!.... una melodia di Bellini!

(1) Evidentemente nell'organismo umano, nella natura interiore, che, come abbiam detto, è la sola che possa esser oggetto dell'imitazione musicale, il contrasto ottico avvertito qui ingegnosamente, e tradotto più tardi in atto da Haydn nella sua *Creazione*, è non solo somigliante, ma forse eguale affatto all' acustico. Ed i filosofi non avrebbero potuto far iscaturire dalla musica, ossia dai suoi effetti sull' organismo umano, meglio che da meno plausibili principi, la loro teorica delle idee generali?

(2) È dunque indubbiamente un' idea generale. Ma la musica non riproduce che umane impressioni; dunque la fonte delle idee generali sta nell'umano organismo, è innata, nè pertanto si acquista coll' esperienza.

Dite al compositore di dipingervi la luce presa astrattamente, egli confesserà l' impotenza dell' arte sua. Ditegli che dipinga il levar del sole; egli sentirà che il contrasto di suoni chiari e vivaci contrapposti per successione a suoni cupi e velati, può rassomigliare al contrasto della luce e delle tenebre (1). Di questo punto di confronto egli fa il suo mezzo d' imitazione: ma che dipinge egli mai realmente? Non già il giorno e la notte, ma un contrapposto solamente, ed un contrapposto qualunque: ed il primo contrapposto che si presenta all' imaginazione sarà da quella musica convenientemente espresso, quanto quello della luce e dell'ombra (2). *(Continua)*

perpetuatási, non è facile comprendere lucidamente l'uso, meno ancora l'utilità. Dove la maggior parte degli storici e dei critici si accordano a rendere un merito speciale a Guido si è nella definitiva costituzione del rigo, e più ancora nel pensiero di applicare sei sillabe rispettivamente ai sei suoni dell'esacordo. Queste sei sillabe, furono, come è noto, spiccate all'inno di San Gio. Battista,

Ut queant laxis resonare fibris
Mira gestorum famuli tuorum,
Solve polluti labii reatum
Sancte Joannes;

e ciò a motivo che le sillabe prescelte corrispondevano nella loro intonazione liturgica alle citate sei note dell'esacordo. Ma l'applicazione di monosillabi al solfeggio esisteva da secoli; esisteva, siccome abbiamo veduto, nei tetracordi greci. Laonde neppure questa può dirsi vera invenzione. Potrebbe avvertirsi forse l'opportunità del richiamo dell'inno conosciuto, onde prenderlo a norma nelle intonazioni di canti non conosciuti. Ma anche l'utilità di questo procedimento ci pare assai contestabile. Lunge però da noi il pensiero d'intendere a demolire con ciò la grande fama di questo illustre italiano. È certo che se tanto fece parlare di sè, ciò non poteva avvenire senza che egli fosse fornito di straordinari talenti. Forse nuove indagini apporteranno in avvenire miglior copia di documenti testimonianti l'ingegno del famoso monaco: ma per ora lo storico, che deve anzi tutto omaggio al vero, deve pur esporre il suo dubbio e non alzare degli altari se non è provato abbastanza che il Dio esista realmente.

Un altro nome celebrato noi incontriamo nella storia della musica qualche tempo dopo l'epoca di Guido; questo nome è quello di Franco o Francone di Colonia, il quale deve siffatta rinomanza ad un libro in cui forse per la prima volta trattasi o piuttosto si registrano le condizioni della musica misurata a quell'epoca. Da ciò la facile ammirazione di quei tempi d'ignoranza volle proclamare Francone come l'inventore di codesta musica misurata: ma noi sappiamo che la musica misurata, anzichè essere un'invenzione, non era che una conseguenza spontanea e necessaria dell'intervento del discanto, succeduto, come notammo, alla diafonia. Diffatti appena la parte organale del discanto si piaceva a contrappuntare sul tenore o canto-dato due o più note, siccome in generale ritenevasi che i suoni di codesto tenore dovessero procedere isocroni, ne doveva inevitabilmente conseguitare che il canto fiorito o contrappunto eseguisse in tali punti dei valori più rapidi, che la notazione doveva distinguere dagli altri, e che fino a un certo punto si uniformavano alle durate proporzionali dell'istinto ritmico.

Laonde anche codesta celebrità del teorico di Colonia rimane agli occhi nostri di molto menomata: e si spiega anch'essa, come può spiegarsi quella di Guido Arrettino, col prestigio che esercitarono in quei tempi tutti coloro che giungevano a dettare alcun che offerente l'apparenza di trattato scientifico non privo di qualche novità. Epperò fra i musici di quest'epoca oscura furono tramandati con venerazione ai posteri, assai più che quali compositori, quali teorici, i nomi di Girolamo di Moravia, di Giovanni di Garlanda, di un anonimo sedicente Aristotile, e d'altri non pochi che or tornerebbe superfluo l'emunerare.

Da tutto questo si comprende che in quel giro di secoli, dal nono cioè al decimoterzo circa, le rinomanze musicali formavansi assai più presto colla teorica che non colla pratica. E diffatti benchè molte composizioni di quel tempo ci sien rimaste, di ben poche ci son noti gli autori, accadendo invece l'opposto per tutte le opere didascaliche e teoretiche. E per vèrità se quei discanti, quei motetti, quei condotti comunicavano lentamente ed inscientemente un impulso al procedimento dell'arte, se arte poteva dirsi, il merito di quei componimenti era tutt'altro che d'artista: giacchè quei discanti in generale non erano se non un meccanismo, una manualità. Per cominciare a riscontrarvi, se non una vera arte, almeno un ingegnoso artifizio, bisogna portarsi fino all'epoca più fiorente dei menestrelli e dei trovatori, parecchi dei quali si piacquero contrappuntare ed armonizzare, barbaramente sì, ma a tre parti reali, le loro canzoni, valendosi dello stesso sistema che la liturgia aveva consacrato per l'armonizzazione delle gravi melodie del canto fermo. Fra questi trovatori la storia ricorda con marcata distinzione Adamo De-La-Hale, di cui ci rimangono alcune di codeste canzoni, o a dire più esattamente di questi impuri e duri contrappunti.

Dall'epoca di Adamo De-La-Hale, e mercè l'accettazione di tutte le vere consonanze, la musica a più parti va sempre più perfezionandosi, in guisa tale che il secolo decimoquarto ne offre alcune combinazioni a quattro parti tratto tratto assai pregevoli, e per bella disposizione, e per corretta armonia, ed anche per qualche principio di regolari imitazioni, che furono poi il punto di partenza di tutti gli esagerati artifizi onde si rese celebrata la scuola fiamminga nel secolo decimoquinto, e per conseguenza anche l'italiana, segnatamente nei primi anni del decimosesto.

Il Fétis, e seco lui tutti i suoi seguaci stabilirono come indiscutibile verità che la settima di dominante senza preparazione non fu che un ardito ritrovato di Claudio Monteverde: eppure in Dufay, come in altre composizioni a un dipresso contemporanee, non è rado il trovare codesta settima non preparata; per iscusare la quale la si chiamava *nota cangiata* e la si riguardava come una sostituzione della sesta: come se in musica fosse possibile mutar la forma delle cose senza alterarne radicalmente la sostanza! Non è improbabile che codesta strana teoria della *nota cangiata* abbia suggerito al Fétis medesimo l'altro suo non meno strano principio della *sostituzione*, col quale s'illude spiegare l'accordo di nona pur senza preparazione.

Benchè ci siamo proposti di esaminare in modo affatto compendioso le fasi della musica del medio evo, pure non possiamo tacere di quella forma di composizioni, miste, per quanto concerne i testi, di sacro e di profano, ed alla cui stranezza gli odierni trattatisti danno, salvo errore un'importanza maggiore della dovuta.

Nei secoli XII, XIII e XIV principalmente, un gran numero di composizioni destinate al tempio portano nella parte del tenore parole spiccate a canti profani per lo più in lingua volgare o in dialetto, alle quali intrecciavansi nelle altre parti le parole liturgiche latine.

Questa brutta mistione riusciva difatti una specie di profanazione e di sacrilegio che i pontefici han creduto più volte di stigmatizzare: ma in effetto essa era lungi dal cagionare tutto lo scandalo che sembrava dovesse partorire, attesochè tanto lento era l'esplicarsi delle parole e tanto complicato l'intreccio fra i due testi sacro e profano che di certo l'uditore non riusciva ad avvedersene mai o quasi mai. *(Continua).*

RASSEGNA.

I giornali di Firenze non ci recano rallegranti notizie. Il concorso aperto dal Municipio fiorentino ai giovani, anzi più esattamente, agli esordienti compositori melodrammatici, ebbe mala riuscita anche quest'anno; ed è già il terzo di codesti sperimenti. Il *Boccherini*, notevolmente sfiduciato dopo l'esito dei due concorsi precedenti, dopo il terzo, più malaugurato ancora, non ispera più affatto. Egli non pretende concluderne che *sia perduto il seme del genio in Italia*, ma è persuaso che la pochezza, la nullità dei saggi apparsi al concorso, dipenda da ciò *che manca ai nostri compositori lo studio dei buoni modelli*. E ritiene *universale* questo difetto, invocando all'uopo solleciti e solidi ripari. I quali consisterebbero ad un bel circa nel diradare i concorsi melodrammatici, riducendoli, anzichè annuali come sono adesso, ad uno soltanto per ogni settennio; nell'aprire invece un annuo concorso per una sinfonia classica; nel compensare, oltrechè l'impresario chiamato ad allestire la nuova opera, anche il compositore; e questo è bene -; finalmente nell'estendere la facoltà di concorrere anche ai maestri non esordienti; - e questo è benissimo. - Evidentemente, secondo il *Boccherini*, gli annui esperimenti di sinfonie classiche varrebbero ad eccitare i giovani maestri all'indefesso studio dei grandi modelli, la mancanza del quale, come abbiam veduto asseverarsi da quell'onorevole periodico, è cagione non solo della nessuna originalità e nessun valore dei saggi presentati al concorso, ma altresì, cosa quasi incredibile, della loro *ineseguibilità*. Difatti il *Boccherini* afferma che, delle sette opere presentate, non solamente nessuna apparve *eccellente* o per lo meno *mediocre*, ma nemmanco *eseguibile*. Intorno a questa proclamata ineseguibilità il signor d'Arcais, l'apprezzato appendicista dell'*Opinione*, fa delle riserve ed espone dei dubbi, appoggiati per verità ad argomenti assai logici. E valga il vero, dal rapporto della Commissione intorno all'esito del recente concorso il d'Arcais farebbe emergere che, per tre dei sette spartiti almeno, la questione di ineseguibilità non fu menomamente sollevata, essendo esclusivamente motivi di natura estetica quelli che li condannarono all'esclusione. Fa anzi ricordo l'appendicista di una Cecilia di Baone, cui il presidente della Commissione esaminatrice avrebbe persino esitato ad attribuire a compositore esordiente, tanto lo spartito era encomiabile per franchezza e facilità di fare, per buona declamazione e felice melodia. Onde il d'Arcais si va chiedendo: « Se in un concorso d'esordienti non » bastano ad ottener grazia la *buona declamazione* o la *felice me-* » *lodia*.... a che cosa veramente servono i concorsi? » Sane ed acconce parole.

Ma concesso pur anco che le sette opere presentate al concorso fossero effettivamente ineseguibili, questo solo fatto potrebbe egli veramente significare che in Italia non abbiavi più alcuno, fra i compositori più o meno oscuri ed ignorati, capace di creare una partitura melodrammatica eseguibile?

Ci voglia credere una volta il *Boccherini* che maestri non per anco fortunati o conosciuti, eppur dotati e d'ingegno e di tecnica sperienza, ve n'ha più d'uno. Noi per esempio saremmo pronti a scommettere cento contro uno che fra i sette spartiti presentati non ve n'era un solo che appartenesse egli esordienti cav. Bazzini, Arrigo Boito, Francesco Pollini, Alberto Giovannini, Giulio Ricordi, Angelo Cunio, Giano Brida, Carlo Fedelini, Francesco Sandi, Emilio Mantelli, ecc.; non uno che appartenesse ai non esordienti maestri Faccio, Ponchielli, Gentili, Benvenuti, Marchetti, Gandolfi, Meiners, Giovanni Rossi, Zaitz, Sozzi, Bottesini, Braga, Buzzolla, Petrocini, ecc., ecc. Ma questi ultimi, ne si risponde, non sono esordienti, e perciò, stanti le disposizioni del programma di concorso, non vi potrebbero essere ammessi. Ecco che ci troviamo al nodo della questione. È il programma che è errato nella base, già lo notammo or volge un anno, e lo nota in parte anche lo stesso *Boccherini*: è il programma che è sbagliato, e che respinge evidentemente non solo i maestri non esordienti, e che avrebbero pur tutto il diritto di riabilitarsi, ma anche gli esordienti medesimi. Si formuli insomma un programma che possa adescare, nè dev'essere intento malagevole, anche i veri ingegni, e stia certo il *Boccherini* che gli spartiti presentabili ai concorsi si moltiplicheranno quasi per incanto, e, cosa assai più confortante, ve ne sarà una gran parte che offriranno pregi non comuni di melodia, di armonia, di orchestrazione, di conoscenza drammatica, di ispirazione, di giusto sentire.

Non si scoraggi il benemerito Municipio fiorentino per l'apparente mala riuscita dei concorsi: mantenga le sue generose disposizioni, corregga le modalità del concorso, e i giorni migliori verranno. Noi ne nutriamo la più viva fede. E nel riformare le basi e le disposizioni dei concorsi, si pensi a premunirsi contro l'insufficienza dei libretti, si provveda al loro miglioramento, giacchè la musica in oggi non vive se non è sposata ad una buona tela drammatica. Si provveda inoltre perchè i giovani trovati degni di pubblico saggio possano premunirsi contro le conseguenze tremende d'una prima caduta; si faccia insomma che abbiano, almeno per tre volte, ad uno o due anni di distanza, il diritto di ritentare le prove con nuovi lavori. - E che mai? È egli logico. lecito il pretendere che un primo saggio, un primo tentativo, possa essere l'opera dell'uomo esperto e maturo? - Si rifletta inoltre quante circostanze concorrano a mettere in repentaglio il successo del compositore esordiente: la diffidenza del pubblico, che tratta quasi sempre col giovane maestro come da nemico a nemico, la diffidenza e la svogliatezza in generale degli esecutori, la diffidenza

e le conseguenti lesinerie delle imprese, e tant'altre contrarietà, che da sole bastano a spiegare molti insuccessi, ed in conseguenza apparente, e ciecamente rimpianta da ogni parte, penuria di compositori: nè solo in Italia, ma dovunque.

Si potrà obbiettare che al proposto miglioramento del programma di concorso si opporrebbe probabilmente un soverchio aumento di spese. Nè al certo noi pretendiamo che il Municipio di Firenze aggravi per ora vieppiù il suo bilancio. Ma v'ha il Municipio di Napoli che pure consacra, per la musica in genere, la somma di lire seimila annue. Si accumulino le somme; si faccia causa e cassa comune; s'invitino altri Municipi, quelli per esempio di Palermo, di Milano, di Torino, di Genova, di Parma, di Bologna ed altri ancora, ed anzi tutti, a versare il loro obolo al nobile scopo; crediamo che pochi si rifiuteranno, poichè alla fin fine la spesa sarebbe quasi inavvertita, perchè minima, bastando all'uopo tutt'al più una quarantina di mila lire annue; e forse meno ancora. Giacchè i pubblici saggi non dovrebbonsi moltiplicare indefinitamente: basterebbero due, al più tre all'anno; e non più di uno per città.

Noi insomma confidiamo nelle buone intenzioni di questi pochi Municipi iniziatori: speriamo che il bell'esempio sarà imitato, e ci rivolgiamo alla stampa artistica perchè animi sempre più i volonterosi, ecciti e sproni i titubanti, e raddrizzi finalmente le idee di coloro che di buona o mala fede stimano tale incoraggiamento denaro sprecato perchè persuasi che il genio musicale italiano sia smarrito, morto per sempre. - Errore, pregiudizio deplorabile, che conviene abbattere al più presto, avvegnacchè da esso solamente provenga l'attuale atonia dell'arte nostra.

NOTIZIE

— **Bologna.** Per l'*Africana* il numero dei coristi sarà aumentato di oltre una ventina. Il coro così sorpasserà in numero di voci quello della Scala. Vi canteranno la Ferni, la Galli, Graziani, Cotogni. Direttore ne è il cav. Mariani.

— **Fermo.** È nota la sventura che ha colpito il tenore Giuglini, il quale ha smarrito il senno, lasciando la famiglia in gravi strettezze finanziarie. La consorte del celebre artista si rivolse alla generosità del Re d'Italia, il quale assegnò al figlio del Giuglini, sulla sua cassetta particolare, una pensione di L. 450 annue, onde sia collocato in un collegio preparatorio finchè abbia raggiunto l'età necessaria per entrare in un istituto di marina, e da continuarsi poi quando in questo istituto sarà ammesso. L'atto generoso di Vittorio Emanuele non ha duopo di lode, e sarà accolto con riconoscenza dalla famiglia Giuglini e da tutti coloro che si interessano ad alleviarne il dolore. *(La Fama)*

— **Pesaro.** Il celebre tenore cav. Antonio Giuglini non è più! Egli morì pazzo nel Manicomio di Pesaro. Il mondo artistico si veste a lutto, e noi pure versiamo una lacrima sulla sua tomba. *(L'Arpa)*.

— **Verona.** *Concerti datisi nel Teatro Ristori; il primo la sera del 24 settembre a beneficio degli Istituti Mazza e degli Artisti dell'Orchestra, e l'altro la sera del 2 corrente ottobre a totale vantaggio degli Anconitani e Sinseverini danneggiati dal cholera.*

La sera del 24 settembre p. p. ebbe luogo nel teatro Ristori un grandioso Concerto, promosso e diretto dall'esimio maestro sig. Carlo Fedelini. Un programma oltremodo interessante per la novità delle composizioni e per il difficile assunto destava la curiosità del pubblico, che, non ostante l'elevato prezzo del viglietto d'ingresso, vi accorse fiducioso in buon numero; e l'esito dello spettacolo superò la molta aspettativa. Si esordì colla Sinfonia in *Fa* del maestro sig. Franco Faccio, veronese. Bello l'*adagio* per la sua condotta sempre più incalzante; l'*allegro*, di un genere fantastico e molto variato, produsse molto effetto, specialmente verso la fine. Alla Sinfonia succedettero i frammenti del Melo-poema il *Libano*, musicati dal nostro cav. maestro G. B. Beretta, ora direttore del Liceo musicale di Bologna, cioè:

1. *Preludio ed invocazione.* Quintettino e Coro d'uomini e fanciulli (fra tutti quasi 100 voci). Pezzo d'un genere severo e grandioso, che produsse un bellissimo effetto e fu interrotto da unanimi applausi.

2. *L'Angelo tutelare del Libano.* Melodia per voce di soprano di un genere semplice e delicato.

3. *La voce del Profeta.* Salmodia per baritono e coro. Questo pezzo di genere più popolare, riscosse vivissimi applausi.

4. *La Sibilla.* Per soprano, con cori interni di fanciulli. Egli è forse il più originale fra tutti questi frammenti. Il genere fantastico del recitativo *(Ispirazione)* e del *Vaticinio* interrotto dai cori eccitò un vivo entusiasmo.

5. *Pastori e Guerrieri.* Egloga ed Inno a pieno coro. L'imponente maestà con cui termina questo pezzo fa bel contrapposto alla soavità della melodia nel suo principio. - Ciò che venne maggiormente encomiato nella musica del cav. Beretta fu la classica grandiosità delle forme e la maestria dell'istromentazione.

Venne in appresso una Cavatina scritta appositamente dal maestro Giovanni Faccioli per la sua allieva esordiente Giulia Michez, e da essa cantata.

La parte seconda del Concerto fu quella che eccitò la maggiore curiosità. C'era qualche cosa d'insolito, e un tantino di frutto proibito. Il maestro sig. Carlo Fedelini si espose con due lavori d'un genere quasi affatto nuovo per il pubblico veronese; un Quartetto sestuplicato per soli stromenti ad arco, ed una Cantata Descrittiva. Queste due composizioni promossero una profonda ammirazione, e destarono l'entusiasmo della parte colta del pubblico.

Il Quartetto istromentale, accuratamente eseguito da 24 suonatori scelti fra Dilettanti e Professori, venne interrotto per ben quattro volte da spontanei applausi. Irrompente il *Preludio*, patetico, melodico e magistralmente condotto l'*Adagio*, vivace e voluttuoso lo *Scherzo*, rimarchevole il *Finale* per la chiarezza dei contrappunti fugati sopra una sola frase, svolta e variata in tutte le possibili maniere.

Venne in appresso il lavoro di maggiore cimento. Si trattava di porre in musica gran parte del Canto V dell'Inferno di Dante. L'arditezza dell'assunto venne coronata dal migliore successo.

Questo pezzo singolare, affidato unicamente ed egregiamente eseguito dalla celebre attrice-cantante signora Luigia Abbadia, sciolse al nostro pubblico il duplice problema se si possano musicare convenientemente le terzine dantesche, e se il genere *Imitativo* e *Descrittivo* possa destare una viva impressione, e produrre un generale effetto.

Di due parti si compone questa Cantata:

I.° Descrizione dell'Inferno, con cori interni ed armonie sotterranee:

II.° Racconto della Francesca da Rimini.

Enumerare tutte le bellezze dei singoli periodi di questo lavoro, la potenza dei punti declamati, la verità dell'espressione musicale delle parole e delle frasi dantesche, la dolcezza di alcune melodie, la forza irrompente di alcune altre, la sovrana maestria dell'istromentale sempre consentaneo agli affetti ed ai sentimenti descritti, sarebbe cosa troppo lunga. L'ira, il pianto, l'amore, l'odio, la speranza, la disperazione, il grandioso, il terribile, il sublime, tutto venne ritratto coi colori più vivi. Questo lavoro potrebbe da sè solo formare la riputazione di un maestro.

Esso venne acclamato coi più frenetici applausi, e destò universalmente il desiderio, il bisogno, direi quasi, di poterlo sentire nuovamente ripetuto.

Terminava il serale trattenimento col grandioso *Inno a Rossini* a grandi masse vocali-istromentali, scritto dal maestro cav. comm. Saverio Mercadante per le festività di Pesaro.

Una Commissione di cinque fra' nostri migliori cittadini venne eletta onde riprodurre codesto Concerto a totale beneficio degli Anconitani e Sanseverini. Ma imprevedute circostanze modificarono il primitivo disegno.

Si riprodussero con sempre maggiore successo la Sinfonia del maestro Faccio, l'*Inno a Rossini* del maestro Mercadante, il Quartetto ad archi del maestro Fedelini, e si terminò fra gli applausi e le chiamate al nostro omai celebre maestro cav. G. B. Beretta che ridiede la sua Cantata, della quale in questa sera si volle ripetuto il *Vaticinio* eseguito con singolare espressione dalla signora Angelina Cuzzeri.

Questi due Concerti a scopo filantropico lasciarono una profonda sensazione nel colto pubblico veronese, che ne serberà imperitura memoria. (Dall'*Eco del Veneto*).

Società del Quartetto di Milano.

A tutto il giorno 14 corrente furono inviate al Concorso per un *Trio* le composizioni contrassegnate dalle seguenti epigrafi:

N. 1. Audaces fortuna juvat.
» 2. Poco spero.
» 3. Povera e nuda vai, filosofia.

Nessun lavoro venne ancora presentato al Concorso per un Quintetto.

Si rammenta che il tempo utile per la presentazione de' lavori scade il giorno 31 ottobre corrente alle ore tre pomeridiane.

Li 15 ottobre 1865 - Dalla Segreteria.

SECONDO CONGRESSO MUSICALE ITALIANO

AVVISO.

Visto la proposta dell'onorevole Commissione Esecutiva del 1.° Congresso Musicale Italiano tenutosi in Napoli l'anno scorso:

Visto la difficoltà di poter avere al Congresso, che dovrebbe inaugurarsi a Bologna il 22 corrente mese, quel numero di musicisti e letterati musicali che fermamente si ritiene ottenere, ove migliori delle attuali fossero le condizioni della salute pubblica in Italia.

La Giunta Municipale di Bologna, interprete dei generosi sentimenti de'suoi rappresentati, e colla mira di sempre più giovare ai benefici effetti che si attendono dal futuro Congresso, accolse favorevolmente la proposta di rimettere il secondo Congresso Musicale in miglior epoca, tenendo ferma a favore del medesimo la somma già da essa stabilita. Le nomine, tanto dei membri della Presidenza quanto delle due Commissioni di scrutinio e di ricevimento, rimangono quali già furono nominate.

Il sottoscritto si riserva di stabilire e rendere nota l'epoca precisa del secondo Congresso musicale da tenersi in Bologna, dopo sentito il parere della sullodata Giunta Municipale.

Milano, 2 ottobre 1865.

Il Presidente
LAURO ROSSI

SOCIETÀ DEL QUARTETTO
DI FIRENZE.
Fondata nell'anno 1861

Programma pel 5.° anno sociale 1865-66 che principia il 1.° Novembre prossimo.

Venne appositamente scritturato il celebre violinista **GIOVANNI BECKER** per prender parte ai Concerti della *Società del Quartetto*. Gli altri egregi artisti addetti alla Società medesima, e che prenderanno parte parimente ai suddetti Concerti, saranno i seguenti:

Guido Papini, 1.° violino direttore; Luigi Bicchierai e Pilade Mattolini secondi violini; Luigi Chiostri e Agostino Sauvage viole; Alessandro Jandelli e Federico Hilpert primi violoncelli; Prof. Gustavo Campostrini contrabasso.

Tutti i soci di qualsiasi categoria avranno diritto a N. 10 Concerti che verranno dati dal Novembre a tutto Maggio nei giorni *festivi*. Nello stesso spazio di tempo saranno dati nei giorni *feriali* altri 10 Concerti per i quali si apre un abbonamento separato.

Modi diversi di associazione.

1.ª *Categoria.* - I soci protettori *fondatori* in Firenze continueranno a pagare fr. 50 all'anno col diritto a tutte le pubblicazioni musicali qui sotto indicate, al Giornale *Boccherini*, ed a 3 Biglietti per ciascun Concerto.

I soci protettori *nuovi* in Firenze pagheranno fr. 40 all'anno e godranno degli stessi diritti dei soci *fondatori* come sopra.

I soci protettori delle altre città del regno d'Italia pagheranno fr. 18 all'anno, e riceveranno *franco* tutte le suddette pubblicazioni ed il giornale *Boccherini*.

I soci protettori all'estero pagheranno fr. 20 all'anno e riceveranno *franco* le stesse pubblicazioni.

Il nome di tutti i *Soci protettori* sarà stampato nel giorna'e *Boccherini* e nelle partiture promesse, non che affisso nella sala dei Concerti.

2.ª *Categoria.* - I soci ordinari domiciliati a Firenze pagano fr. 1. 20 ogni mese, ricevendo un Biglietto per ogni Concerto e tutte le pubblicazioni destinate ai soci.

I soci ordinari delle altre città italiane pagano fr. 15 all'anno e ricevono *franco* le pubblicazioni suddette.

3.ª *Categoria.* - *Abbonamento per i soli Concerti in giorno festivo oppure in giorno feriale.*

Il prezzo d'abbonamento per N. 10 Concerti è fissato a fr. 20. L'abbuonato avrà diritto a 2 biglietti per ogni Concerto, e di più al giornale *Boccherini* che esce due volte il mese. È aperto pure l'abbonamento a 3 biglietti per ogni Concerto per fr. 25, ed a 4 biglietti per fr. 30.

I pagamenti si fanno anticipatamente. Gli associati fuori di Firenze, così in Italia come in Francia, potranno servirsi dei *Vaglia postali* che indirizzeranno al sottoscritto con lettera *franca*, e con l'indicazione chiara del nome e domicilio dell'associato.

Prezzo d'ingresso per i non associati fr. 5

Le pubblicazioni musicali in edizione *vade-mecum* destinate ai soci di 1.ª e 2.ª categoria per il 5.° anno sociale 1865-66, saranno le seguenti: *Boccherini*, quartetto - *Haydn*, quartetto - *Mozart*, quartetto - *Beethoven*, trio col piano op. 1 - *Mendelssohn*, quintetto op. 12 - *Idem*, trio col piano op. 66. Alle quali pubblicazioni si aggiunge il giornale *Boccherini* che esce due volte il mese.

Firenze, ottobre 1865. GIOVAN GUALBERTO GUIDI
editore di musica, via S. Egidio, N. 12.

GIUSEPPE OCCIONI, gerente responsabile.

Tipi RICORDI.

R. STABILIMENTO RICORDI

MILANO - FIRENZE - NAPOLI.

Opere teoretiche e Metodi.

SANDI (F.) Trattato di strumentazione pratica, approvato dal R. Conservatorio di Milano:

37029 — Parte I. Strumenti a corde. *Fr.* 12 —
37030 — » II. Strumenti a fiato . . 15 —
37031 — » III. Strumenti a percossa . 4 —
Il Trattato completo . . . . 30 —

32350 **VACCAJ (N.) Metodo pratico di Canto Italiano per camera**, diviso in 15 Lezioni. Testo italiano e francese. *Nuova edizione* . . . . . 8 —

Canto con Pianoforte.

36936 **Raccolta di cento Canti popolari napolitani.** Un volume di 280 pagine . . . . . 45 —

37174 **FISCHETTI (M. L.)** *Il Gondoliere.* Romanza per MS. (Ch. di *Sol*). 1 50
37175 — *Dormi ed ama.* Melodia per MS. (Chiave di *Sol*) 1 25
37176 — *La gibba rossa*, per MS. (Chiave di *Sol*) 1 50
37177 — *Innocenza.* Sonetto per MS. (Chiave di *Sol*) 1 25
37178 — *Non amo più.* Duettino per S. e T. (Chiave di *Sol*) . . . . 2 —

37561 **SESSA (C.)** *L'ultimo Sospiro.* Romanza per Br., premiata al 2.° Concorso del Circolo Bonamici. 2 —
37562 — *Amore e speme.* Duettino per MS. e C. (Chiave di *Sol*), premiato al 3.° Concorso del Circolo Bonamici 2 50

VARVARO (P.) Album (Ch. di *Sol*):

37580 — N. 1. *La Dichiarazione.* Duettino 1 50
37581 — » 2. *La Partenza.* Romanza. 1 50
37582 — » 3. *La Fioraja.* Arietta . . 1 50
37585 — » 4. *Il Momento dell'Addio.* Romanza . . . . . 1 —
37584 — » 5. *La Lontananza.* Melodia. 1 25
37585 — » 6. *Lo Sdegno.* Romanza . 2 —
L'Album completo. . . . . 7 —

— **2.° Album** (Chiave di *Sol*):

37586 — N. 1. *L'Instant suprême.* Romance. Parole italiane e francesi. 1 75
37587 — » 2. *L'Abbandono.* Romanza. 1 25
37588 — » 3. *La Partita.* Romanza . 2 —
37589 — » 4. *La Tradita.* Romanza . 1 50
37590 — » 5. *La Prece.* Romanza. . 1 25
L'Album completo. . . . . 7 —

Pianoforte a due mani.

38043 **ASCHER (J.)** Op. 120. *Vision.* Caprice fantastique . . . . . 6 —
38044 — Illustration poétique sur **Belisario** . . . . . 5 —

38103 **BEVIGNANI (E.)** Op. 23. Bizzarria sul **Ballo in maschera**. . . . 3 —
38104 — Op. 24. Capriccio sulla Barcarola della **Muta di Portici** . 1 75

BEVIGNANI (E.) Fiori melodici. Raccolta di Sonatine facili e progressive:

38105 — N. 1. Op. 28. **Lucrezia Borgia** *Fr.* 1 25
38106 — » 2. » 29. **Lucia** 1 25
38107 — » 3. » 30. **La Favorita** . . 1 25
38108 — » 4. » 31. **La Traviata** . . 1 25
38109 — » 5. » 37. **Guglielmo Tell** . 1 25
38110 — Op. 35. Fantasia elegante sul **Mosè**. . . . . 3 —
38111 — » 38. Fant. sul **GuglielmoTell** 2 50

BONAMICI (F.) Op. 12. **Schizzi musicali.** 24 Sonatine facili, tratte da recenti Opere teatrali:

37953 — N. 1. **Giovanna d'Arco** . . . 2 —
37956 — » 2. *Idem* 1 75
37957 — » 3. **Attila**. 1 75
37958 — » 4. *Idem* . . . . . 2 —
37959 — » 5. **Medea** (di Mercadante) . 2 —
37960 — » 6. *Idem* . . . . . 2 —
37961 — » 7. **Il Corsaro** (di Verdi) . 2 —
37962 — » 8. **Ernani** 1 50
37963 — » 9. **I due Foscari** 1 50
37964 — »10. **I Masnadieri** 1 75
37965 — »11. **Macbeth** . . . . . 2 —
37966 — »12. **Nabucco** (a 4 mani). . 2 —
37967 — »13. **La Battaglia di Legnano.** 2 —
37968 — »14. **Stiffelio** . . . . . 2 —
37969 — »15. **Poliuto** 1 50
37970 — »16. **Linda** 1 50
37971 — »17. **Il Trovatore** . . . . 2 —
37972 — »18. **Adelia**. 1 50
37973 — »19. **Crispino e la Comare** . 2 —
37974 — »20. **Rigoletto** 1 50
37975 — »21. **Il Trovatore** 1 50
37976 — »22. **Marco Visconti** . . . 2 —
37977 — »23. *Idem* 1 50
37978 — »24. **La Traviata**. . . . . 2 —
Le 24 Sonatine unite. . . . 30 —

37980 — Op. 33. Rondò sopra un Coro del **Macbeth** . . . 2 50
37986 — » 53. Fantasia sul **Rigoletto.** 3 50
37987 — » 58. Bagattella sul **Trovatore** . . . . . 2 —
37988 — » 61. Piccolo Divertimento sulla **Traviata** . . 2 50
37989 — » 63. *Salve Maria.* Melodia di S. Mercadante, trascritta . . . . 3 —
37994 — » 69. Fantasia facile e brillante sulla **Traviata.** 2 50
37993 — » 70. Fantasia brillante sul **Rigoletto** . . . . 4 —
— » 71. **I Vespri Siciliani.** Trascrizioni:
37996 — » — N. 1. Piccolo Divertimento sulle *Quattro Stagioni* . . 2 75
37997 — » — » 2. Bagattella facilissima 1 50
37998 — » 77. Scherzo sull'**Ebreo** di Apolloni 1 75
— **Simon Boccanegra.** 2 Ditimenti:
38004 — » 98. 1.° Divert. 1 50
38005 — » 100. 2.° Divert. 2 50
38007 — » 110. *Il Tramonto.* Pensiero romantico . . . . 2 —
— » 111. **Jone** di Petrella. 2 Divertimenti:
38008 — » — N. 1. . . . . 1 —
38009 — » — » 2. . . . . 2 50

BONAMICI (F.) Tre Divertimenti sul **Ballo in maschera:**

38011 — Op. 123. 1.° Divert. . *Fr.* 1 25
38012 — » 161. 2.° — . . . . 2 —
38013 — » 162. 3.° — 3 50
— Due Divertimenti sul **Duca di Scilla** di Petrella:
38014 — » 124. 1.° Divert. 1 75
38015 — » 125. 2.° — 1 75
38016 — » 132. Canto bernesco . . 2 50
38017 — » 133. *L'Orfanella.* Melodia sentimentale . . . 2 75
38018 — » 135. Fantasia brillante sull'**Anna Bolena.** . . 2 50
38133 **CERIMELE (M.)** Op. 64. Reminiscenze della **Medea** di Mercadante 5 —
38135 — Op. 80. Divertimento brillante sul **Roberto il Diavolo** . . . 3 50
38136 — Op. 90. *Il primo dell' anno.* Galop brillante 3 50
38144 **COOP (E. A. L.)** Op. 45. *La Preghiera.* Melodia . . . . . 3 —
37704 — Op. 106. *Letizia.* Capriccio . 3 50

DALL'ARGINE (C.) Il Diavolo a quattro. Ballo di Gio. Casati:

39561 — Polka nell'atto 1.° 1 50
39562 — Ballabile finale 3 50
38158 **FERRARESE (G.)** Op. 125. Divertimento brillante e variato sui **Vespri Siciliani** . . . . . 4 —
— Op. 126. Quattro piccole Fantasie sui **Vespri Siciliani**:
38159 — N. 1 . . . . . 2 75
38160 — » 2 . . . . . 2 75
38161 — » 3 . . . . . 2 75
38162 — » 4 . . . . . 2 75
39547 **FILIPPI (D.'F.)** Op. 12. Gran Marcia eroico-trionfale 1 50
39548 — Op. 13. Rondino 2 75
39549 — » 14. *Bluette.* Valzer. . . 2 25
39521 **FUMAGALLI (Polibio).** Op. 129. Souvenirs des **Vêpres Siciliennes.** Mélodie 2 50
39522 — Op. 130. Romance de **Robert le Diable** librement transcrite . 3 50
37691 **GOTTSCHALK (L. M.)** Op. 44. *O ma charmante, épargnez-moi.* Caprice. 1 75
38154 **VOSS (CH.)** Op. 161. *Ecume de perles. Champagne.* Grande Etude de concert. . . . . 5 —

Pianoforte a quattro mani.

38010 **BEVIGNANI (E.)** Op. 27. Fantasia sulla **Forza del Destino** . . . 5 —
37966 **BONAMICI (F.)** Op. 12. Schizzi musicali. N. 12. **Nabucco.** . . . 2 —
38519 — Op. 108 Piccola Fantasia sui **Vespri Siciliani** 2 75
36591 **WOLFF (ED.)** Op. 216. Duo brillant sur **Martha** de Flotow . . . . 6 —
36628 — Op. 264. **Rigoletto.** Grand Duo 6 —
36629 — » 265. **Les Vêpres Siciliennes.** Grand Duo. . 6 —
36630 — » 266. **La Traviata.** Grand Duo . . . . . 6 —
36631 — » 267. **Macbeth.** Grand Duo. 6 —
36632 — » 268. **Un Ballo in maschera.** Grand Duo . . . 6 —
36633 — » 269. **Ernani.** Grand Duo. 6 —

ANNO SECONDO - N. 20. **GIORNALE** 31 OTTOBRE 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. I. — I manoscritti non si restituiscono.

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

FORME DELL'ARTE

NELL'EVO MEDIO.

(Cont. e fine. Vedansi i numeri 17, 18 e 19).

A noi pare che il miglior metodo a tenersi nell'esame dei documenti musicali appartenenti all'importante periodo del medio evo sia quello di studiarne, cronologicamente sì, ma separatamente, le diverse forme d'arte che non tardarono a sgorgare quasi tanti rigagnoli dalla *diafonia*, dall'*organo*, dal *discanto*. Questa separazione torna utile a nostro avviso in quanto che codeste differenti forme d'arte si svilupparono, si purificarono, e si ingigantirono indipendentemente, può dirsi, l'una dall'altra: dimodochè è lecito asserire che ogni singola forma sarebbesi egualmente indirizzata verso la meta che raggiunse dippoi quand'anche le altre forme sorelle, parallele e contemporanee non avessero esistito. Difatti qual rapporto, quale stretta attinenza può mai notarsi fra la musica così detta a *nota contro nota*, e la musica *imitata* o *fugata*? fra la musica esclusivamente tonale, cioè a valori indeterminati, e la musica mista anche di ritmo, o quanto meno di durate determinate? fra la musica esclusivamente melodica, cioè ad una sola voce o all'unissono, e quella a più voci diverse od armonica? Laonde sembra a noi che il numero di questi rigagnoli o categorie di forme d'arte da studiarsi cronologicamente e separatamente possa essere determinato dai seguenti titoli, corrispondenti per lo appunto a forme d'arte sostanzialmente diverse, perchè costituite d'elementi diversi onde avrebbero potuto non meno esistere separatamente, isolatamente, indipendentemente dall'esistenza di una, o più, tutte le altre.

1.° Forma. Esclusivamente melodica. Composizioni puramente tonali con esclusione dell'elemento ritmico. Sotto questa classe si possono annoverare le salmodie, e i canti più propriamente detti, della liturgia Cristiana o canto-fermo.

2.° Forma. Esclusivamente melodica anch'essa. Congiunzione ed intreccio dei due elementi tonale e ritmico. Sempre intendendo parlare del ritmo veramente musicale, non dell'antico prorodiaco. A questa classe appartengono gli inni ecclesiastici; che, sebbene registrati fra i portati della prosodia, pure offrono manifesti gli elementi del ritmo odierno. Oltre questi, gl'inni di guerra, di vittoria, i canti popolari, le canzoni, ecc.

3.° Forma. Armonia puramente tonale, con assenza dell'elemento ritmico. Cioè *diafonie*, *organi*, *discanti*, gli antichi *mottetti* e *condotti*: quindi i così detti *falsi bordoni*: insomma tutta la musica a due o più parti, che noi diciamo a nota contro nota, nella quale i valori non presentano durate determinate da alcuna forza ritmica.

4.° Forma. Come la precedente, ma con durate determinate, e coll'intervento maggiore o minore dell'elemento ritmico. Appartengono a questa classe gl'inni, le canzoni armonizzate a più voci, ma costantemente a nota contro nota.

5.° Forma. Composizioni basate su contrappunti *fioriti*, o, comechessieno, di specie diverse dalla nota contro nota.

6.° Forma. Composizioni armoniche a due o più voci, con proposte e risposte, con imitazioni più o meno rigorose, ed infine cogli elementi della così detta fuga.

7.° ed ultima Forma: e la cui comparsa non fu notata se non alla fine del secolo XVI. Questa forma è il *Recitativo*, cui registriamo separatamente più per la sua importanza e per la rivoluzione che cagionò nelle forme dell'antica musica, che non per la sostanza dei

suoi elementi costitutivi, i quali non sono senza analogia colla prima di queste nostre sette categorie, cioè quella della musica melodica con esclusione di elementi ritmici. Vuolsi tuttavia avvertire che il Recitativo può a buon diritto classificarsi separatamente per la sua continua incostanza di tono e l'incessante modulare, laddove i pezzi appartenenti alla prima categoria s'imprigionavano costantemente entro un modo determinato e prestabilito.

Noi non possiamo ultimare i presenti cenni storici sulla musica antica senza tener memoria di alcune composizioni appartenenti al decimosesto secolo, cui non è facile collocare in alcuna delle generali categorie da noi poc'anzi esposte, sebbene esse manifestamente abbiano qualche attinenza colle forme della sesta categoria, cioè della musica fugata ed imitata, mentre per la vivacità del ritmo, per la felicità delle imitazioni acustiche, per il brio ed il fuoco del concetto sembrerebbero meglio appartenere alla settima categoria, a quella cioè della musica rappresentativa della quale veramente possono chiamarsi le precorritrici.

Noi alludiamo ad alcuni componimenti a più voci, dettate principalmente dal francese Clemente Jannequin, che appaiono una divinazione dell'arte futura e che hanno per verità alcun che di fenomenale, se poste a confronto colle forme stupende religioso-madrigalesche, ma ostinatamente uniformi, monotone ed invariabili del XVI secolo istesso e dei precedenti.

Queste composizioni del Jannequin combattono altresì l'opinione del Fétis, il quale riteneva impossibile la tonalità moderna e la cadenza moderna senza l'intervento della settima sull'accordo perfetto di settima di dominante. In queste composizioni la settima non vi è; ma la cadenza da quinta a tonica s'incontra ad ogni piè sospinto. Cosicchè evvi pure con essa e per essa, se non l'intera forma, la sostanza dell'odierna tonalità: il che consolida ed avvalora l'opinione di chi afferma che l'istinto cadenzale si corrobora e signoreggia assai più per l'intervento ritmico che per i semplici nessi tonali.

Ora gettando uno sguardo rapido e complessivo su di questa lunga, lenta ma continua evoluzione dell'arte dal VII circa a tutto il XVI secolo, ci sarà facile discendere alle conclusioni seguenti:

L'antica melodia religiosa a ritmi prosodiaci si va a poco offuscando, perdendo gradatamente i tradizionali accenti pel suo connubio colla diafonia e col discanto; finchè più tardi ella si ecclissa totalmente, non divenendo più che un semplice canovaccio che rimane tolto affatto alla vista per la moltiplicità dei ricami che vi si trapuntano sopra da tre, quattro, e più parti. E perchè la melodia resta schiacciata sotto il peso di accordi pur da essa generati, tutta quella musica dee dirsi esclusivamente armonica, e viene perciò a formare il secondo gran ciclo dell'arte.

Quanto al carattere estetico di queste composizioni armoniche, noi l'abbiam già detto più volte, esso è sostanzialmente, eminentemente religioso. L'assenza di ritmo, il non necessario nè predestinato messo fra gli accordi, l'assenza di melodie appassionate conferiscono a codeste forme musicali un certo che di vago, di mistico, di indeterminato, di austero che eccellentemente si acconcia all'idea dell'indefinito e dell'infinito che rampolla direttamente da quella di Dio.

APPENDICE

PASSATO ED AVVENIRE.

NB. Le file della buona critica musicale italiana si vanno ingrossando. Ecco uno scritto, dovuto alla penna di un giovane musicista, nel quale la giustezza delle vedute, la limpidezza e la robustezza delle idee, e la diciamo felice del futuro indirizzo della musica italiana, si congiungono ad insolita venustà ed attraenza di forme. I lettori s'accorgeranno a prima giunta che il concetto del signor Lionello Ventura è pur il nostro; che la fede è la stessa; a tale che il presente scritto può servirci quasi di risvellamento, di conferma di quel nostro programma che ci ha guidati nell'arduo cammino che stiam percorrendo, e sul quale non ci arresteremo giammai. In pochissimi apprezzamenti, non di principi, ma di fatti soltanto, noi dissentiamo alcun che dall'egregio scrittore.

A mo' d'esempio se è vero, come il Ventura afferma, che i nostri grandi antesignani si limitarono in certo qual modo a far iscaturire esclusivamente una sorgente di affascinanti melodie, è altrettanto indubitato che gli antesignani di codesti antesignani edificarono mirabili lavori armonici: onde può dirsi che l'arte armonica, che volsi a torto chiamar figlia dell'Allemagna, è nata, ella pure, come ogni bella cosa, in Italia nostra.

Ammiratori al paro, e forse più di chicchessia, di quel miracolo d'arte che è il Guglielmo Tell, non riteniamo pertanto che da quel capolavoro abbiamo origine nei compositori italiani i primi tentativi di rigetto dei simmetrismi. Questi tentativi, audacissimi, felicissimi, appaiono nel Pirata, *nella* Straniera *di quel Bellini cui il Ventura dimentica; di quel Bellini che mutò sostanzialmente d'un tratto lo stile di Donizetti e di Mercadante; di quel Bellini che, melodista per eccellenza, nondimeno affermava continuamente (e noi l'udimmo più volte dalla sua bocca)* nessuna cosa in musica costargli tanto studio e meditazione quanto la creazione di una buona ed acconcia melodia. *In ciò, d'accordo anch'esso col signor Ventura; il quale, se mal non intendiamo, combatte a ragione la spensierata e boriosa facilità di certi compositori le cui opere hanno la vita di pochi anni e periscono obbliate.*

Nè pienamente conveniamo col sig. Ventura sul diritto che, a suo avviso, il genio possiede di creare inconscio, *nè sul buio che regna intorno le impronte del futuro melodramma italiano, giacchè noi dall'un canto pensiamo che anche il genio debba non sottrarsi alle ragioni dell'arte, e debba perciò meditarle: e dall'altro che la via dell'arte avvenire sia già bell'e tracciata, per tacer d'altri, da Bellini e Verdi, e che più non rimanga se non giungere alle ultime conseguenze dei principi addottati da codesti sommi nei brani più splendidi, e non convenzionali, delle loro mirabili creazioni..*

L'articolo del signor Ventura fregia le colonne del giornale triestino La Scena, *il quale contiene pressochè ad ogni numero scritti interessantissimi sulle arti teatrali, dettati con molto senno da uomini competenti, alcuni dei quali fra i più chiari d'Italia.*

La Direzione.

La lotta ora fervente in Italia tra le scuole musicali, così dette del passato e dell'avvenire, è ben lungi dall'essere un fatto nuovo, isolato nella storia dell'Arte. Quali e quante mai non s'opposero al progresso dell'umano pensiero, a codesta, simili lotte! E nella repubblica letteraria, nell'artistica e nella filosofica, per lungo volger di secoli, non arse, non arde in parte forse ancora fieramente accanita quella pugna, ch'è pur sempre la medesima, fra cui s'avvolge e si dibatte quest'immane atleta dell'Idea, che Umanità si appella, tra forma e pensiero — raziocinio e passione — cuore e mente — intelletto e sentimento — fantasia e ragione?

RASSEGNA.

Dicasi pure che noi tocchiamo perpetuamente la stessa corda, dicasi che siamo importuni, dicasi insomma quello che vuolsi; ma la nostra coscienza, la nostra convinzione, la nostra fede ci fanno un dovere di non abbandonare un argomento, dalla cui soluzione, siccome affermammo ripetute e ripetute volte, dipendono i destini prossimi e lontani dell'arte musicale italiana.

Sia per l'una o per l'altra causa, noi siamo senza nuovi compositori; che è quanto dire siamo senza nuove opere; epperò costretti a costituire a stento i repertorii teatrali o con vecchi spartiti italiani, o, cosa per lo meno mortificante, con opere forestiere; una gran parte delle quali presentano l'inconveniente, sia per la natura dei libretti, sia per quella delle forme armonico-melodiche, sia per quella della condotta, di non acconciarsi se non imperfettamente all'indole del genio italiano. Se, oltre a queste circostanze, si pon mente alla sete di novità, o quanto meno, di varietà che arde, e non senza buone ragioni, i pubblici odierni, che di certo non potrebbero più rassegnarsi alle interminabili e non interrotte riproduzioni di uno, o due spartiti al più, durante una lunga stagione, non si tarderà a persuadersi che il teatro musicale italiano andrà ogni dì vieppiù languendo, ingenerando a poco a poco quel malessere, quel malcontento, che riescono alla fine a far dubitare dell'efficacia dell'arte, della sua missione nobile, pura, elevatissima.

Quelli fra nostri lettori che presero interesse all'ardua e triste quistione hanno appreso anche troppo che la reale scarsità anzi rarità estrema di nuovi compositori viene da taluni attribuita ad esaurimento, temporario o definitivo, del genio italiano; da altri all'imperfezione o nullità degli studi atti a fecondare ed estrinsecare secondo i dettami del bello codesto genio, pur tuttavia esistente, ma occulto; da altri finalmente si attribuisce all'impossibilità in cui trovansi buon novero di nuovi creatori d'opere, pur valenti, colti, profondi e ricchi d'ingegno, di atterrare le insuperabili barriere che la speculazione, l'ignoranza, la diffidenza, l'invidia ed ogni sorta di ciechi pregiudizi elevarono loro d'intorno. I nostri lettori sanno altresì che noi nutriamo quest'ultima delle tre convinzioni accennate, e che in questo senso abbiamo lottato, lottiamo e lotteremo fino a che avremo l'onore di poter far udire la povera nostra voce nelle colonne del giornalismo onesto; fino a che saremo riusciti a formarci un numero di proseliti, compresi del bisogno non solamente di raddrizzare la comune delle idee intorno a codesta eterna quistione, ma eziandio ad agire, a persuadere, ad eccitare, nè soltanto colla parola, ma ed anche coll'opere. Avvegnacchè sia dannoso cullarsi nelle illusioni, ed ingannarsi più o meno scientemente l'un l'altro. L'andazzo non si arresta più: per lo meno sino a tanto che le condizioni teatrali non cangino; cioè sino al giorno che i teatri non saranno più in mano degli impresari; giorno che forse giammai sorgerà. Or bene; è peggio che inutile lusingarsi che abbia a mutarsi il sistema adottato da più anni dall'universalità di codesti signori, che alla fin fine non fanno nè più nè meno di quanto ogni onesto speculatore va facendo. È impossibile insomma, è un sogno il credere che possa venir un tempo in cui l'impresario voglia addossarsi la responsabilità dell'allestimento d'un nuovo spartito senza essere garantito in caso di non riuscita. Nè in conseguenza tornerebbero, abbiam motivo di temerlo, di molto vantaggio i provvedimenti che una gentile anonima, cittadina della nostra Milano, ci addita colle seguenti parole, che di buon grado pubblichiamo e per riconoscenza e simpatia per chi divide, se non nell'applicazione, nei principi almeno le vedute nostre, e perchè da proposte apparentemente inapplicabili e insufficienti possono generarsi, per richiamo d'idee, altre proposte meglio praticabili e fortunate.

Imprendendo a trattenerci sopra argomento di sì importante attualità, qui sarebbe il punto, seguendo viete consuetudini, di snocciolare proteste di rette intenzioni, di coscienza della propria pochezza. Dimmo pure che a guadagnare le eccelse cime, su cui alberga raggiante di pura luce il Vero, havvi mestieri d'un abbondante corredo d'addottrinata esperienza, quale ci crediam ben lungi dal possedere. Coroneremmo l'infilzata di luoghi comuni coll'abusata citazione *Poca favilla gran fiamma seconda*, ed avremmo per tal modo fatto sembiante di persuadere il cortese lettore della nostra modestia, parlando, mentre alla fin fine nulla e' impediva di tacere.

Ometteremo tutto ciò; tanto più che non ci cade in mente l'arrogante proposito di emettere *ex cathedra* apprezzamenti e vedute in merito di una questione, pel cui finale scioglimento s'occupano tanti eletti ingegni coll'opera e col consiglio; ma è semplicemente nostro intendimento, dalle immutabili leggi, moderatrici d'ogni progresso, e dal generale cammino percorso dall'intelligenza nei molteplici rami delle sue applicazioni inferire, quale via seguir debba il pensiero musicale, e dato bando al dottrinario sillogizzare che stette sì lungamente, quasi barriera insormontabile all'avanzamento della ragione, ricorrere al non prestabilito giudizio, alla limpida deduzione — in una parola, tentare che il passato rischiari l'avvenire.

L'immobilità non esiste nè moralmente nè fisicamente. Nel gran mar dell'essere tutto s'agita e si muove, spirito e materia:

una forza operosa le affatica
Di moto in moto.

E come attraverso l'eternità dello spazio e del tempo, la materia investita da una arcana potenza si muove a meta sconosciuta, è pur destino dello spirito e dell'intelletto tendere alla perfezione, ultima ed inconseguibile sommità dell'orbita cui percorre l'umanità ed il pensiero; quasi esule che a nobile patria continuamente anela; quasi fiamma che per sua natura (come era antica fede) a più elevata sfera si solleva

Per la propria virtù che la sublima.

Ma dunque se al pensiero, questo primogenito figlio di Dio, è vita, è natura sollevarsi e progredire, chi oserà mai dirgli: t'arresta — non v'è più strada da percorrere — fin qui — non più oltre? — E la greca sapienza non alludeva coll'accademico sistema dei cieli roteanti, col mito di Prometeo, a questo irrefrenabile anelito degli enti verso la prima cagione? anelito stolto sempre, quando imperfette creature osano voler afferrare la perfezione stessa — ma anelito sublime, generoso, quando il tendervi n'è l'unico fine.

Eppur noi veggiamo tuttodì, chi non curante di quaranta secoli d'esperienza, in preda a un deplorabile dogmatismo, non esita a condannare questo progresso — negarne la possibilità — volerne inceppar lo sviluppo. — Qual maraviglia adunque se anche nel campo dell'arte musicale sorgono proteste da chi *ha fidanza ne' ritrosi passi*, contro i dissenzienti, chiamati novatori audaci, sacrileghi profanatori di nazionali tradizioni, che intendono con utopistiche dottrine trarre a perdizione l'arte patria,

»Se si potessero, scrive l'egregia anonima, persuadere i gio»vani compositori d'opere in musica, di sottoporre i loro primi »lavori ad un giudizio coscienzioso ed autorevole, la loro carriera »verrebbe assicurata, e si toglierebbero alle *forche caudine* degli »impresari. Ammessa l'adesione dei compositori, si dovrebbe istiituire nel seno della direzione d'ogni Conservatorio di musica »una specie di tribunale esaminatore, presieduto da un'apposita »commissione, la quale avrebbe l'importante missione di tute»lare ed agevolare la via ai giovani compositori nella difficile »carriera che si scelsero. Quei compositori che presentassero le »loro opere a quella commissione, potrebbero conservare l'inco»gnito, come si usa nei concorsi d'arte e letteratura, ecc., ecc., »e la commissione avrebbe l'obbligo di fare eseguire quelle opere »in via d'esperimento dagli alunni del Conservatorio a porte »chiuse. Ove le prove corrispondessero alle esigenze volute dal»l'estetica e dal sapere dei provetti e coscienziosi giudici, le »opere verrebbero contrassegnate dal *visto* della commissione, »la quale vi unirebbe gli eruditi suoi consigli, ove fosse del caso. »In tal modo, secondo le mie viste, si renderebbero impossibili i »*fischi;* e la dignità dell'esordiente maestro non sarebbe lesa in »verun modo, non più stretto dalla necessità di scendere a »contrattare il suo lavoro cogli impresari: implorando l'onor »delle scene, e sborsando una somma a titolo di *pegno* per le »spese della *mise en scène*, essendone incerto l'esito. — Lunghi »studi, veglie infinite e trepidanti speranze sarebbero confortate »e realizzate senza sacrifici e delusioni, che ben sovente sfrut»tano il giovanile ingegno ».

La difficoltà non risiede nel persuadere gli esordienti ad assoggettarsi al verdetto di giudici più o meno competenti; ma sta, ripetiamolo, nell'ottenere che le imprese, speculatrici di loro natura, si affidino a tali verdetti. Insomma le cose stanno in oggi a questo punto: nell'impossibilità presente di avere teatri governativi o municipali non appaltati, un'opera di compositore ignoto, o debolmente riuscito in precedenza, non può avere la fortuna di essere allestita convenientemente su nessuna scena italiana senza un definitivo sacrificio in denaro, o per lo meno senza una ragguardevole cauzione, in denaro egualmente. Non vi sarebbe che il sistema delle associazioni che potrebbe provvedere all'uopo: e noi abbiamo già accennato in proposito ad una filantropica ed artistica idea che il cav. Lauro Rossi, direttore del nostro Conservatorio, espose per sommi capi or fanno alcune settimane sul giornale triestino *La Scena*. Ora, persone bene informate affermano che quell'idea sarebbe ormai svolta in un progetto logico e regolare, e di non malagevole applicazione. Facciamo voti caldissimi perchè ciò si avveri; perchè cioè i musicisti, professanti ed amatori, comprendano una volta che senza forze associate, e costanti nel volere, non havvi possibilità di vigorosa esistenza per l'arte musicale, la quale, collettiva di sua natura nella maggior parte delle sue estrinsecazioni, ha per ciò stesso bisogno di *collettività*, d'intelligenze e d'opere.

Dunque se otterremo di costituire associazioni concordi, e volonterose, tanto meglio. Diciamo *associazioni*, perchè una sola in Italia non potrebbe bastare che incompiutamente. Non sappiamo per altro perchè nel frattempo, e viste le non poche difficoltà di raggiungere codesto ideale, debbasi per ora rifiutare disdegnosamente, ne' pochi luoghi dove una buona ispirazione li viene offerendo, i sussidi, le sovvenzioni delle autorità costituite. Noi adesso alludiamo a quell'animoso, caldissimo propugnatore dell'arte nostra, che è il signor Caputo, il quale per poco non rifiuta le somme stanziate, come abbiam veduto, per l'arte nostra dal municipio napoletano; sostenendo nel *Monitore del Circolo Bonamici* la tesi, non più, a nostro avviso, dei nostri tempi, che *l'ingerenza governativa o municipale* ridonda *quasi sempre a danno dell'arte;* confortando poscia l'asserto con alcuni esempi,

---

cercando d'adulterarne miseramente l'indole e la natura? Ma con buona pace de' retrivi, fin qui i novatori ebbero dappertutto ed in tutto ragione. E per tacere degl'infiniti esempi che gli annali della martirologia del Genio ci offrono a iosa, e limitarci a quelli che ora più dappresso ci riguardano, non venne chiamata barbara invenzione quella del nostro sistema tonale, da non poter reggere il confronto coll'antico tetracordo e col sistema de' tuoni ecclesiastici? Il ritmo stesso non ebbe i suoi detrattori? Quanto ci volle per abolire la venerabile reliquia dell'esacordo? — Quando Monteverde trovò di aggiungere la settima minore all'accordo di dominante, non fu quasi dannato all'ostracismo? — Non si chiamò un tempo bastarda scoperta l'armonia e la polifonia, per poi, cedendo ad una spinta reazione, proclamare inutile alla melodia ogni armonico accompagnamento? Che se ne disse di Guido d'Arezzo, di Gluck e di Rossini? Ma vittoria su tutta la linea arrise poco a poco alle aspirazioni del genio, ed il nome de' suoi oppositori non è rammentato che in grazia appunto di quelle stesse dottrine da loro proclamate inammissibili e dell'estetico senso corruttrici.

A ben chiarirci sulle intenzioni de' novatori, gettiamo un rapido sguardo sul carattere dominante del melodramma italiano. — È indubitato che la nostra scuola ebbe ricorso principalmente all'ispirazione. Bollenti d'affetto i nostri grandi antesignani dell'arte, seppero dall'accesa fantasia far scaturire tale una copiosa sorgente di affascinanti melodie, che inebbriato l'orecchio nulla di più chiedeva, e l'arte stessa per un tratto sembrò arrestarsi quasi trepidante e dubbiosa di saper proseguire.

Ma a tanto splendore d'immaginazione melodica s'accoppiava poi sempre la filosofia del concetto? era costante la fedeltà all'estetiche esigenze? È più che lecito il dubitarne. (E qui giova notare che noi teniam parola del carattere *dominante* d'una scuola, lasciando da parte singoli capilavori al di sopra d'ogni disquisizione). Infatti la cabaletta vi era tirannicamente dominatrice. — E per cabaletta non intendiamo già, come è solita interpretazione, l'allegro che chiude ordinariamente le *cavatine*, ma in ben più lato senso, quella forma simmetrica, quadrata di melodia che si applicava costantemente ad ogni pezzo musicale e facea monotona mostra di sè in arie, duetti, pezzi concertati, finali e sinfonie. Le opere si succedevano diverse nella veste, uguali nella sostanza, e tali che, dopo appagato il momentaneo materiale dilettico, non bastavano a destare di quelle impressioni che non traggono dalla novità principio ed alimento. L'orchestra, anzichè essere il retro-fondo di un gran quadro, secondare il movimento drammatico, e colla potenza del colorito istrumentale accrescere espressione ed evidenza al disegno vocale, si occupava per lo più in un monotono accompagnamento, in cui si ripetevano le medesime armoniche figurazioni. L'unisono, possente mezzo d'effetto, se ragionevolmente adoperato, ed ammesso anche nello stile più severo, veniva indebitamente profuso — negletta la polifonia — poco variata la ritmopea — preferita la ginnastica dell'ugola alla fedele interpretazione della frase.

Il *Guglielmo Tell*, in cui Rossini diede commiato ad inutili arabeschi avvicendando il canto colla declamazione, colla sua indipendenza nella condotta e nella forma, coll'eloquente linguaggio strumentale, colla verità di espressione, segnò il punto culminante cui giungesse il melodramma italiano. E dal *Guglielmo Tell*, comparso nel 1829, nulli o quasi ne furono i progressi, finchè Verdi dopo aver profusa la feconda sua vena in lavori

---

che possono tutt'al più provare la scarsa intelligenza di una Giunta particolare: inconveniente non raro, ma al quale ognun sa che il tempo reca miglioramento e rimedio. Se l'ingerenza governativa o municipale fosse realmente un male per sè medesima, essa lo dovrebbe essere del pari anche fuor d'Italia. Ora, come trova egli, l'egregio Caputo, da invidiare invece le sorti avventurose delle città di Francia, appunto perchè in esse nei molteplici concorsi di Società corali, di Fanfare, di Musiche d'Armonia, *veggiamo Municipi* (riportiamo testualmente le parole del signor Caputo) *Prefetture, Governo, e sino il Capo dello Stato fare a gara a facilitare la via a' promotori di queste feste nazionali, instituendo premi e medaglie?* E qui, a prova di quanto afferma, il valente scrittore aggiunge, che a Parigi, in occasione della *Festa dell'Industria*, ed ove circa cento Società convenivano da tutti i punti della Francia, si vide il ministro della guerra mettere le tende ed i letti militari a disposizione del Comitato organizzatore della festa a fine di assicurare agli orfeonisti delle *Fanfare* un ricovero sano e fresco, evitar loro le noie della ricerca di un alloggio, diminuire loro le spese. Ed esclama a ragione: « Questo »vuol dire riconoscere quanto profitto alla civilizzazione sieno »per recare que' concorsi, quelle feste, ove il popolo è attore, è »spettatore, è sovrano: questo vuol dire comprendere come l'agevolarne le riunioni sia il mezzo più potente per affratellare le varie »provincie, le varie classi sociali; come l'avvicinar l'esercito alla »borghesia ed al popolo, cementarne l'alleanza, sia politica utile »alla causa nazionale ». E nota finalmente con altrettanto di ragione come *una prova dell'incoraggiamento e della protezione che il governo francese accorda alle belle arti si è appunto nell'avere un « Ministro della casa dell'Imperatore e delle belle arti »* il quale non manca una sola volta di assistere a qualsiasi solennità artistica.

---

che s'udirono con piacere, ma concepiti più o meno sulle antiche formule, col *Boccanegra*, col *Rigoletto* e col *Ballo in maschera*, riprese l'arte al punto in cui l'aveva lasciata l'illustre Pesarese, temprando la propria musa a più severi propositi, ad un far più libero ed indipendente.

Ed a che mira la nuova scuola che sorge, se non a perdurare in questa via? Dessa intende, seguendo il precetto di Leonardo da Vinci, di non imitare, per quanto grandi, gl'imitatori della natura, quando la natura stessa, questa eterna maestra d'ogni arte, ci si offre sempre dinanzi unico ed insuperabile modello.

Però

si puote errar per malo obbietto
O per troppo o per poco di vigore,

e non è da stupire se trascendendo nell'applicazione, si cade spesso nell'eccesso contrario. E quando, invece d'innalzare la melodia a filosofica altezza, si vuol abolirla o snaturarla — quando alla verità si vuol sostituire un gretto realismo — rinunziare al canto per dar luogo ad una ininterrotta declamazione — quando si vuol abbandonare cuore e mente ad una fredda analisi e sostituire sempre la descrizione all'azione, la pittura al sentimento — lo scalpello dell'anatomista a quello dello scultore — il calcolatore-materialista al poeta-filosofo — evidentemente si fuorvia *per troppo di vigore.*

Ma l'esagerazione d'un sistema non ne provò mai la falsità, si bene la mancanza di chi valga ad effettuarne praticamente i precetti. Non son però meno degni di lode ed incoraggiamento coloro, che caldo il cuore di sentite convinzioni, lottando contro ciechi pregiudizi scolastici, si adoperano con isforzi generosi a portarle ad effetto, e se pure non è loro serbata la palma della vittoria,

Quello dunque che trovasi ben fatto in Francia e perchè non lo si troverebbe degno di eguale encomio in Italia? Il respingere l'intervento, la protezione, l'ingerenza del governo poteva essere, ed era infatti, carità di patria e di nazione, opera santa e doverosa di cittadino in tempi nei quali il paese era sgovernato da governi odiati e stranieri. Ma ora che governi e municipi sono alla fine emanazioni, creazioni del voto popolare, per quale puntiglio inesplicabile dovremo sdegnarne il concorso ogni qual volta questo concorso ne venga offerto? ed anzi perchè non daremo opera incessante a che tali aiuti ne vengano profferti anche altrove, si generalizzino e si aumentino ogni giorno più?

Conchiudasi adunque ripetendo ancora una volta che l'arte musicale non può avere piena, espansa, splendida vita, se grandi associazioni private o municipali, o grandi sovvenzioni governative non la portano a quella imponente elevatezza di esecuzioni che le compete. Ma dalle prime indarno per anni ed anni gl'italiani possono ripromettersi una costituzione ampia, solida, generale, unica. Nè poco meno ardua sarebbe l'associazione dei municipi, almeno nell'intento di sussidiare, secondo il pensier nostro, due o tre dei nostri massimi teatri, che han pur dritto di essere grandi teatri nazionali, e non meschine scene municipali; nell'intento di erigere due o tre, e più, completi ed ampi conservatorii. Epperò un tale indispensabile scopo non può conseguirsi se non col denaro della nazione intera, che è poi quanto dire con quello del tesoro dello Stato, col sussidio governativo.

Fino a che ciò non sia, gli appaltatori anche de' maggiori teatri saranno costretti ad accordare il loro interesse non colle ragioni dell'arte, le quali pure, date certe circostanze, potrebbero procedere di conserva anche colla speculazione pecuniaria, bensì colla più stretta economia. Converrà accontentarsi di meschine

---

avran sempre diritto alla riconoscenza di chi alla fine trionfando ebbe da loro spianata la via. — E quando sorga il genio che fecondi si nobili concepimenti, farà suo pro di quanto venne compiuto o tentato da coloro, su cui il fallito successo trae addosso troppo leggermente le beffe ed il danno. — E l'esistenza stessa di tale indirizzo, la confusione ne' mezzi adoperati e nelle tendenze, è arra non dubbia d'un prossimo cambiamento.

Fu questa sempre la via che seguì nel suo sviluppo l'ingegno umano; e come nell'opera della mente suprema il caosse precedette l'ordine e la luce, così le aberrazioni ed i vaneggiamenti della ragione condussero ordinariamente alla scoperta di nuovi Veri — l'Alchimia non fu madre della Chimica? — l'Astrologia dell'Astronomia? — la confusione de' dialetti non ebbe per risultato la colta ed armoniosa nostra favella? — I deliri di chi si lusingava aver afferrato il principio vitale, non diede campo ad uno de' più maravigliosi trovati che vanti la scienza — la Pila del Volta?

Ma se egli è possibile con morale certezza stabilire la prossimità di riforme, la sarebbe opera insensata fissare in antecedenza al Genio regole di condotta. — Il Genio è per sè stesso intuitivo — le sue manifestazioni sono lo specchio dell'età — ma inconscio di sè, egli non obbedisce che al proprio impulso, nè segue norme prestabilite. — Le opere sue sono tali, perchè non potrebbono essere diverse, chè in arte, laddove la ragione e la volontà precorrono la fantasia, non c'è più il genio che crea, ma l'ingegno che edifica. — Infatti tutti gl'insegnamenti e le induzioni teoretiche non mirano in arte per lo più che ad indicare ciò che non deve farsi.

Però se è a tutti ignoto come s'improntera il melodramma italiano, possiamo fin d'ora esser certi che verrà abbandonata

compagnie, di viete riproduzioni, di maestri esclusivamente *agiati*, senza tanto guardare sottilmente alla vigoria maggiore o minore del loro ingegno. Il quale non vogliamo però crederlo incompossibile col censo: tanto più che esempi irrefragabili non mancano nella storia dell'arte, anche della contemporanea, di tale compossibilità.

Associazione d'idee ci conduce a toccar alcun che della presente stagione autunnale della Scala, della quale non parliammo per anco stante l'adottato sistema di arrestarci ben rado e pochissimo intorno alle riproduzioni. Sebbene per verità alcun cenno potrebbe farsi della ricomparsa della *Giovanna d'Arco*, che rivelò non poche maschie bellezze, scorse pressochè inavvertite nelle precedenti esecuzioni. Ma di novità al gran Teatro, sino a quest'ultime sere, non s'ebbe che un nuovo saggio, una specie di concerto d'addio della violinista signora Arditi, la quale prossima ad abbandonar l'Italia per cimentarsi all'estero, fu assai applaudita ed incoraggiata. Venne poscia un nuovo ballo del coreografo Casati, con musica in parte del Cav. Giorza, in parte del giovine Dell'Argine. Sono del primo gli atti primo, secondo ed ultimo. E noi siamo lieti di notare che in questo lavoro non trovasi a rimproverare la trascuratezza delle ultime sue composizioni. Non v'ha, in generale, originalità: ma v'è in molti tratti gentilezza d'idee, vivacità e spigliatezza di forme, brio di orchestrazione. La musica del signor Dell'Argine gli sta al dissotto: tuttavia in questo lavoro vediamo pure notevoli progressi di forma, ed anche talfiata di concetti. Ora si attende l'opera nuova del cav. Pisani.

Abbiamo frattanto le notizie del *Romeo e Giulietta* del Marchetti a Trieste. L'esito fu alquanto dubbio la prima sera; soddisfacente in seguito; massime in alcune scene trattate con arte di maestro e core squisito d'artista: ma nocque in sulle prime al maestro la scelta del soggetto, troppo, a così dire, usato e vieto: nocquegli presso taluni l'apparente audacia di erigersi ad emulo del Catanese (e noi che conosciamo il Marchetti possiamo testimoniare che ciò non è): nocquegli infine una soverchia quiete, semplicità ed uniformità di stile, che getta una tinta monotona, anzichenò, sull'assieme dello spartito.

Altre novità di rilievo per oggi non abbiamo; sebbene potremmo spigolarne alcune abbastanza piccanti fuor d'Italia. Ma la nostra Rassegna è già lunga oltre il dovere: e noi pertanto le rimetteremo al prossimo numero, in una all'esito dell'*Africana* a Bologna, del Pedrotti a Trieste, del Pisani a Milano.

NOTIZIE

— Londra. Intorno al così detto *Festival* di Hændel, il signor Gustavo Bertrand, critico francese, scrive nel giornale *le Nord*, i seguenti interessanti ragguagli:

»Il *Festival* di Hændel è il più bello che si dia in Inghilterra, sia a Londra, sia nelle contee. Altrevolte esso aveva luogo nella basilica di Westmünster presso la tomba di questo gran maestro: vien dato ogni tre anni e tutte le volte vi sono tre *performances*, come dicono gl'inglesi. Con questo vocabolo, molto adoperato negli annunzii, nei resoconti, dinotansi indistintamente la rappresentazione delle opere teatrali, l'esecuzione degli oratorii e l'interpretazione dei pezzi di musica da camera o delle semplici romanze.

»Il primo giorno si dava il *Messia*: il programma della terza giornata si componeva dell'*Israello in Egitto;* e quello della seconda comprendeva un certo numero di frammenti del *Giuda Maccabeo*, del *Sansone*, del *Saul*, del *Salomone*, fra i quali s'erano intromessi dei pezzi dell'*Aci* e *Galatea*, opera che non può essere un oratorio. Ed è questa una netta contravvenzione, perchè i *festival* inglesi sono interamente consacrati alla musica religiosa, ed in ciò differiscono dai *festival* di Germania, dove è confuso il profano ed il sacro, il classico ed il romantico, il secolare e l'inedito. Del resto, lo stile drammatico di Hændel non è punto diverso dal suo stile d'oratorio: egli non aveva che una musica sola.

Non so s'io mi debba arrischiar a dire che questo grande compositore, ascoltato così a lungo, non isfugga una cotal monotonia. Il lavoro tiene non so che d'ostinato, e, a volte, perfino di meccanico, impronta dei costumi musicali della vecchia scuola contrappuntistica, e non abbastanza sovente vi traluce il sentimento, l'espressione, l'incanto; e quei vocalizzi, che tratto tratto escono correndo a traverso il contrappunto, sono di una grazia un po' troppo austera.

»Ma ciò che vuolsi pienamente ammirare si è l'ampiezza, l'energia, la grandezza ciclopica dell'ispirazione. La posterità non potrà mai non secondare l'entusiastica venerazione tributata al vecchio maestro dai suoi successori, gli Haydn, i Gluck, i Mozart, i Beethoven.

È gran peccato che a Parigi non si eseguiscano mai gli oratorii di Hændel: i frammenti che noi avevamo uditi al Conservatorio ed ai concerti popolari non possono dare di un tal genio che un'idea assai imperfetta. Hændel, può dirsi, non è conosciuto in Francia: cosa che non ci fa onore. Io per esempio, credo che noi non raggiungeremo mai quell'entusiasmo esclusivo che gl'inglesi hanno per un maestro ch'essi considerano come nazionale.

»Egli vi s'era fatto naturalizzare, e passò la maggior parte della sua vita a Londra, ove scrisse una quarantina d'opere teatrali (queste, anche in Inghilterra, sono dimenticate), e più di venti oratorii. Bisogna concedere all'amor proprio degli inglesi che questi oratorii lor appartengano non solo per lo stato civile della loro nascita, ma, fino ad un certo punto, per le forme nuove che il maestro cominciò allora ad imprimere a questo genere. I suoi oratorii scritti in Italia non avevano quel magnifico sviluppo nei pezzi d'assieme; e fu senza dubbio il buon gusto degl'inglesi per la musica corale e religiosa che l'inspirò in questo senso. Hændel è dunque un antenato della musica inglese; egli è capo-scuola, e Dio sa quanti salmi, messe, inni, oratorii da centotrent'anni in qua furono composti dietro le sue orme!»

— Pesth. Il *Guide musical belge* contiene i seguenti ragguagli sull'oratorio di Liszt e sul concerto del quale l'oratorio faceva parte precipua. »Era, scrive quel giornale, la prima volta che una festa musicale di qualche importanza s'informava esclusivamente di un carattere ungherese. Ad eccezione dell'inno di Mendelssohn, *Canto festivo, composto in onore degli artisti*, e di qualche composizione strumentale di poco rilievo, tutti i pezzi del programma appartenevano a compositori ungheresi, dettati su argomenti ungheresi e con parole pure ungheresi. Il componimento che destava naturalmente la curiosità maggiore era l'oratorio di Liszt, dal titolo *Santa Elisabetta*. Dopo un inno di Erkel ed un prologo di Matray, Liszt, in abito di abate, ascese sullo scanno del capo d'orchestra, e fu ricevuto con un entusiasmo veramente indescrivibile e interminabile. L'entusiasmo poi si fece ancor più tumultuoso nel momento in cui Matray offriva a Liszt, a nome della direzione del Conservatorio, il bastoncino da direttore in legno di rosa. Finalmente si diede cominciamento all'esecuzione dell'Oratorio, che non fu eseguito alla perfezione, stante che non si aveano potuto farne che due sole prove. Questo lavoro dell'illustre pianista si distacca quasi interamente dallo stile trascendentale proprio di questo compositore. Egli scelse per cadauna delle quattro parti dell'oratorio un tema molto caratteristico, da lui elaborato e svolto con arte somma, e con una padronanza perfetta di tutte le ricchezze dell'armonia e del contrappunto. L'impressione generale fu pienamente favorevole al rispettabile abate.»

---

senza misericordia tutta la infinita serie di luoghi comuni, 'cui l'uso ha potuto sin ora mantenere, ma che l'abuso ha ormai sconsacrati. — Non più inutili ripetizioni, uniformi cadenze — eccedente costanza e simmetrismo, nel ritmo e negli accompagnamenti — svenevoli sdolcinature — convenzionali e ammanierati contrasti — esigenze da paleoscenico.

Come le radici di certe piante che serpeggiando vincono ostacoli e distanze considerevoli per trovar suolo propizio onde insugarsi, alimentare il proprio tronco e fruttificare secondo la propria specie, così del buono d'ogni scuola si approfitterà, senza esitanza e timore di mentire per ciò all'indole della propria nazione e imbastardirne il gusto.

Ma ci vien detto: la melodia italiana per restar italiana non comporta studio e meditazione. — Fiore inebbriante d'un ardente suolo effonde i profumati suoi effluvii, mal sofferente d'ogni filosofico innesto. — Tratta in esotico terreno, non vi sa attecchire, ma langue ed immiserisce. — Figlia del cuore, al cuore è diretta la passionata sua favella, restando incomprensibile per chi da lei, tutta ispirazione e poesia, vuol trarre argomento di pascolo intellettuale.

Ma chi così la intende calunnia la melodia italiana, stimandola indegna di mirare a scopo più elevato del semplice diletto, quasi il diletto in arte fosse scopo e non mezzo. — E mentre la Filosofia, così a ragione appellata scienza delle scienze, esercita universalmente il suo impero incontrastato e fecondo; al solo concetto musicale, quasi Paria novello fra il gran popolo degli umani concetti, si contenderanno adunque le sublimi e severe voluttà dell'intelligenza? E non ha forse la mente al pari del cuore ineffabili dolcezze e impetuosi trasporti — dolci illusioni ed amari disinganni — penose prostrazioni e nobili ardimenti — fiere battaglie e splendidi trionfi?

A svolgere completamente il nostro tema, ben altro spazio ci abbisognerebbe che le limitate colonne di un giornale; ma la sagacia del lettore onninamente vi supplirà. — Sì, in noi v'è la convinzione profonda che la melodia possa ritemprarsi senza venir disanimata, e non sia giunta per anco al culmine della sua parabola, ove le sia giuocoforza scegliere tra il regresso e la dissoluzione. — Nè crediamo venir meno al rispetto dovuto ai sommi che ci precedettero — a ciascuno il suo tempo. — Del resto il Bello non è unilaterale, ma ogni esagerazione è funesta; e perciò solo allora che parimenti lontano dalle astrazioni di un idealismo trascendente e vaporoso, come dalla prosa brutale di un positivo sensualismo; memore tanto del detto

Odio il verso che suona e che non crea,

quanto del precetto del Giusti

Di te, dell'età tua prenditi cura,
Lascia agli imitatori e agli indovini
Sindacar la passata e la futura.
Scrivi perchè t'intendano i vicini:

apparirà chi non con più o meno felici tentativi ed esperimenti, ma colla rivelazione d'un fatto compiuto farà tacere ogni discussione; allora soltanto, diciamo, l'astro or pallente dell'arte italiana, irradierà di fulgida luce novelli orizzonti — rinverdirà la fronda penela sul crine all'italica musa, e non più accasciati da una deplorabile immobilità e preceduti nella gloriosa palestra, potremo noi pure, siccome i padri nostri, andando innanzi, dire agli altri: seguiteci.

Trieste, 25 settembre 1865.

Lionello Ventura.

Società del Quartetto di Milano.

Concorsi dell'anno 1865.

Oggi alle ore 3 pom. a norma del relativo programma vennero chiusi i concorsi pel corrente anno. Furono presentati i lavori contrassegnati dalle seguenti epigrafi:

Quintetti (Concorso Ricordi).

I.° N. 4. Multa renascentur, quæ jam cecidere cadentque
Quæ nunc sunt in honore.....
II.° » 6. Legendo discitur.
III.° » 11. Armonia e melodia.
IV.° » 12. Brama assai, poco spera.

Trio (Concorso Erba).

I.° N. 1. Audaces fortuna juvat.
II.° » 2. Poco spero.
III.° » 5. Povera e nuda vai, filosofia.
IV.° » 5. In te Domine speravi: non confundar in æternum.
V.° » 7. Tentare non nocet.
VI.° » 8. Nulla dies sine linea.
VII.° » 9. Ciascun si fascia di quel ch'egli è inceso.
VIII.° » 10. Nel facile sta il difficile.
IX.° » 15. Va, pensa, impara, e prega, e piangi, e spera.

31 Ottobre 1865.

VINCENZO BELLINI

E IL TEATRO DRAMMATICO ITALIANO

STORIA FILOSOFICO-ARTISTICA

DEL PROF. R. CAVALLARO.

Di Vincenzo Bellini scrissero moltissimi in vari tempi. Però i più tra costoro, attenendosi al solo lato biografico, secco e stringato, non soddisfecero affatto le comuni esigenze.

Invece, buon numero di essi, tra per l'esser digiuni di teorie musicali, e per le informazioni lontane, e quindi spesso fallaci o inesatte, dissero quel che meglio veniva loro talento.

Pochi — nel più stretto senso della parola — studiarono, in certo modo, le relazioni delle opere di Lui con la Scienza e con l'Arte. Ma, quel che lasciarono a desiderare, supera di gran lunga quel che per essi fu detto quasi di volo e senz'ordine.

Una Storia Filosofico-Artistica, in cui, trattandosi appositamente dell'Angelo Catanese, si esaminassero da un lato le Condizioni del Teatro italiano d'allora, i bisogni del tempo e la ragion del progresso, e dall'altro la natura e 'l carattere delle opere di quel Sommo, il rapporto di esse con la Scienza e con l'Arte, gli ostacoli superati, le novità introdotte, lo slancio del genio e 'l trionfo completo della Scuola Bellinana, mancava affatto al nostro Paese.

Ed è quella, che il Prof. Cavallaro, dietro apposito invito, ha fornito da un pezzo; e noi pubblicheremo al più presto, con ogni studio e premura, in occasione della solenne cerimonia per lo arrivo delle Ceneri del nostro Concittadino.

CONDIZIONI

Sarà un elegante volume di otto a dieci fogli di stampa di pag. 16 ognuno. — Carta reale, carattere filosofia, sesto in 8.°, costo L. 3 pagabili al momento della consegna; pei non associati l'importo sarà aumentato a L. 4. — Un Ritratto fedelissimo ed un *fac-simile*, accuratamente riprodotti da mano valente, correderanno l'operetta onde nulla manchi all'eleganza e complemento della stessa.

Le associazioni si ricevono presso l'Editore, nel suo Negozio Strada Stesicorea, dirimpetto ai PP. Minoriti N. 80, e presso i distributori del presente.

Catania, 1865.

Editore Domenico Reitano.

Giuseppe Oggioni, gerente responsabile.

Tipi Ricordi.

R. STABILIMENTO RICORDI

MILANO - FIRENZE - NAPOLI.

CANTO e PIANOFORTE.

LILLO (G.) Album (Chiave di *Sol*):

57211 — N. 1. *L' ultimo Addio.* Canzone . . . . *Fr.* 1 25
57212 — » 2. *Un angiolo reggerà il mio destin.* Stornello . . 1 50
57213 — » 3. *La Desolazione.* Melodia. 1 50
57214 — » 4. *L'Abbandonato.* Rom. . 1 50
57215 — » 5. *Il Ruscello ed il Conte.* Duettino 1 75
57216 — » 6. *La Giovinezza.* Duettino 2 50
L'Album completo . . . . 7 —

MARESCALCHI (F.) *Alla giovine Italia.* **Album** (Chiave di *Sol*):

57232 — N. 1. *Firenze a Vittorio Emanuele.* Stornello (MS. o Br.) 1 50
57233 — » 2. *La Mendica.* Romanzina (MS.) . . . . . 1 —
57234 — » 3. *Rilla.* Stornello (S. o MS.) 1 25
57235 — » 4. *Ella m' aspetta.* Barcarola (MS.) 1 25
57236 — » 5. *Non amo più.* Rom. (MS.) 2 —
57237 — » 6. *Il Bacio.* Stornello (MS.). 1 50
57238 — » 7. *Giapo.* Barcarola (MS.). 1 75
57239 — » 8. *La Tradita.* Romanza (MS. o C.) 1 50
57240 — » 9. *Perchè?* Ballata (MS.) . 1 25

57241 **MARESCALCHI (F.)** N. 10. *Norina e Folchetto.* Duettino . . *Fr.* 2 —
L'Album completo . . . . 12 —

PISTILLI (GIUS.) La Patria mia. - Album (Chiave di *Sol*):

57294 — N. 1. *Il Fiore.* Rom. per MS. 1 25
57295 — » 2. *Amor senza speme.* Romanza per MS. . . 1 50
57296 — » 3. *L' Orfanella.* Canzone per MS. 1 25
57297 — » 4. *Soffia il vento.* Barcarola per MS. . . . . 1 —
L'Album completo . . . . 4 —

ROXAS (E. DE) Primo Album (Ch. di *Sol*):

57506 — N. 1. *La Corallara* 1 75
57507 — » 2. *Barbara* 1 50
57508 — » 3. *La Stella.* Canto popolare napoletano 1 50
57509 — » 4. *Il Ventaglietto* . . . 2 —
57510 — » 5. *La Rosa* 1 50
57511 — » 6. *La Farbetta* 1 75
57512 — » 7. *Il Marinaro* . . . . 3 —
L' Album completo. . . . . 8 —

ROXAS (E. DE) Secondo Album (Ch. di *Sol*):

57513 — N. 1. *Lamento d'amore.* Canto popolare (MS.) *Fr.* 1 —
57514 — » 2. *Io penso a te!* Canzonetta (MS.) . . . . — 75
57515 — » 3. *L'amour fait tout.* Chansonne (MS.) 1 50
57516 — » 4. *La Serenata.* Notturno (MS. o T) (*) . . . 1 50
57517 — » 5. *La Visione.* Romanza (C.) 1 25
57518 — » 6. *Oh! que je t'aime.* Rom. 1 25
L'Album completo. . . . . 6 —

— Terzo Album (Ch. di *Sol*):

57319 — N. 1. *L'Italiana* . . . . . 1 —
57320 — » 2. *La Francese* . . . . . 1 —
57321 — » 3. *L'Araba* 1 25
57322 — » 4. *La Illusione.* Notturno . 1 25
57325 — » 5. *Un Fiore ad Eleira.* Fant. 1 25
L'Album completo. . . . . 5 —

— Quarto Album (Ch. di *Sol*):

57324 — N. 1. *L' Ingenua.* (*) . . . 1 25
57325 — » 2. *Il Pugnaletto* (*) . . . 1 —
57326 — » 3. *La Scaltra* 1 25
57327 — » 4. *La Capricciosa* (*) . . 1 25
57328 — » 5. *Il Consiglio d'una bella.* 1 25
57329 — » 6. *La Pallidetta* (*) . . . 1 25
L'Album completo. . . . . 6 —

(*) Proprietà per l' Italia Meridionale.

PIANOFORTE SOLO.

ANDREOLI (C.) Op. 25. **Pièces caractéristiques:**

59510 — N. 1. *Ricordanze.* . . *Fr.* 3 50
59511 — » 2. *L'Ange de la Musique.* 2 75
59512 — » 3. *Tristesse* . . . . . 3 —
59513 — » 4. *Autour de moi tout est sombre et se voile* . . 3 —
59514 — » 5. *La Quiete* 1 50
Réunis . . . . . 12 —

FISCHETTI (M. L.) Op. 48. **L' Amico dei fanciulli.** Raccolta di Pezzi elementari:

58189 — N. 1. **Ernani** 1 25
58190 — » 2. **Il Giuramento** 1 25
58191 — » 3. **Lucrezia Borgia**. . . . 1 25
58192 — » 4. **Macbeth** 1 25
58193 — » 5. **La Sonnambula** . . . 1 25
58194 — » 6. **Norma** 1 25
Uniti . . . . . 7 —

58026 **GIANNINI (S.)** Op. 24. *Il Monomano.* Romanza *(Come è bello)* nella **Lucrezia Borgia**, trascritta per la sola mano sinistra 1 75

58027 — Op. 33. Primo Finale della **Lucia** trascritto e var. 1 50
58030 — » 52. Gran Fantasia sulla **Luisa Miller** . . . 3 —
58032 — » 68. **La Traviata.** Fantasia. 3 —

58033 **GIANNINI (S.)** Op. 70. Piccolo Pezzo sulla **Traviata** . . . . *Fr.* 1 75
58035 — Op. 74. Fantasia sui **Vespri Siciliani** . . . . 3 —
58036 — » 75. Divertimento facile sui **Vespri Siciliani** . . 1 50
58037 — » 85. Scherzo brillante sull'**Elnava** o **L'Assedio di Leida** di Petrella. 2 75

— Le Rose di Maggio. Album:

58038 — N. 1. Op. 89. *Oldorica.* Capriccio . . . 2 50
58039 — » 2. » 90. *La Semplicetta* Barcarola . . 1 50
58040 — » 3. » 91. *La Ritrosia.* Melodia caratteristica . . . 1 50
58041 — » 4. » 92. *L'Orfanella.* Melodia . . . 1 25
58042 — » 5. » 93. *La Civettella.* Capriccetto . 1 25
58045 — » 6. » 96. *L'Esule.* Visione 1 75
58044 — » 7. » 109. *L' Irrequieto.* Studietto . . 1 75

59502 **GIORZA (P.)** *Cremonens.* Marcia (a S. M. il Re D. Luigi I di Portogallo) . . . . . 3 —

58270 **MEGLIO (V. DE)** Op. 15. 2.ª Fantasia sulla **Norma** . . . . . 2 —

58271 **MEGLIO (V. DE)** Op. 18. 3.ª Fant. sulla **Norma** . . . . . *Fr.* 3 50
58272 — Op. 19. Fant. sulla **Sonnambula** 2 50
58273 — » 22. Fantasia sopra una Canzone napolitana. 2 50
58274 — » 24. 1.° Capriccio sul **Ballo in maschera** . . . 2 —
58275 — » 25. 2.° Capriccio sul **Ballo in maschera** . . . 2 —
58276 — » 27. 1.° Divert. sopra due Canzoni napolitane. 3 —
58277 — » 28. 2.° Divertimento, *idem* 2 —
58278 — » 30. Bizzarria sulla **Forza del Destino** . . . 1 75
58279 — » 34. Pensiero fantastico sulla **Lucia** . . . 2 50
58280 — » 36. Divert. brill. sulla **Lucrezia Borgia**. . 2 50
58281 — » 37. Miserere del **Trovatore**, trascritto . . 2 —
58282 — » 38. Ballata nella **Maria di Rohan**, trascritta. . 2 50
58283 — » 39. Rimembranza sull'**Ernani** . . . . . 4 —
58284 — » 40. Quartetto dei **Puritani**, trascritto . . . 2 50
58285 — » 42. Quartetto del **Rigoletto**, trascritto . . . 2 —
58286 — » 43. Andante nella **Lucia**, trascritto 2 25

GRANDE STABILIMENTO LUIGI ERBA

Fornitore della Real Casa

PIANOFORTI HARMONIFLUTES
METRONOMI HARMONIUMS

Aperto tutti i giorni, meno i festivi, dalle 9 alle 3. - Milano, Via Fiori Oscuri, N. 8.

ANNO SECONDO - N. 21. GIORNALE 17 NOVEMBRE 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. I.

I manoscritti non si restituiscono.

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

PROLUSIONE

alle Lezioni della nuova Cattedra di **Letteratura poetica e drammatica** *nel R. Conservatorio di Musica, pronunciata nell' aula maggiore dell' Istituto medesimo il* **16** *corrente dal Professore* EMILIO PRAGA.

Prima di cominciare il nostro cammino attraverso i campi della poesia, in cui la vedremo nascere, crescere e giganteggiare, ricchezza migliore, gloria e consolazione di tutti i popoli che ebber vita, vorrei essere certo che voi siete compresi al pari di me dell' importanza di questo studio, vorrei essere convinto che al pari di me voi sentite come noi stiamo per entrare in una atmosfera sacra che se è ancora la terra, è pur la cima più alta per congiungerci al cielo.

Poesia! - è una parola che non pochi fra questi ultimi arrivati nel mondo pronunciano quasi col sorriso dello scherno alle labbra; o giovani, se uno di costoro vi si affacciasse nella vita, abbiate pietà di lui, ma fuggitelo come si fugge da uno spettacolo di desolazione. Chi rinnega la poesia è un uomo che rinnega sè stesso, la propria origine, la vita, la natura e la divinità. Il primo sospiro dell' uomo, quando l' universo sortiva dalle tenebre, fu poesia; l' ultimo singulto umano sullo sfacelo del mondo, sarà poesia. - Essa è la regina sua, essa è il piacere della vita, essa che degli uomini fa altrettanti immortali. I libri di morale sono contati; i libri di storia sono contati; ignoto è il numero dei poeti. Gli è che è più facile parlare all' ingegno che al cuore, gli è che alla nostra saggezza può essere dato di trovare la sazietà e la quiete vietate alle nostre passioni.

Ecco perchè la poesia è natura prima d' essere arte; - soffio che portiamo in noi stessi, necessità ineluttabile delle circostanze che ci accompagnano, anelito inestinguibile all' infinito che ci aspetta misterioso e terribile al di là della culla e della bara!

Noi riparleremo, noi ci ispireremo colle generazioni che vi sono piombate, ci ispireremo nei loro canti, nei loro dubbi, nelle loro speranze, nelle loro preghiere: è la storia dello spirito umano che ci sta dinnanzi - se vi arde la smania generosa di scrivere il vostro nome nelle sue pagine future, prima ancora di schiudere il sacro volume, fatevi degni di leggerlo riscaldando il cuore al pensiero che la poesia è il più splendido, il più eletto fra i doni impartitici dal cielo, è la conferma, la presenza stessa del cielo fra noi; innalzando la mente all' idea che l' arte è una delicata e severa divinità che comanda la venerazione, il raccoglimento, l'amor senza limiti a chi frequenta i suoi templi.

Ho detto, e voi sapevate già prima ch' io lo dicessi, che la poesia è nata insieme ai primissimi uomini; è dunque in Oriente, nel paese da cui ci giunge il sole, che noi verremo, modesti Magi, a cercarla nella sua infanzia - infanzia d' Ercole che strozzava nella culla il dragone - è dall'Oriente che la verremo seguendo nelle sue meravigliose peregrinazioni.

Chi mi narra il grido che prorompeva dall' anima dell' Adamo, vergine, forte, ebro del sentimento ineffabile della vita, quando alzò al sole le pupille possenti, quando distese le braccia alla candida luna e al suo corteggio di stelle, quando il primo tuono rombò sulla sua testa innocente, quando gli cadde ai piedi la prima saetta? Suono o parola che fosse, in quel grido era già tutta la poesia dei secoli innumerati; tutti i poeti del mondo non furono e non saranno che i trovatori di una delle sue sempiterne vibrazioni.

In quel grido l' amore, in quel grido la fede, in quel grido la speranza, in quel grido la gioia più sconfinata sotto cui abbia balzato un cuore, in quel grido il dolore più grande, quello che segue, eredità fatale, la razza, quello che forse non ci abbandona nemmen dopo morti: il sentirci atomi davanti all' universo, nulla davanti al mistero.

E l'adamo pregò; il primo poeta doveva essere il primo sacerdote; poesia vuol dir religione, religione vuol dir poesia.

Pourquoi donc faites vous des prêtres
Quand vous en avez parmi vous?

» Perchè fabbricate dei preti, mentre ne avete in » mezzo a voi? Gli spiriti conduttori degli esseri por- » tano un segno oscuro e dolce. Noi nasciamo tutti » quello che siamo. Dio, colle proprie mani consacra » degli uomini nelle tenebre delle culle; il suo terri- » bile e invisibile dito scrive sul loro cranio la bibbia » degli alberi, dei monti e delle acque. Quegli uomini » sono i poeti. »

E là nell'Oriente, quando il mondo era giovane, quando l'umanità era bambina, gli uomini tutti venivano consacrati dal Dio di Vittor Hugo. Prima che il bramino immergesse i neonati nel Gange e radesse loro i capelli in forma di corona; prima che il bonzo ponesse il riso, il grano e l'orzo nella bocca dei morti, gli uomini tutti avevano portata una strofa nell'universale poema, tutti una preghiera alla creazione.

Ma la voce di quei milioni di poeti è perduta per noi; come se la divinità, gelosa di quella primizia di purissimo incenso, il solo degno di lei, abbia voluto tenerlo ignorato ai degeneri, ai figli dei fabbricatori di culti.

Ed è colla storia dei culti che comincia per noi la storia della poesia. La creazione, l'Iside austera, ha parlato; i mari hanno precipitato nei mari; l'attonita umanità è pullulata un'altra volta dal fango; ma le passioni hanno innalzato le loro mille bestemmie e i loro mille sospiri - l'idea del destino serbatoci, compenetrata nell'idea della divinità, si è scissa; i popoli vanno divisi sulla terra, seco portando ognuno la propria. Allora gli uomini ispirati diventano i pochi, il decadimento e la prostrazione dei molti fa il vuoto e il silenzio in cui la voce di quelli tuona, affascina, impera, ed ecco le prime leggi, i primi codici sacri, ecco le prime poesie.

E quali poesie, quali religioni! l'età nostra in tutta l'altezza del suo genio non ha nulla da opporre di più grande, di più meraviglioso, a quelle antichità dell'umano pensiero, pur in mezzo alle enormezze che le riempiono.

Ma a comprenderle in tutta la loro maestà conviene spogliarci affatto delle impressioni del nostro mondo e della età nostra; il mondo in cui ci trasportiamo è un mondo a parte; l'uomo che l'abita non somiglia a nessuno degli uomini che abbiamo veduto o conosciuto nei libri.

I suoi furori, i suoi entusiasmi, il suo coraggio, le sue virtù, la sua profonda rassegnazione al destino, i suoi vizi e le sue passioni non somigliano in nulla ai vizi e alle passioni degli altri uomini, così come l'Oriente in nulla somiglia agli altri paesi dell'universo.

« Trasportiamoci nell'India (dice Wilkins, uno fra i dotti che fecero conoscere all'Europa il Maha-barata, il poema più colossale che esista, e che ci fu dato appunto dall'India), ecco l'Imalaja, vero simbolo di una poesia le di cui dimensioni eccedono quelle di qualsivoglia altra conosciuta; eccovi rupi sterminate dove vien meno la respirazione; eccovi sconfinati boschi secolari, torrenti che mugghiano come il mare, e paiono vasti com'esso; eccovi una confusione gigantesca sotto un cielo puro e trasparente come terso cristallo... »

Ed io soggiungo, figuratevi delle solitudini eterne cui il vento del deserto tormenta in tutti i sensi, dove nulla guida il viaggiatore se pure non lo guida per sua sventura il miraggio; figuratevi in mezzo a queste solitudini mille incidenti graziosi e terribili! un palmeto fiorito, una sorgente nascosta, oppure la folgore che stride e precipita mentre la nube che si squarcia in lontananza innonda di luce una piramide, o un obelisco remoto; solo figurandovi tutto questo arriverete a conoscere in tutte le sue originali bellezze il poema d'Antar che è l'Iliade degli Arabi; di Antar, il tipo della sua razza, pastore, guerriero e poeta, che ha descritto tutto intiero il deserto nelle sue poesie nazionali - epico come Omero, lamentevole come Giobbe, amoroso come Teocrito, filosofo come Salomone: - solo trasportandoci col pensiero alla immensità di quella terra e allo splendore di quel cielo potremo intendere davvero tutte quelle poesie così ricche di immagini gentili e di parole sonore, così facili ed eleganti, così disinvolte e vivaci.

Voi conoscete la Bibbia? Anche interrogati i profeti, avete uditi i salmisti? E pensaste udendoli alla vetustissima Gerusalemme, a quel tempio fatale in cui i vascelli di Ofiro avean gettato perle ed oro e scimmie e pavoni rapiti alle mistiche lontananze dell'aurora, e dove la voce di ventimila cantori tuonava i versi che un re andava trovando sulla lira, in mezzo a un esercito di spose?

» Battetevi a palme, o popoli tutti; giubilate a Dio con voce di trionfo » - Perciocchè il Signore è l'Altissimo, il tremendo, il gran re sopra tutta la terra. - Egli ridurrà i popoli sotto noi, e le nazioni sotto i nostri piedi ». - Salmeggiate a Dio, salmeggiate, salmeggiate al re nostro, salmeggiate! » (1).

E intanto gli uomini della solitudine, agitati dallo spirito di Dio erravano meditando. - Percorrevano le cinque satrapie del paese dei Filistei, visitavano i popoli affascinatori di serpenti e succhiatori di piaghe; andavano a bere al torrente di Bozor che segna il confine dell'Arabia Petrea; poi toccavano e scotevano la catena di bronzo di Andromeda, ancora inchiodata allo scoglio di Jeppo. Visitavano Balbek nella Siria, Apamea sull'Oronte, ove Nicanore nudriva i suoi elefanti; visitavano Segher la terra dell'incenso bianco, le due Sirti, le montagne degli Smeraldi, i Nusamoni che derubavano i naufraghi, la nazione dei negri, Agizimba; Adribea città dei coccodrilli, Cinopoli città dei cani - viaggiavano meditando - e usciti dalle vie di quel laberinto meraviglioso aveano nome Isaia, Geremia, Amos, Daniele, Ezechiele (2).

Tale fu il mondo, tali gli uomini che si affacciano primi nella storia della poesia; tale è l'aura misteriosa e solenne che ci convien respirare onde intenderla degnamente.

Cominciamo dalla patria del Maha-barata.

Ecco il tempio di Budda. Aperto sempre, ha nel mezzo una tavola cosparsa di fiori e circondata di faci che non si spengono mai, eterno omaggio al simulacro

(1) Salmi - XLVII.
(2) V. Hugo - V. Shakspeare.

APPENDICE

Parole pronunciate dal Segretario della Commissione Permanente del Corpo di Musica della Guardia Nazionale di Milano nella circostanza della Distribuzione dei premi agli allievi più distinti della Scuola Popolare Musicale, annessa al suddetto Corpo di Musica.

(12 Novembre 1865, nella grand'aula del Palazzo di Brera).

Signori,

La commissione permanente che presiede a questa istituzione crede dover far precedere alla solenne distribuzione dei premi alcune parole sui risultati ottenuti.

Coll'ora decorso anno scolastico venne attivato il terzo corso di istruzione - e con esso essendosi compiuto il primo periodo normale di questa scuola ci è dato di formare un retto giudizio della sua utilità ed importanza, con assai maggior fondamento di quello che lo si poteva coi semplici saggi dei due primi anni scolastici.

E però giova ripetere innanzi tutto qual fosse lo scopo che la commissione si prefisse nell'istituire questa scuola - e desumere dall'esame dei fatti verificatisi se esso sia raggiunto.

Offrire un mezzo di educazione alle classi meno agiate del popolo e preparare buoni musicanti per le bande civili e militari - è lo scopo cui tende la novella istituzione.

Ora, o signori, amplissima è la serie de' benèfici effetti che si ritraggono dall'armonica arte dei suoni - e per poco noi vogliam rivolgere lo sguardo alla storia dei popoli, vediamo quale efficace influenza essa esercitò mai sempre sul loro stato intellettuale e morale. - Fedele compagna dell'incivilimento sociale, essa cadde e risorse collo oscurarsi o rifiorire dei tempi, rappresentando ognora nel progresso la parte più simpatica e nobile, - quella destinata ad educare l'anima ad alti e generosi sensi. - V'ha inoltre un beneficio per avventura poco rilevato, ma importantissimo; e si è che la musica, come riceve l'iniziativa dalle lettere, pari a quelle aiuta a formare il criterio delle giovani menti. - Ed in vero se vi ha una classe per cui specialmente utile riesce lo studio di quest'arte portentosa è certo quella che per la condizione sua propria non può bere alle sacre fonti delle lettere e delle scienze: - e così la musica piuttosto che il privilegio di pochi beneficati dalla fortuna vuol essere chiamata a entrare nel programma dell'educazione del popolo. - Questo assioma oramai universalmente ammesso, venne già praticato da tutte le nazioni libere, e nella nostra bella patria, spuntata appena l'aurora dell'indipendenza, non si esitò in molte località ad introdurre la musica come ramo non ultimo dell'istruzione elementare; - anzi noi tutti ricordiamo ancora la soave commozione che ci inebbriò l'anima quando tre mila voci infantili sorsero nel recinto del nostro Anfiteatro a salutare il giorno in cui festeggiamo la nostra redenzione; - fu quello un gradito ed edificante spettacolo, che noi dobbiamo alle indefesse cure del nostro Municipio, sempre intento a migliorare le scuole a lui affiliate e ad accrescere e sviluppare i mezzi di approfittarne. -

All'opera sua attiva e feconda andiamo già debitori di molte scuole serali istituite per gli operai, e recentemente ancora, - per iniziativa della Commissione degli Studi, - resasi tanto benemerita, - fondava persino lezioni di lingue straniere ed apriva sale di lettura a loro favore. -

A coronare lo splendido edificio manca forse solo appunto che, un elemento di tanta importanza, quale è la musica, per l'educazione popolare, venga usufruito in ogni suo ramo; e noi facciamo voti perchè si vegga presto aggregata eziandio, a questa nostra, una scuola di *canto corale*, che certamente non esigerebbe grave dispendio, ma che ci procaccerebbe il vanto di possedere un istituto pressochè completo di musica popolare. E la musica vocale introdotta come parte integrante dell'educazione dell'operaio non tarderebbe a produrre risultamenti inestimabili per la pubblica moralità. - Il popolo, e soprattutto il nostro, ama il canto; - canta il fabbro battendo l'incudine, canta la fantesca accudendo alle faccende domestiche; - ma di quali arie non accompagna spesso sublimi parole!... non volendo parlare delle indegne parodie a cui sovente s'abbandona! - Chè se le parole sconvenienti alterano e snaturano le più pure melodie; - la falsa applicazione di esse a virtuosi pensieri produce una dissonanza ignobile e nauseante. - E però quanta messe di buone impressioni perdute! -

Sotto questo rapporto, noi tutti sentiamo, - senza che sia mestieri accennare a fatti, - che principalmente la diffusione della musica vocale sarebbe chiamata a correggere un grave e riprovevole abuso; e portiamo fiducia l'onorevole nostra Giunta municipale - penetrata dalla potenza del canto sui costumi, e sulla direzione dei sentimenti, vorrà tradurre in fatto questo nostro desiderio. -

Diamo al popolo, nei ritrovi amichevoli e nei focolari domestici, delle melodie e delle parole che lo commovano, - e vedremo in poco tempo insperate trasformazioni; - imperocchè la musica, se ben diretta, tempra le passioni; mentre che se frivola ed accoppiata a lubriche canzoni può divenire arma terribile di malvagità; fomite potente di depravazione. - E a chi opinasse che il nostro asserto si spingesse per avventura oltre i limiti del vero risponderemo con un illustre pubblicista contemporaneo: - percorrete i paesi ne' quali le associazioni musicali hanno poste salde radici e domandate quale ne è il risultato evidente; - ivi non vi offendono l'orecchio canti insulsi e ributtanti; ivi meno frequenti le bettole, ivi applicate le intonazioni a nobili e sensate parole, ivi i costumi vengono largamente in soccorso delle leggi. — E per fermo, o signori, il canto organizzato su ampia scala, sviluppa il sentimento poetico, il gusto e l'amore del bello; - esso crea fra le varie classi dell'umano consorzio un legame di fratellanza, che dal punto di vista dell'armonia sociale, tende a sciogliere uno de' più grandi problemi della moderna filosofia.

Ma ritornando all'argomento, - oggetto precipuo di questa disadorna relazione, - crediamo non si possa mettere in dubbio lo scopo morale che la Commissione ebbe di mira nell'istituzione di questa scuola. - Fu del pari avventurata nei vantaggi materiali che da essa si ripromise rifondare alla classe per cui venne attivata? - Gli è, o signori, con ineffabile compiacenza e non senza un certo sentimento di orgoglio, che noi possiamo rispondere affermativamente anche a questa domanda, - conciossiachè i risultati giustificarono lautamente le concette speranze. Infatti ben quattordici allievi anticipando l'epoca che la legge li avrebbe costretti a pagare il tributo che ogni cittadino deve andar superbo di offrire alla patria, - entrarono nelle R.e bande musicali; altri sei - che la rispettiva loro posizione di famiglia dispensa dal servizio militare, - sono già aggregati al nostro Corpo di musica e li vediamo distinguersi dai compagni per l'uniforme della Guardia nazionale, - confusi con alcuni altri dalle divise del R. Esercito. - Sicchè abbiamo qui in questa festosa cerimonia rap-

dell'Iddio, che le contempla seduto sopra un fiore di ninfea. E chi è l'Iddio? È l'unica natura intelligente che esista nell'universo; per lui tutte le cose non sono che una cosa, il tutto non è che uno - nè materia, nè spirito, nè corpo, nè anima; Fo' il Dio esiste solo - tutto e nulla è illusione! Fo' il Dio, esiste solo, puro, inalterabile, indivisibile, in sempiterno riposo! »

E il sacerdote che giunge camminando sulle ginocchia vi dirà che, destatosi a un tratto per acquistare la sapienza di Fo' - ha sentito dileguarsi tutte le fantastiche apparenze della vita e del mondo - di gioventù, di vecchiaia, di nascita, di morte e di immortalità, vane imaginazioni che si figura la ragione offuscata dalle passioni, a guisa del sole ottenebrato dalle nubi!... Giacchè non v'ha oggetto che realmente esista, nulla havvi di reale all'infuori di Dio! - Così parla il Bonzo immergendo il ramoscello di loto per aspergere l'adunanza, e bruciando carta dorata sotto le nari dell'idolo (1).

Ma, lì accanto, il sacerdote di Brama, circondato dai raggi dell'alba, spruzza a tre riprese l'acqua votiva nel suo tempio eretto sovra l'altissima montagna, e brucia il burro davanti all'imagine del Lingam, o intorno al bue gigantesco che sta disteso sul ventre.

Uditelo - anch'esso predica a suo modo il mistico sistema dell'universo.

- « Chi ha fatto il mondo?... e il mondo cos'è? - « ... Questo mondo visibile non è altra cosa che la manifestazione dell'Essere invisibile - il quale, a intervalli, riproducendo nell'infuori, o rientrando in sè stesso, crea o annienta il mondo - L'intervallo di tempo in cui Egli restò nell'inazione si chiama *notte di Brama* - Il tempo in cui degna manifestarsi, chiamasi *giorno di Brama*. - Ecco oramai quattrocentocinquanta milioni dei nostri anni umani, dacchè Brama si è manifestato agli uomini la prima volta.

Ma chi potrebbe dire l'età di Brama, posciachè Brama è immortale? - Sì, allorchè questo Iddio, stanco di aver sostenuta la propria creazione, comincia a ripiegare sopra sè stesso, tutto sparisce, e i secoli svaniscono senza essere misurati dal sole. - Egli dorme - tutti gli esseri si addormentano con lui - l'anima della natura è assopita - il movimento del grande spirito ha cessato - i congegni materiali si rompono - e i confusi elementi sono assorbiti dall'Ente grandissimo. - Ma Ei si sveglia - il mondo rinasce - tutto, coll'esistenza, riprende forme novelle - uno spirito vitale è seminato per tutta la natura, una segreta energia anima la materia, e tutto proclama il risvegliarsi di Brama, che sembra far l'universo giocando » (1).

E il Bramino continua « Chi sono io? ove corro? - .. E risponde: « Non arrestarti a questo inviluppo esteriore - riconosci in te altra cosa che un distruttibile corpo - riconosci in te non solo l'imagine di Dio, ma ancora una parte dell'anima universale - L'anima tua non è soggetta nè alla nascita, nè alla morte; - non si può dire ch'essa è stata, non si può dire che sarà - essa non conosce la distinzione dei tempi, - essa è eterna. - Immutabile e libera, quando la sua casa è distrutta, non prova alterazione veruna. - Incorruttibile e pura, non è macchiata dal contatto della materia. - ... Come un vecchio abito che si abbandona per prenderne un nuovo, l'anima lascia un corpo per rivestirne un altro. - Il ferro non potrebbe spezzarla, nè il fuoco abbruciarla, nè bagnarla l'acque, nè l'aria disseccarla - essa sfugge a tutti gli assalti degli elementi, e, vittoriosa della morte, invulnerabile, invisibile, universale, abita in tutti i luoghi, e a tutti i tempi appartiene ».

(1) C. Cantù - Docum. alla St. Univ. - Torino 1856. T. I P. I.

(1) J. Janin. Contes et Nouvelles litteraires.

E a compire questa smisurata idea della divinità e dell'anima umana, udite le parole che, in un episodio del poema indiano, Crisna parla ad Ariuna. I guerrieri si sono arrestati a mezzo di una immensa battaglia - gli elefanti si sono accosciati sopra mucchi di cadaveri - i furori della guerra civile si tacciono un istante - e, fra il silenzio della morte, sorge il dialogo del Dio e dell'Eroe.

« Vedi in me, dice il Dio, l'immortalità e la morte! - Io sono ciò che è, io sono ciò che più non è - L'atmosfera che empie, avviluppa, circonda e contiene l'universo, è mia imagine - Io abbraccio e contengo tutto le cose create - Io sono Colui che appese l'universo alla sua corona di perle, e ad esso il tien penzolone! »

Quale grandiosità in questa personificazione del dogma panteistico! - l'audacia dei poeti non vesti mai d'imagini palpabili più magnifici e più vasti pensieri - nè l'astrazione si realizzò mai con più energica temerità (1).

E perciò appunto io non mi illudo sullo strano effetto che queste inaspettate rivelazioni debbono produrre sulle vostre giovani menti - nè certo troppo a lungo le travolgerò in cieli pieni di cosi fitte nubi e di raggi tanto infocati. Mi basterà che le mie parole valgano a darvi un'idea del carattere di cui sono vestiti i monumenti più antichi della poesia; - vedrete come se ne andrà in appresso spogliando, per diventar più umana, più eloquente, più efficacemente educatrice.

Già in quella battaglia con cui chiusi le poche citazioni del *Vedam*, l'antichissimo codice sacro, e del *Maha-barata*, l'antichissimo poema, vedemmo il Dio scendere dal suo soggiorno infinito per conversar coll'eroe; - il poeta, dapprima intieramente assorto nella contemplazione dei misteri dell'universo, già sente la necessità di sposare all'astrazione la realtà, la personificazione all'idea, le passioni e le vicende dell'uomo alla mistica e monotona epopea della divinità. - Fra poco queste passioni e queste vicende basteranno da sole a ispirarlo, e la presenza dei personaggi celesti non avrà più che una parte secondaria, quando pure non manchi del tutto, nelle opere del pensiero umano.

Così, nell'immortale Atene, Bacco e la famiglia avvinazzata dei Fauni, scesero barcollando dal carro di Tespi, e, sul palco rapito agli abitatori dell'Olimpo, rimbombò il coturno di Edipo, di Agamennone, di Aiace e di Oreste.

Ed è solo a questa fase della sua vita che la poesia prende posto fra le arti, per quindi informarsi a precetti ed a regole.

(1) C. Cantù Docum. alla St. Un. T. 3. Torino 1848.

Il poeta che ha squassata la nube d'incenso che gli ingombrava la testa, vede aprirsi dinnanzi lo spettacolo della natura, ne sente più chiara e più imponente la voce; i fratelli che gli stanno intorno amano e piangono, combattono e muoiono; la scintilla ispiratrice che dapprima gli pioveva dall'alto, ei la vede all'ora giunger dal basso. - Gli Dei avranno voti ed inni, ma l'uomo e i suoi dolori, e le sue paure, e le estasi e gli scoraggiamenti, e le sue gioie e le sue bestemmie, e gli orizzonti di luce, e gli abissi di tenebre fra cui cammina divideranno d'ora in poi cogli Dei il canto e la lagrima del poeta.

La storia non è nata ancora - la creano i poeti dell'epopea. - Questi altri vogliono salvar dall'oblio le tradizioni dell'antica sapienza, le cognizioni raccolte a fatica e penosamente ammassate dal lavoro dei secoli, e costoro creano la poesia didascalica, unita al suo nascere da uno stretto legame coll'epica, giacchè anch'essa era come una storia del passato, a soddisfare i primi bisogni delle nascenti società. - E i poeti didascalici erano davvero a quei tempi ciò che in appresso non furono più: i precursori, i legislatori dell'umanità. Essi adornavano gli spiriti, addolcivano i costumi, insegnavano la morale e le arti; i loro precetti, adorni delle grazie della poesia, colpivano l'imaginazione, si imprimevano nella memoria, passavano dall'una all'altra generazione, ed eternavano così le lezioni dell'esperienza.

E molti tuttavia fra i chiamati al canto si consacrarono a pingere gli affetti più profondi e più vivi, qualche volta i più leggeri e i più piccoli - l'entusiasmo religioso, l'amor della patria, la devozione, il coraggio, l'amore e l'odio e il dolore e la gioia e la ebbrezza stessa dei piaceri. - E costoro furono i poeti della lirica.

Ecco Orfeo, ecco Lino, ecco Omero - e gli anni debbono ancora succedere agli anni - e il ditirambo e la rapsodia debbono errare lungamente ancora per la Grecia prima che l'arte conquisti la sua veste più splendida, la sua parola più efficace e - tolto all'epica l'interesse, alla didascalica la sapienza, la foga alla lirica - atterrisca nell'anfiteatro il reduce Solone (1).

Allora soltanto la poesia è completa e perfetta - ma sapiente, adorna, passata per tanti poeti e per tante trasformazioni, adorata in templi di marmo, in mezzo a città abbellite da tutte le arti, questa greca musa donde è giunta, a chi deve la vita?

Noi dobbiamo conoscerne i padri e la patria. È un esule che arrivò dall'Oriente - sempre l'Oriente! - è la barca di Cecrope che ha gettato sulla terra predestinata dell'Ida gli avi di Omero e di Sofocle, i fratelli dei poeti del Sinai e dell'Imalaja - i rimasti hanno la Genesi e Sacontala - gli emigrati hanno l'Iliade e l'Edipo.

Che Aristotele freni e corregga sotto i portici di Atene; che il filosofo Alessandrino sillogizzi sotto gli atrii di Roma.... - Virgilio ha la pallida fronte rivolta

(1) Patin. Études sur les Tragiques grecs. Paris 1865. Vol. I.

---

presentate le due forze che compatte e unite sono destinate a compiere i destini della nostra Italia; dappoichè è l'esercito baluardo della nazionale indipendenza, la guardia cittadina guarentigia delle libere istituzioni che ci legano con affetto imperituro al Re ed alla patria. -

Ma un altro vantaggio, che per essere tutt'affatto speciale non è meno importante, egli è che cotesta scuola può riescire come terreno di prova a chi si sentisse fortemente chiamato ad abbracciare la carriera musicale; - e ne abbiamo già esempio nel fatto che due allievi appunto lasciarono la scuola per entrare nel nostro R. Conservatorio, ove amendue, negli ultimi esami che vi sostennero, ebbero a riportare distinte classificazioni. -

Questi ed altri fatti che possono confermare l'esito fortunato del primo periodo di esistenza di questa scuola sono meglio comprovati dalle tabelle statistiche che la Commissione credette opportuno di pubblicare in questa solenne occasione. — Da esse, come dall'esperimento testè eseguitosi, puossi dedurre anche i risultati tecnici che si ottennero; epperò ritiensi superfluo lo spendervi maggiori parole. Solo vogliamo ricordare che molti de'migliori allievi abbandonarono per circostanze diverse le scuole e non poterono quindi intervenire a questa prova che, col loro concorso forse - e senza forse - sarebbe riescita artisticamente ben più importante.

La commissione tuttavia non può tacere che se il risultato corrispose a quanto erasi in diritto di attendere da una tale istituzione, vuolsi ascriverne merito alla intelligente operosità degli egregi istitutori ad essa preposti, - ed è ben lieta di porgerne loro pubblicamente le dovute attestazioni di lode; - come a voi, carissimi allievi, la profonda soddisfazione per la buona e disciplinata condotta che in generale avete tenuto: - gli è questo certamente il miglior modo di testimoniare la riconoscenza verso coloro che tanto si adoperarono pel vostro benessere morale ed intellettuale. -

E però, perseverate, o carissimi, e fate che non mai diversamente si possa parlare di voi. - I più distinti riceveranno or ora dal Primo magistrato della Provincia, che, coll'illustre Capo della Città nostra, volle onorare il vostro esperimento, il premio che seppero meritarsi; - ciò non sia agli altri di scoraggiamento ma di sprone a meglio fare. - A voi poi, giovanetti, che avendo compita l'istruzione siete per entrare nell'oceano della vita, - noi vi auguriamo che abbiate sempre ad attingere dalla virtù e dal lavoro la forza per affrontarne le tempeste. -

Una parola di encomio noi dobbiamo infine rivolgere a voi pure, o genitori - che qui veniste ad assistere ai progressi dei vostri amati pel concorso dell'opera vostra, - e ne avete la migliore ricompensa nella soddisfazione che oggi dovete provare; - nè vi stancate: per quanto da voi dipenda, per quanto le forze ve lo permettano, procurate di arricchire di utili cognizioni i vostri figli: - voi sarete sicuri di coadiuvare alla loro felicità e avrete adempiuto non solo ad un dovere di natura e ad un precetto religioso, ma altresì ad un cómpito di buon cittadino. -

La Commissione ringrazia vivamente Sua Eccellenza il Prefetto e l'illustrissimo Signor Sindaco pell'onore impartitole; - ed esprime alla Giunta esaminatrice la propria gratitudine per l'opera sua disinteressata e zelantissima a pro dell'Istituto.

12 novembre 1863.

Per la Commissione municipale permanente
Il Segretario, C. Cibrei.

ad Omero; Omero ha stesa la destra a Mosè. - E noi superbi inneggiatori della nostra civiltà, nelle nostre libere patrie - la dobbiamo per due terzi al popolo delle poesie cantate, ai selvaggi, ai nomadi, ai figli del sole, cui - vinti e dimenticati, altra ricchezza ormai non resta che il sole.

Sì, quelle orde arabe chè sono adesso come la sorgente nascosta del deserto, che non si vedono più, che non si sentono più, che sono perdute nelle sabbie - sono esse - sono i popoli pastori dell'Yemen, cui l'arte moderna deve la punta più alta della sua corona, il fregio più eletto del suo manto di regina.

Diedero la vita a Maometto e col profeta e i discepoli suoi' conquistarono la Persia e la Siria e Alessandria e l'Egitto intiero e Cartagine e il Marocco. Abbandonarono l'Africa, salutarono l'Europa - e la Spagna strappata ai romani dai Vandali, ai Vandali dai Goti, vide un bel dì sventolare la mezzaluna sulle sue memori torri. - Splendido tempo quello, quando la croce sfavillava di fronte al vessillo dei Mori! E alla Spagna, felice, essi diedero i suoi re, le sue poesie, i suoi costumi, il suo bel tempo, i suoi bei cavalli, le sue belle andaluse, l'Alhambra! - Sorgano le cattedrali maestose, coi loro poemi d'ombre e di riflessi, e di ogive, e di colonne abbracciate - l'architettura della moschea farà più profonda e più cara la meditazione cristiana. - E si schiudano i conventi, e il monaco di Siviglia e di Cordova riceva dall'arabo i semi delle future grandezze; come la Grecia era passata per l'Oriente, quest'Arabo è passato per la Grecia; - egli ha tutto. Quando la porta dei chiostri si è chiusa sui passi del suo cavallo, i chiostri sono la biblioteca di Tolomeo, sono la reggia di Creso. Egli vi ha lasciato le arti, l'agricoltura, la botanica, la chimica, la medicina, la chirurgia, l'astronomia - egli vi ha lasciato la poesia e la musica!

Un fragore di spade e un accordo di cetre errano ancora sul nostro capo, eco immortale nell'anima delle donne e dei poeti: il fragore del torneo e la musica della corte d'amore.... - L'uomo dell'Oriente abbandoni pure, sconfitto, il regno dalle reggie fastose e dalle sapienti accademie - ridiventi l'uomo vagabondo, l'uomo sotto le tende, l'uomo delle sabbie - e dimentichi le tremila battaglie e la gloria di otto secoli -.... una gloria gli resta da nessun altro divisa - i poeti e le donne gli devono le due cose più gentili a pensarsi; la ciarpa sul petto del paladino, la rima sul liuto del trovatore!

E spesso il trovatore che portava il liuto, era il paladino che impugnava la spada. Uomo fortunato!... l'aura del castello non era pura abbastanza per accogliere il peplo della sua Musa? la muta e il falconiere stornavano dalla sua canzone la mente profana del principe? o il rauco ghigno del nano rapiva alla sirventese la curiosità delle giovinette? L'occhio della matrona non era umido abbastanza, non si facean pallide abbastanza le faccie intente dei paggi? l'amore e il rispetto non si inchinavano davanti ai versi e alle note? - Fortunato poeta! - non avea che a volger le spalle e muovere un passo. Eran bastite di vecchie mura e d'uomini vecchi intorno a pregiudizi e a misfatti - erano monti e valli popolate di beoti!... i colpi di mazza vendicavano la strofa non ascoltata, il palpito non compreso!

Alighieri tu potresti ridirlo a Sordello.

È svanita nel nulla la bella schiera di cui egli fu il capo; svanita coi suoi alti amori, colle sue gentilezze, col suo valore, col suo entusiasmo - ma restarono e moltiplicarono i beoti - ma nell'arte santa grugniscono ancora i pregiudizi, e possono ancora i misfatti.

Fra l'artista ed il pubblico sta un mare, largo e vorticoso come non fu forse giammai - una corrente vi ha nome apatia, l'altra passato.

Delle glorie dei padri si fa barriera al cammino dei figli; e non sanno che i figli, ora e sempre, hanno cercato e trovato l'ardire di far altrimenti di quel che fecero i padri, solo dopo averli e per averli adorati. - Venti secoli di sacerdozio sublime non hanno ancora inculcata la fratellanza degli uomini, nemmeno nelle opere del loro pensiero - e si grida ancora, non coll'orgoglio di chi numeri le gemme di un tesoro comune, ma colla stizza di un giardiniere geloso dei pomi del vicino - si grida ancora: arte tedesca - arte francese - arte italiana! - Si domanda al genio la fede di nascita - si ha paura di far spreco di ammirazione - si teme di essere tacciati rei di entusiasmo!

Un uomo vive, a cui Dio largiva tanta parte di sè, da bastare a una generazione; e noi tutti poeti, in tutti gli angoli dell'Europa, poeti dei versi, poeti delle note, poeti del pennello, gli dobbiamo l'ispirazione da cui sorse e giganteggerà, per mille voci, il genio del secolo. Da cinquant'anni egli combatte e canta; - la sua mano è passata sulla gigantesca figura dell'Arte, e ne ha composte le gote alle nuove espressioni. - L'ode più nobile, l'idillio più soave uscirono dal suo cuore - il romanzo più terribile e più santo è suo - il dramma in cui rivissero Eschilo e Shakespeare è suo... - E quest'uomo muore in esilio come Eschilo, e come Shakspeare lo assaltano d'ogni parte l'impotenza e l'invidia sotto il nome usurpato di critica - critica sì, ma la critica dei difetti, bassa e invereconda e infeconda e miope - non la critica delle bellezze, benefica, vera, ispirata.

Amici miei, lo scoglio a cui sono pur forzati, ineluttabilmente forzati a tendere gli occhi dei contemporanei, lo scoglio da cui piove tanta e così lunga aurora - ci manda con essa il più efficace degli insegnamenti: quello dell'esempio.

L'artista che darà il suo nome al secolo delle grandi rivoluzioni e delle grandi ambizioni, delle grandi magnificenze e delle grandi apparenze, è un solitario!

Imitiamolo in questo sublime sacrificio di sè stesso - del nostro amore per l'arte, del desiderio di possederla facciamoci un'isola anche noi, e un mare che ci divida da tutto il resto - e studiamo, e contempliamo, e studiamo ancora, affettuosamente, accanitamente.

A nessun altro patto oramai si possono conquistar seggi nell'Arte.

Nè le dolcezze ci mancheranno per via. Non essere occupati che di grandi e belle idee, correre la storia dello spirito umano, dell'umanità non arrestandoci alle miserie; camminar circondati d'uomini grandi e di grandi cose - giudicare i secoli dai progressi, e gli uomini dai benefici - considerar la potenza dal punto di vista del genio, non badando alla forza, questa potenza che non produsse mai che rovine, - abbandonarci a un lavoro celato e modesto - non desiderar gloria per ora - non temer per ora calunnie - parlarci da soli a soli nel linguaggio degli Dei - e volere arditamente, e credere nell'avvenire... non parvi che la fatica ci sarà largamente pagata?

Ringraziamola dunque insieme fin d'ora - e ringraziamo la fortuna che ci chiama all'Arte, fra queste aurore di libertà - mai come adesso la gioventù potè sentir più alta la voce dei propri doveri - e la gioventù italiana fra tutte. - Quando i gloriosi che tengono la spada, l'avranno deposta all'ultimo confine della patria, verranno a chiedere a noi, soldati del pensiero, che cosa avremo fatto per Lei. - Amici, pensate che quel giorno noi non dobbiamo arrossire.

RASSEGNA.

Il desiderio di non presentare mutilata, anatomizzata dalle inesorabili forbici dei soliti *sarà continuato* la splendida prelezione del prof. Praga, che noi inseriamo nel nostro foglio odierno, ci costrigne a sopprimere quasi interamente la Rassegna che avevamo preparata, ed i cui argomenti, non destituiti d'interesse, saranno rimessi infallantemente al prossimo numero. Si potrebbe dire del discorso del signor Praga essere la poesia che innalza un inno a sè stessa; giacchè le parole del nuovo e giovane professore spirano un continuo profumo di poesia. La poesia! Ell'è la prima volta che fa capolino in un Conservatorio di Musica: ed ella vi siede certamente a diritto, più che in qualunque altro luogo. Che gli altri stabilimenti musicali seguano l'esempio, e vedremo quanto prima la musica ringagliardita e ritemprata di nuove forze.

Un'altra solennità ebbe luogo di questi giorni nell'aula maggiore di Brera. È la terza di questo genere, consacrata agli esperimenti pubblici annui dei giovani alunni della Scuola popolare annessa al Corpo di Musica della Guardia nazionale. Noi diamo posto in Appendice alle opportune e sagge parole, pronunciate anche quest'anno dall'egregio ragioniere e segretario signor Chiusi, e per l'importanza effettiva della nuova Scuola, e perchè, se non andiamo disgraziatamente errati, è pure col fatto di questa recente istituzione che noi vedremo nel nostro Municipio farsi strada più rette idee intorno all'importanza dell'arte nostra e intorno al bisogno di largamente promuoverla nella nostra città. E crediamo infatti di sapere che queste idee, propugnate instancabilmente e caldissimamente dall'esimio Chiusi, hanno già ottenuto in parte favorevole accoglimento dalla Giunta Comunale, che quanto prima le assoggetterebbe al parere del Consiglio, il quale si ha speranza non rifiuterà la sua sanzione alle sane proposte. E così sia!

Nel prossimo foglio faremo cenno di alcuni diligenti cenni statistici compilati dal signor Chiusi suddetto risguardanti la Scuola su mentovata; parleremo dell'esperimento offerto da quei bravi alunni guidati da egregi docenti; parleremo dei premiati: parleremo di nuovo della nuova cattedra di *Letteratura e poetica drammatica* del Conservatorio: ci soffermeremo con alcune considerazioni sul trionfale successo dell'*Africana* in Bologna: ed anzitutto ritorneremo a parlare della nostra prediletta Società, la quale, secondo è annunciato dalla onorevole Giunta artistica, riprende alacremente la brillante serie de' suoi Concerti.

NOTIZIE

— Passy de Paris. Il nostro Luca Fumagalli ha ricevuto la qui trascritta lettera di Rossini, che gli torna assai lusinghiera.

»Pregiatissimo signor Luca Fumagalli.

»È con sommo piacere ch'io accetto la dedica della Trascrizione da lei composta sulla mia Sinfonia *Guglielmo Tell*, e le »dichiaro ritenermi onorato di vedere il di lei giovane nome associato al mio *ahi! troppo vecchio*. Godo pure che l'amico mio »Ricordi ne sia l'editore.

»Da bravo signor Luca, non lasci nessuna via intentata per »mantenere ognora in lustro la ditta Fumagalli! Voglia credermi »suo affezionato

G. Rossini.

»Passy de Paris, 31 ottobre, 1865.

Società del Quartetto di Milano.

Concorsi dell'anno 1865.

Il Quintetto N. 9 coll'Epigrafe « *Ciascun si fascia di quel ch'egli è inceso* » fu erroneamente messo fra i *Trio*.

L'elenco dei Concorsi presentati resta quindi modificato come segue:

Quintetti (Concorso Ricordi).

I. N. 4. Multa renascentur quæ jam cecidere, cadentque Quæ nunc sunt in honore.....
II. » 6. Legendo discitur.
III. » 9. Ciascun si fascia di quel ch'egli è inceso.
IV. » 11. Armonia e Melodia.
V. » 12. Brama assai, poco spera.

Trio (Concorso Erba).

I. N. 1. Audaces fortuna juvat.
II. » 2. Poco spero
III. » 5. Povera e nuda vai, filosofia.
IV. » 5. In te Domine speravi; non confundar in æternum.
V. » 7. Tentare non nocet.
VI. » 8. Nulla dies sine linea.
VII. » 10. Nel facile sta il difficile.
VIII. » 13. Va, pensa, impara, e prega, e piangi, e spera.

15 Novembre 1865.

Circolare.

La Presidenza sottoscritta ha l'onore di annunciare alla S. V. che nel corrente secondo semestre si daranno altri quattro *Esperimenti pubblici*, i quali, salvo imprevedute circostanze, avranno luogo nei giorni 26 corrente mese, e 1, 10 e 17 prossimo Dicembre. Verranno quindi inviati ai signori Soci i programmi di volta in volta.

La Presidenza rammenta che i biglietti d'ingresso dovranno portare il nome della persona invitata, e che pei signori Soci basterà l'annunciare il proprio nome ad apposito incaricato.

Il Presidente
C. TAVERNA.

Il Vice-Presidente
L. Rossi — Giulio Ricordi, *Segretario*.

Giuseppe Oggioni, gerente responsabile.
Tipi Ricordi.

R. STABILIMENTO RICORDI

MILANO - FIRENZE - NAPOLI.

CANTO e PIANOFORTE.

BORDOGNI (M.) **36 Vocalizzi** per Sop. o Ten. secondo il gusto moderno. Nuova edizione riveduta, col Canto trascritto in Chiave di *Sol*):

56998 — Fasc. I . . . . . *Fr.* 4 —
56999 — » II . . . . . 4 —
57000 — » III . . . . . 4 —
57001 — » IV . . . . . 4 —
57002 — » V . . . . . 4 —
57003 — » VI . . . . . 4 —
In un solo volume . . . . 20 —

59401 BRAGA (G.) *Il Canto della Ricamatrice* (Chiave di *Sol*) . . . 2 50
59402 — *Les trois bouquets de Marguerite.* Romance pour Chant, Piano et Violoncelle, ou Violon, ou Harmoniflûte. Paroles françaises et italiennes. . . . . 4 —

37550 ROXAS (E. De). *Estasi (Amor puro).* Romanza per MS. (Chiave di *Sol*) (Proprietà per l'Italia Meridionale). *Fr.* 2 —
37551 — *La Mezzanotte.* Canzone napolitana (Chiave di *Sol*) 1 25
37552 — *Torna a me.* Canzone napolitana (Chiave di *Sol*). 1 25
37554 RUTA (M.) *Illusione.* Rom. (Ch. di *Sol*) 1 —
37555 — Romanza (Chiave di *Sol*) nella *Monaldesca* di Napoleone Giotti. 1 50

— Canti patriottici (Chiave di *Sol*):

37556 — N. 1. *Giovanottino dagli occhi celesti.* Stornello (MS.) 1 50
37557 — » 2. *All' arrembaggio.* Canzone marinaresca (MS.). 1 25
37558 — » 3. *La Partenza.* Canzone popolare (G.). . . . 1 —

37559 RUTA (M.) N. 4. *I tre colori.* Stornello (MS.) . . . . . *Fr.* 1 25
37560 — N. 5. *La Guerra.* Canzone militare (MS.) . . . . 1 —
37561 — » 6. *La Tamburina.* Rataplan (MS.) 1 50

L'Album completo. . . . . 7 —

37562 — *Ed uno e due e tre, il Papa non è Re.* Canzone per MS. (Chiave di *Sol*) 1 50
37563 — Stornello-Duettino (Chiave di *Sol*): *Bello fu un giorno* . . . 4 —
37564 — *Ci ameremo in cielo.* Duettino (Chiave di *Sol*) . . . . . 3 —
37565 — *Mestizia.* Duettino per MS. e Br. 2 50

PIANOFORTE SOLO.

56952 ALBANESI (L.) Op. 55. *La Farfalla.* Bizzarria originale in forma di Studio . . . . . *Fr.* 1 75
56954 — Op. 85. *La Notte serena.* Melodia elegante 2 75
57654 — Op. 109. *Serenata in gondola.* Studio melodico in forma di Barcarola 2 50
57712 — Op. 111. *Vivacità.* Galop brl. 3 —
57535 — Melodie del **Trovatore**, variate. 3 50
57556 — *Il Canto del Menestrello.* Melodia originale di S. Pappalardo, ridotta liberamente. 1 75
57917 — Divert. sulla **Lucrezia Borgia**. 3 50
57919 — *Il Canto del Mietitore.* Ballata. 2 50
57920 — Fantasia brill. sulla **Favorita**. 3 —
57921 — Rimembranze degli **Ugonotti**, trascr. e var. brillantemente . 4 —
57922 — Reminiscenze della **Lucia di Lammermoor** . . . . . 3 —
59270 CERIMELE (M.) Op. 110. Fantasia elegante sul **Faust** di Gounod. 3 —

37687 CHOPIN (F.) Op. 24. Quatre Mazurkas . . . . . *Fr.* 3 50
37686 — Op. 59. Trois Mazurkas . . 3 50

GIANNINI (S.) **Ricordanze di Bellini.** Trascrizioni facili:

38055 — N. 1. **La Sonnambula** . . . 1 75
38056 — » 2. **Norma** 1 75
38057 — » 3. **I Puritani** 1 75
38058 — » 4. **Beatrice di Tenda** . . . 1 75
Uniti. . . . . 6 —

— Ricordanze di Rossini. Trascrizioni facili:

38077 — N. 1. **Il Barbiere di Siviglia** . 2 —
38078 — » 2. **Guglielmo Tell** . . . 2 50
38079 — » 3. **Semiramide** 2 50
38080 — » 4. **L'Italiana in Algeri** . . 1 50

— Ricordanze di Donizetti. Trascrizioni facili:

38081 — N. 1. **Lucrezia Borgia** . . . 1 75
38082 — » 2. **L'Elisir d'amore** . . . 1 75
38083 — » 3. **La Favorita** . . . . . 3 —
38084 — » 4. **La Figlia del Reggimento** 1 75

GIORZA (P.) e DALL'ARGINE (C.) **Madamigella d'Heilly.** Ballo di Gio. Casati:

59405 — Minuetto e Polka (Giorza). *Fr.* 2 50
59406 — Polka del *Bue-Grasso* (Giorza). 2 —
59407 — Valzer (Giorza) 2 50
59408 — Valzer (Dall'Argine) . . . . 3 —
59409 — Galop finale (Dall'Argine). . 3 —

37658 GOTTSCHALK (L. M.) Op. 20. *Apothéose.* Grande Marche solennelle 4 —
37659 — Op. 42. *La chûte des feuilles.* Nocturne . . . . . 3 —
37718 MEGLIO V. (DE). Op. 68. Tarantella nell'Opera **Piedigrotta** di L. Ricci, trascritta liberamente. 3 —
39596 ROSSARI (G.) Op. 154. *Il terzo Esperimento.* Marcia, dedicata agli Allievi della Scuola popolare di musica . . . . . 2 —

STRUMENTI DIVERSI.

59100 BRAGA (G.) *La Violette des Alpes.* Caprice pour Violoncelle avec Piano . . . . . *Fr.* 5 —
59272 DE MICHELIS (V.) Op. 60. **L'Africana** di Meyerbeer. Fantasia per Flauto con Pfte. 3 50
59291 GARDANA (E.) *La Carolina.* Canto napolitano. Tema con Variazioni per Chitarra 1 50
59292 — *Souvenir di Genova.* Barcarola di Gio. Rinaldi trascritta per Chitarra a 9 corde . . . 1 50
59295 — Scelte Melodie dell'Opera **Zampa** trascritte per Chitarra . . . 2 50
59315 — Quartetto nel **Rigoletto**. Riduzione per Chitarra. 1 75

KRAKAMP (E.) *La Triade Verdiana*, per Flauto con Pianoforte:

56242 — N. 1. Op. 247. **Il Trovatore**. *Fr.* 7 —
56243 — » 2. » 248. **La Traviata** . . 5 —
56244 — » 3. » 249. **I Vespri Siciliani**. 7 —

55850 ROMANO (G.) Op. 25. Gran Fantasia concertante per Pianoforte ed Harmonium sui **Puritani** . 7 —
55859 — Op. 99. Terzetto concert. per Arpa, Harmonium e Pfte (o per due Pianoforti ed Harmonium) sul **Ballo in maschera**. . . . 7 —

ROMANO (G.) **Album** di sei Pezzi, da eseguirsi da una sola persona, cioè, suonando colla mano destra l'Harmoniflûte, e colla sinistra il Pianoforte; sopra motivi d'Opere italiane:

55853 — N. 1. Op. 93. **Rigoletto**. Divertimento . *Fr.* 4 —
55854 — » 2. » 94. **La Traviata**. Fant. 4 50
55855 — » 3. » 95. **La Sonnambula**. Capriccio . . . 3 —
55856 — » 4. » 96. **Norma**. Capriccio. 3 —
55857 — » 5. » 97. **Il Trovatore**. Fant. 4 —
55858 — » 6. » 98. **Un Ballo in maschera**. Capriccio . . 4 —
L'Album completo . . . . . 16 —

GRANDE STABILIMENTO LUIGI ERBA

Fornitore della Real Casa

PIANOFORTI — HARMONIFLUTES
METRONOMI — HARMONIUMS

Aperto tutti i giorni, meno i festivi, dalle 9 alle 3. - Milano, Via Fiori-Oscuri, N. 8.

ANNO SECONDO - N. 22. GIORNALE 30 NOVEMBRE 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. I.

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

QUARTO ESPERIMENTO

DELLA

Società del Quartetto di Milano.

(26 *Novembre. - Anno II.*)

La *saison* è incominciata; i primi suoni dell'arco hanno echeggiato, le prime armonie si sono diffuse fra noi, ed eccoci da capo nella nostra vecchia compagnia di Haydn, di Mozart, di Beethoven; sacri amici, soavissimi compagni. Insieme ad essi il tempo scorre spensierato e felice, la loro parola non offende mai, nè mai cessa, nè mai s'affatica; l'uno ci racconta le sue antiche fiabe, l'altro ci mormora le sue facezie, il terzo ci grida le sue visioni, e noi ascoltiamo beandoci a tanta inesauribile fecondità di pensieri e di forme.

Sventurato da senno l'uomo a cui manca quel *sesto senso* che racchiude la musica, l'uomo a cui manca questo idealissimo fra i beni dell'intelletto; sventurato quanto il cieco, quanto il mutolo, quanto il paralitico, colui che non sente e non adora l'arte nostra sovrana.

La musica è per sè stessa magia sublime, spoglia anche da ciò che coll'ingegno e colla ispirazione le diedero gli uomini. Il suono è per sè stesso, anche nudo, anche isolato, anche sconnesso per quanto sia possibile dall'edificio tonale, è per sè stesso poesia, esultazione dello spirito e del cuore.

Il solo squillo d'una campana sui monti, la sola nota d'un corno nei boschi, commovono l'anima potentissimamente s'anco arte veruna vi sia in quello squillo, in quella nota; così pure la prima arcata di quattro strumenti che dan principio a un quartetto.

La vibrazione di quelle quattro corde è già un'idea, è già un Bello compiuto, è già una pienezza d'affetti e d'effetti; i meandri del nostro orecchio fremono già di amore a quel primo tocco così vergine, così nuovo.

Dopo sei mesi di riposo, d'ozio musicale non interrotto, il primo accordo che udimmo Domenica ci produsse questa fresca impressione di contento.

Le vacanze autunnali passate in campagna ci avevano reso a tutti un po' selvaggio l'orecchio. Ci eravamo abituati alle fucilate della caccia, agli ululati della vendemmia, al tintinnio tormentoso dei campanelli scrollati vertiginosamente dal trotto dei cavalli. La nota più piena e più solenne che potesse ferire l'animo nostro era ancora in sul vespro, lungo i sinuosi lembi della collina, il *mugitusque boum*.

La città torna adesso a rifarci gentili. Invece delle schioppettate abbiamo Haydn colle sue galanterie, invece degli urli bacchici abbiamo Mozart colle sue gaiezze, invece dei tintinnaboli abbiamo Beethoven colle sue sublimità. Invece del titanico grido della natura abbiamo il tenero canto del genio. Meglio così.

L'uomo in presenza del bello esterno s'umilia, l'uomo in presenza del bello interno s'esalta. La Creazione lo schiaccia, l'Arte lo innalza. Dunque badiamo all'Arte.

Domenica scorsa udimmo tre opere dei tre sommi tedeschi citati ora: un quintetto di Haydn, un quartetto di Mozart, un quintetto di Beethoven.

Per una singolare inavvertenza della Commissione artistica che approvò il programma di questo concerto (e faccio me pure colpevole di questo non mortale delitto) i pezzi che si eseguirono Domenica furono tutti nel tuono di *Do*. Il che significa che su d'una dozzina di tempi che udimmo, sei, cioè tutti i *primi* e tutti gli *ultimi*, avevano la tonalità di *do* molto ferocemente pronunciata. Chi osservasse che cotesta *unitonomania* generò qualche momento di soverchia soddisfazione

tonale, non direbbe forse nessuna bestemmia, e noi tutti non gli terremmo il broncio per questo. La piccola magagna s' osservò più ancora nei due primi pezzi, per indole loro meno modulati del terzo.

La *musica pluritonica*, di cui parla Fétis nel suo trattato d'armonia, se ne sarebbe Domenica crudelmente offesa. Noi non ce ne addolorammo punto, paghi delle bellezze che ci fu dato d'udire.

Ogn' uno dei tre grandi musicisti ci si presentò nella sua speciale eccellenza.

Ammirammo Haydn nel *minuetto*, così squisito che pare antico per la gentilezza e che pare moderno per la freschezza; udendolo ci sembrava di trasportarci co' nostri anni un secolo fa. Ci vedevamo belli, diritti, smaglianti di galloni d'oro e di splendidi *jabots*, incipriati, caudati, inamidati, odorando la rosa nella tabacchiera, odorando il fior di lavanda sul fazzoletto.

Ammirammo Mozart nell' *allegro*, quel cavallo di battaglia dell' ingegno suo, anzi diremo, quel cavallo di corsa della sua fantasia. Mozart nell' *allegro da quartetto* vince tutti, e, a voler considerare puramente secondo le norme del genere, vince anche Beethoven. I ritmi più svelti, più leggeri, più sbrigliati sono i suoi; se gli *allegri* di Beethoven hanno cento pulsazioni per minuto secondo, gli *allegri* di Mozart ne hanno dugento: sono pulsazioni meno profonde, meno eroiche, ma più veloci, sono le pulsazioni d' un maraviglioso puledro che corre.

Il vero cavallo di battaglia è l' *adagio* in Beethoven.

L' *adagio* di Beethoven è un ente che vive, che palpita, che soffre, che lotta, che agonizza, che muore.

A certe battute esso sgorga quasi un tragico fiotto di sangue da una profonda ferita.

Infatti gli adagi di Beethoven si spengono tutti; l'ultimo accordo della loro cadenza è un sospiro d'agonizzante, un rantolo, un'estrema preghiera. Vi si sente per entro qualcosa che si consuma da sè per fatale destino, ed è la melodia divina.

Finito il tempo, toccata l' ultima nota, cessata l' ultima oscillazione delle corde, s'ode ancora volitare nell'aria l'*anima* dell'*adagio* defunto.

L' *adagio* di Beethoven è dolorosissimo, l' *allegro* di Mozart è sommamente gaio; il *minuetto* di Haydn è fra i due, giocondo e mesto; languido e ridente. Tutta la scala umana del riso e del pianto è compendiata in queste tre opere.

Se io avessi il pennello di Cornelius o la matita di Kaulbach, o di qualcun altro di que' grandi pittori tedeschi, stupendi incarnatori d' astrazioni sublimi, sognatori continui d' allegorie e di simboli; dipingerei tre figure di donna, bellissime, tre angeli, tre fate.

Dipingerei l'una, pallida, mesta, bionda, dalle labbra incurvate alla malinconia, dagli occhi intenti e pieni di notte, con un profilo da cammèo pompeiano, con un collo d'anfora greca; biecamente soave, trucemente celeste.

Dipingerei l' altra, rosea, vivace, impetuosa, cogli occhi di lava ardente, co' capelli bruni, lieta, tumultuante, ornata di raggi; la dipingerei bellissima sopra un fondo d' oro, di sole, di azzurro.

Dipingerei la terza pallida come la prima, col crin nero come la seconda, bianca e bruna, tetra e lieta, bella come tutte e due, strana apparizione crepuscolare, forse silfide, forse sirena, forse dama, colle palpebre folte e lunghe che nascondono l'occhio, colle labbra vivide ed aperte che mostrano gemme, sorridente e muta, moventesi come una vittima cupa e come una danzatrice raggiante.

E dopo averle dipinte porrei ad esse il nome. Chiamerei la prima un *adagio di Beethoven*, chiamerei la seconda un *allegro di Mozart*, chiamerei la terza un *minuetto di Haydn*, se avessi il pennello di Cornelius o la matita di Kaulbach.

ARRIGO BOITO.

APPENDICE

PROGETTO

PER L'ISTITUZIONE D'UN TEATRO LIRICO ED ESPERIMENTALE

CENNO PRELIMINARE.

I sottoscritti maestri preoccupati dalla mancante graduazione nei saggi pratici dei giovani compositori ed esecutori musicali, che innanzi di slanciarsi inconsideratamente (come i più fanno) a smisurati certami, meglio provvederebbero ad addestrarsi in più moderati Agoni, considerando altresì che giacciono disseminati per l'Italia non pochi eletti ingegni musicali, nati per avventura a seguire luminosi progressi nell' arte, i quali languiscono mal noti e negletti, per difetto di censo sufficiente a collocarli in evidenza nei grandi centri della pubblicità artistica, stimarono di unirsi fra loro con speciali provvedimenti, all'oggetto di esperimentare i mezzi più opportuni ad appianare questi ostacoli, nemici non solo allo sviluppo dell'ingegno nazionale, ma al progresso ben anco ed alla conservazione di quella gran scuola della melopea italiana, che nessun popolo ha pareggiato giammai nell'espressione dei sentimenti soavi, della gioia sincera, e di ogni concitata passione.

Pensarono quindi che una palestra facilmente accessibile ad ogni esperiente musicale, e collocata in una città autorevole per supremazia di buon gusto ed accertato giudizio nell'arte, è una misura evidentemente richiesta dalle condizioni periclitanti della nostra scuola nazionale, non che opera eminentemente patriotica.

Questa sede aperta all'eclettismo musicale darà campo a comparati studi, e ad animosi cimenti. Noi ci accoglieremo i giovani atleti, li incoraggeremo, li sosterremo nelle loro prove, ponendo a loro disposizione un eletto corpo sinfonico e coristico, fisso ed omogeneo; destinando segnatamente ai compositori un'idonea compagnia lirica, e procacciando loro tutti quei vantaggi che una direzione scrupolosa e solerte, ed i consigli amichevoli dell'esperienza nostra potranno far germogliare.

Procureremo di convincere i cantanti che il grillo, la faticosa aspirazione, l'asprezza dei suoni, la spezzatura delle frasi, deturpano ogni melodia vocale. Nè ristaremo dall'inculcare agli inizianti nell'arte che, in fatto di musica, la sonorità è il Caos, e la melodia è il Creato; quindi l'impossibilità di ottenere il bello ed il gradevole nei loro componimenti, ove non campeggi il predominio dell'idea melodica. La quale quanto meglio verrà poi arricchita da corretta armonia, e da forbita e dotta istrumentazione, tanto più riescirà deliziosa e commovitrice.

Queste sono le idee, questi gli intendimenti ed i propositi che valsero a indurre concordemente i sottoscritti nella deliberazione di assumere e condurre a fine l'esposta intrapresa. Non potendo però i medesimi sobbarcarsi a tutto il carico di quel capitale rilevante che all'impianto d'una simile istituzione è indispensabile, si presentano al pubblico quali promotori ed azionisti d' una Società anonima, chiamata per via di sottoscrizioni parziali a fornire i fondi necessari in base del Programma *qui appresso.*

I benefizi di questa associazione non potendosi verificare che dietro l'attivazione del progetto, sarebbe inconsulto ed avventato l'assegnare in giornata alli sottoscrittori delle azioni un interesse fruttifero sul capitale da loro sborsato. Sono essi per altro (come dal Programma) investiti del titolo di partecipazione a tutti quegli utili, a tutte quelle propine, ed a tutte quelle proprietà che si realizzeranno durante l'esercizio di questa intrapresa; la quale, condotta con savio discernimento e da una intemerata amministrazione, potrà raggiungere facilmente un tal grado di prosperità da permettere ben presto un assegno fruttifero ed annuale alle azioni suddette. In ogni modo i Promotori, ben più che sulla vista d'un lucro speculativo, contano sull'adesione disinteressata e spontanea di quanti hanno a cuore di conservare all'Italia l'antico scettro della melodia.

Milano, li 20 Novembre dell'anno 1865.

LAURO ROSSI
FRANCESCO LAMPERTI
BARTOLOMEO PRATI.

PROGRAMMA.

1.° È istituita in Milano una Società anonima sotto l'appellativo di *Società Lirica Italiana*.

2.° Essa ha per iscopo di scegliere un Teatro in Milano, ed ivi stabilire un corso annuale di musicali trattenimenti, eseguiti da abili professori, e consistenti in un repertorio speciale di opere giocose e semiserie, espressamente scritte; non eccettuando la riproduzione di altre celebri opere antiche o moderne; ed offrendo altresì Accademie eclettiche di musica profana e classica. Sarà di più destinato, questo Teatro, ad agevolare con facili mezzi ai musicisti, già preparati da sufficienti studii, la via di esperire i loro talenti musicali con ogni necessario e degno corredo lirico, tanto in privata che in pubblica esercitazione. Questo è il solo scopo della Società. Qualunque altra speculativa operazione è formalmente interdetta.

3.° È fissata ad anni tre la durata della Società.

4.° Il fondo sociale è stabilito in Italiane lire 50,000; costituito da quattrocento azioni dell' importo di italiane lire 125 cadauna. Queste azioni sono nominative e trasmissibili colle modalità stabilite di uso.

5.° Quelli che intendono di partecipare alla Società firmeranno una Scheda secondo il modulo inserito a piè del presente programma e la rimetteranno ad alcuno dei Promotori qui sottoscritti che la depositeranno presso la Banca che con apposito avviso verrà fatto conoscere al pubblico, e presso la quale gli azionisti verseranno le quote secondo è detto al seguente articolo 12.°

6.° La Società si riterrà costituita di fatto quando siasi ottenuta la sottoscrizione delle quattrocento azioni come sopra.

7.° Se il numero delle azioni raccolte oltrepassasse le quattrocento, in tal caso il capitale sociale si riterrà, nell' atto formale costitutivo della Società, elevato all' importo che rappresenteranno tutte le azioni raccolte.

8.° Ogni azione oltre rappresentare la proporzionale partecipazione in tutto quanto costituisce il patrimonio Sociale, conferirà al Portatore il diritto di un voto nelle Assemblee generali e di un proporzionale dividendo sugli utili eventuali, verificabili alla fine della Società come all' art. 3.°

RASSEGNA.

Ormai è noto a tutti il grande, colossale, straordinario esito dell'*Africana* sulle scene del *Comunale* in Bologna. Onde a noi non rimane aggiungere se non che quest'esito è tale da rallegrare tutti gli amici dell'arte coscienziosa e vera. Esso prova infatti che la forte maggioranza del pubblico italiano si persuade ogni giorno più che omai i tempi dell'arte trastullatrice son irrevocabilmente trascorsi, e ch'essa non può vivere più oltre di vera vita se non a condizione di essere il riverbero delle maschie idee e de' robusti propositi. Tale nuovo incontestabile indirizzo del pubblico gusto in Italia, che del resto non ha suo cominciamento da oggi soltanto, ma che s' iniziò pure col *Guglielmo Tell*, e si consolidò a poco a poco, a tacer d'altri capolavori, colla *Norma*, colla *Bolena*, col *Giuramento*, col *Nabucco*, col *Macbeth*, col *Rigoletto*, prova secondo taluni la deplorabile sostituzione in Italia, come dovunque, dell' intelligenza al sentimento, della scienza all'arte, della mente al cuore, della filosofia al genio. Noi protestiamo con tutte le nostre forze contro una deduzione espressa da formola consimile: protestiamo, basati sull'essenza della musica stessa, la quale è assolutamente inetta ad esprimere idee se non per la via delle emozioni e dei sentimenti. Laonde allorchè si pronunciano con isdegno di tali responsi e si grida allo snaturamento, allo smarrimento, alla caduta dell'arte, solo perchè essa intende a raggiungere la perfetta consonanza tra le emozioni prodotte dai suoni e quelle provocate da sentimenti sgorganti da uno od altro ordine di idee, noi realmente non comprendiamo ciò che i nostri avversari intendano significare. I quali avversari poi non esitano, per una strana ed ancor più inesplicabile contraddizione, a trovar encomiabile la consacrazione e l'adozione del loro assurdo postulato allorchè trattasi di produzioni dell'arte straniera, mentre qui non hanno parole sufficienti ad esprimere il loro biasimo per quei coraggiosi che battono l'identico cammino, pur infiorandolo delle attrattive della melodia italiana. Anche codesto vezzo, e tanto pur troppo invalso, di giudicare le produzioni musicali, come suol dirsi, con due pesi e due misure, è il più inestricabile enigma per la nostra ristretta intelligenza: onde vorremmo che su di questi due problemi ci si volesse una volta apportare un po' di luce; e che in luogo di sempre soltanto affermare ed affermare, si avesse la degnazione di mostrarci su di quali argomenti si appoggino cotali tesi, spezzandoci così paternamente il pane di una recondita sapienza alla quale vorremmo di tutto cuore essere iniziati.

Al magnifico successo dell'*Africana* in Bologna contribuì il raro buon volere degli esecutori, fidenti nella ancor più rara ed inspirata intelligenza del cav. Mariani, concertatore e direttore dell' esecuzione.

zione; di quel Mariani, che è realmente il più valente capitano musicale da noi conosciuto. Nè (a proposito di codesto egregio) è altrimenti vero quanto alcuni severi affermavano intorno alla forme *troppo teatrali* della sua direzione. Ben all'opposto i suoi gesti sono nè più nè meno di quanto occorre all'uopo: evidenti, ma parchi; ed anzi nulli tutte le volte che l'occhio suo vigile può sostituirsi, e vi riesce spessissimo, al movimento delle mani, del bastoncino, delle braccia. A che il Cav. Mariani raggiunga, secondo le nostre povere vedute, ciò che chiameremmo l'*ideale* del direttore, non mancherebbe che un maggiore contrapposto ne' chiaroscuri, massime nell'esecuzione dei *pianissimi*, sì difficili del resto ad ottenersi dalle orchestre italiane, e lo *scatto*, od attacco, cioè l'afferrare pronto, simultaneo della nota, quasi di corda martellata o pizzicata; qualità di cui del pari difettano in generale pressochè tutti i sonatori della penisola, che non hanno per anco abbandonato la consuetudine dell'antica scuola così di canto come di suono, la quale insegnava che ogni emissione fonica dovesse nelle debite proporzioni rendersi a forma di una *messa di voce;* d'onde, per conseguenza inevitabile, l'anticipazione o il ritardo dell'emissione sonora, la snervatezza degli *sforzati*, la insufficiente *secchezza* de' suoni *staccati*, la problematica simultaneità del generale accordo. Questi difetti, mercè la direzione del Mariani, li trovammo minori a Genova e a Bologna che altrove; ma ciò non implica che essi non esistano in parte anche in quelle due ottime orchestre, e che il famoso direttore non abbia un giorno ad ottenere anche questo pregio, come ha conseguito cose di ben maggiore importanza ed ardue assai più. Ciò di che pur troppo ci siamo anche in questa occasione sempre più convinti si è che non havvi volontà di maestro, autorità di concertatore, che valga a togliere gli abituali difetti degli artisti, ad impedirne gli arbitrii, a correggerne i radicati errori. Onde anche a Bologna, come altrove, ci venne fatto di udire qualche strumentista mancare e tre o quattro volte la sua nota nella stessa rappresentazione, e fra i cantanti, quale sostituire arbitrarie *puntature* alla creazione originale di Meyerbeer, quale avventurare difficoltà alla propria gola impossibili, quale scambiare un'ottava *giusta* per una *mancante;* quale allargare le frasi in modo da renderle irreconoscibili, quale finalmente, come tutta la moltitudine dei coristi, *crescere*, costantemente ad ogni recita, sull'accordo di una *diminuita*, di oltre un quarto di tono.

Lungi da noi, come già avvertimmo, il pensiero di fare di tali magagne una colpa al maestro direttore; nè di volerne far un carico soverchio a tutti quegli artisti e professori, encomiabilissimi per intelligenza, abilità e zelo. Solo volemmo notare, e non volevamo notarlo che dopo averne avuta la riprova co' nostri orecchi, che tali sconci notansi anche nei teatri che si credono *perfettamente ordinati*, e che derivano per lo appunto, ed esclusivamente, dalle tristi condizioni del teatro melodrammatico italiano, vale a dire dal suo ordinamento generale, non già dalla maggiore abilità ed autorità di chi presiede ai concerti. Eppure ci sovvien di aver veduto più volte nelle appendici teatrali italiane accagionare i maestri-direttori degli arbitrii, per esempio, de' cantanti, come se fosse in podestà di quelli il presentarsi a redarguire questi sul palco scenico ad ogni corbelleria o profanazione commessa. Ciò poi che inoltre v'ha di inesplicabile in questo argomento si è che anche qui il sistema dei due pesi e delle due misure è bravamente adottato; cosicchè ciò che è scandalo, sacrilegio, massacro in un teatro, in un altro è bellezza, pregio, o tutt'al più inavvertibile neo.

Accennammo ad alcune *allargature* di movimenti nell'esecuzione dell'*Africana* non dipendenti dal direttore dei concerti; ma esistenti tuttavia suo malgrado, lui protestante. Per debito d'imparzialità dobbiamo accennare anche a non pochi tempi, i cui movimenti non solo non rispondono alle indicazioni metronomiche conformi all'esecuzione parigina, ma ancor meno alle indicazioni dei *movimenti* fatte di mano dell'illustre autore. Di tali allargature ve ne hanno alcune di gravi: vi sono per esempio dei movimenti segnati 92, e trascinati a 80, 76, persino a 66. Sebbene in siffatta ardita interpretazione traspiri tutto il cuore, la appassionata espressione del Mariani, tuttavia ciò non basta, a sentir nostro, ad impedire che sull'assieme dello spartito si diffonda una cotal tinta di languore che era desiderabile fosse evitata anzi che no in questa musica non ricca di movimenti concitati. E che il pensiero nostro non sia lontano dal vero ce n'è prova l'effetto sorprendente ottenuto dall'orchestra del Mariani e da quella dell'*Opera* nel famoso unissono, evidentemente interpretato e a Parigi e a Bologna con una concitazione febbrile che non era in mente dell'autore, ma che scuote, affascina, trascina gli animi con accenti sovrumani di tristezza ineffabilmente agitata.

E qui, e nella magnifica stretta del finale primo, e nella esplosione della tempesta, ed in altri punti, la foga tutta artistica del Mariani si effonde irrompente, ammaliante; ubbidita poi da sonorità strumentali-vocali ammirabili, stupende, solenni, sfolgoranti, delle quali non ci ricorda aver udito le eguali giammai, se non forse ai concerti del Conservatorio di Parigi. Imaginisi il recinto del teatro di Bologna, poco più che la metà del nostro della Scala, risonare di una massa orchestrale e vocale costituita di oltre a cento e settanta fra voci e strumenti, vale a dire di una cinquantina circa di mezzi fonici di più del massimo teatro; imagininsi inoltre, nel coro, le più belle voci d'uomini che un artista possa augurarsi, e poi se ne concluda quali effetti acustici straordinari, inauditi, per un pubblico italiano ne debbano derivare; e come ne sono effettivamente derivati. Se è vero, come gli scenziati della fisica accertano, che le intensità sonore si rendono moltiplicate per ben quattro volte al limezzarsi dei recinti, torna manifesto che, prescindendo anche dalla bellezza risonante delle voci bolognesi, le sonorità al *Comunale* ottenute non potrebbersi riprodurre alla Scala se non quadruplicando, anzi quintuplicando, e più forse, il numero di quei cento settanta mezzi fonici.

Codesti postulati della scienza la grande maggiorità del pubblico li ignora. Epperò esso giudica dagli effetti; e dal raffronto degli effetti deriva i suoi criteri: veri talvolta, ma tant'altre erronei. Tocca quindi al buon volere della critica seria ed illuminata, che nè in Italia nè in Milano scarseggia, il risalire alle cause, acciò luce si faccia, acciò la verità risplenda e si propaghi, ed il criterio generale s'informi alla realtà delle cose, non a pregiudizi generati da passioni, per avventura oneste, ma troppo ottimiste o troppo pessimiste, appunto perchè passioni.

Consimili voti abbiam veduto di questi giorni, per rispetto alla critica francese formularsi da un signor Gustavy, il quale da Parigi va indirizzando alcune sue lettere al giornale *la Scena* di Trieste, nelle quali leggonsi per verità idee rette e nuove, cui non mancheremo, appena lo spazio ne lo conceda, di offrire in sunto ai nostri lettori.

Per oggi l'argomento precipuo di attualità è il progetto *Rossi, Lamperti e Prati*, diramato testè, ed al quale noi ci crediamo in debito di far pronto e completo posto nelle nostre pagine. Esso è svolto in due Regolamenti; l'uno dei quali si legge nella nostra Appendice odierna, l'altro nelle ultime colonne del Giornale. È il

---

9.° Ogni possessore d'azione può farsi rappresentare da altro azionista mediante procura speciale da prodursi.

10.° Nessun azionista può riunire in sè più di cinque voti, sia per conto proprio sia per procura d'altri.

11.° Gli azionisti non sono obbligati che fino alla concorrenza del prezzo delle azioni assunte, e per ciò compiuto il versamento delle azioni non si potrà dai medesimi esigere nessun ulteriore pagamento.

12.° Il versamento delle azioni si verifica per *decimi*.

Due decimi si versano quando la Società si dichiara legalmente costituita, mediante l'ottenuto permesso Governativo ed il conseguito completamento del fondo sociale (come agli articoli 6 e 7), manifestato a stampa dai sottoscritti promotori. Altri *due decimi* si versano entro quindici giorni precedenti alla convocazione della prima Assemblea sociale. I *due seguenti decimi* si versano quindici giorni dopo l'avvenuta prima Assemblea sociale. I restanti *quattro decimi* rimarranno a disposizione della Direzione, la quale dietro consulta col *Sindacato economico della Società*, ne fisserà i versamenti, all'occorrenza, con appositi manifesti ed in quell'epoca che troverà opportuna; sempre però in modo che non si possa ripetere dall'azionista più di *due decimi* alla volta, ed alla distanza di un mese per lo meno dall'uno all'altro versamento.

13.° Un azionista che non ha soddisfatto ai stabiliti versamenti nei termini perentorii, stati assegnati dalla Direzione Tecnico-Amministrativa, come all'articolo 12.°, perde ogni diritto di intervenire alle Assemblee, non può far valere il suo voto, nè anche per procura, e la di lui azione, od azioni, rimangono caducate completamente, senza titolo alcuno di rifusione pei versamenti antecedentemente fatti, nè di compartecipazione a qualsiasi dividendo della Società: e ciò senza sospensione in nessun modo di ulteriori diritti di compulsione giudiziale, riservati alla società per ottenere l'intera riscossione del residuo danaro dovuto dal moroso sottoscrittore.

14.° Ogni manifesto, ogni appello d'interesse sociale, emanato dalla Direzione e diretto agli Azionisti, dovrà essere inserito nel Giornale Ufficiale di Milano, quindici giorni prima dei termini perentorii che nel medesimo si assegnassero, e per tre volte interpolatamente.

15.° La Società è rappresentata:

I.° Dalla Direzione Tecnico-Amministrativa, assunta dai sottoscritti maestri promotori ed azionisti, in compagnia di altri due membri che verranno eletti fra gli azionisti nella prima Adunanza generale.

II.° Da un Sindacato Controllore-Economico-Contabile di azionisti.

16.° Il Sindacato Controllore-Economico-Contabile è formato dal Presidente della Società azionistica, e da quattro azionisti residenti in Milano, ed eletti a maggiorità di voti presenti nella prima Assemblea sociale. Essi durano in carica per tutto il tempo dell'attuale società, come all'art. 3.° Nel caso di decesso, o di volontaria dimissione, vengono surrogati da altri, eletti a maggiorità di voti nella prima Assemblea successiva. I membri del Sindacato hanno diritto di accesso al Teatro in qualunque ora. Nessun membro della Direzione Tecnico-Amministrativa, nessun Azionista, se impiegato o stipendiato a questo Teatro; può far parte del Sindacato.

17.° La Direzione Tecnico-Amministrativa si costituisce con un suo privato organamento. Elegge il proprio Presidente; determina, e fa conoscere alla Società mediante comunicazione trascritta al Sindacato, la persona che copre questa carica, e che deve avere il mandato della sua rappresentanza civile in faccia alla legge, alla Società degli azionisti, ed a qualsiasi altro interessato nella di Lei gestione.

18.° La prima Adunanza generale sarà convocata dai sottoscritti, *e per questa sola volta*, da uno di essi verrà aperta e diretta, finchè gli azionisti, seduta stante, non abbiano nominato il loro Presidente.

19.° Spetta alla Direzione Tecnico-Amministrativa:

a) La scelta della località del Teatro, la contrattazione affittuale del medesimo, la scritturazione di tutto il personale e di tutto l'accessorio annessovi, l'amministrazione tecnica generale, e l'attivazione di quanto si promette nel presente programma.

b) L'obbligo di manifestare colla stampa e nei termini portati dagli articoli 6.°, 12.° e 14.°, il risultato delle ottenute sottoscrizioni pei conseguenti effetti.

c) Il dovere di sottoporre all'esame dell'Assemblea generale i regolamenti adottati nel concorso degli Esperienti.

d) L'obbligo di compilare un Preventivo di spese d'introito, da presentarsi annualmente alla Società, incominciando dalla prima Assemblea generale; non che di stendere ogni sei mesi un Rendiconto intorno alla situazione economica della Società, sottoporlo prima alla revisione del Sindacato eletto come all'art. 16.°; indi presentarlo all'Assemblea generale della Società nel periodo qui sopra fissato.

e) Quello d'invitare i sottoscrittori delle azioni ai versamenti rateali delle medesime, come all'articolo 12.°

20.° La Direzione Tecnico-Amministrativa è responsabile solidalmente d'ogni errore che si trovasse nei conteggi presentati.

21.° Il Sindacato Controllore-Economico-Contabile, eletto come all'art. 16.°, è rivestito del mandato di rappresentare gli azionisti, e tutelarne gli interessi nel senso della regolare erogazione del fondo sociale (come all'art. 2.°) e di tutti gli altri incassi ottenuti nell'esercizio di questa Azienda Teatrale-Esperimentale, come all'art. 8.°.

22.° Spetta al Sindacato Controllore-Economico-Contabile:

a) Il diritto di verificare le spese e gli introiti derivanti dalla intrapresa in corso come all'art. 19.° § *d*.

b) La facoltà, a tale oggetto, di ripetere dalla Direzione Tecnico-Amministrativa tutti quei documenti relativi alla gestione speculativa della Società, che troverà opportuno di ispezionare in qualsiasi tempo.

c) Il diritto di convocare l'Assemblea generale degli azionisti anche fuori dello stabilito semestrale congresso (come all'art. 19.° § *d*), ma unicamente per trattare questioni di conteggio e di semplice economato; essendo interdetta al medesimo ed agli azionisti ogni ingerenza nella partita tecnica, esclusivamente riservata alla Direzione come all'art. 15.°.

d) La facoltà di far valere giuridicamente, qual procuratore rappresentante gli azionisti, le deliberazioni prese dall'Assemblea generale a maggiorità di voti presenti.

23.° Ogni discrepanza fra la Direzione ed il Sindacato viene definita dall'Assemblea generale degli azionisti a maggioranza di voti presenti; e le di Lei decisioni sono inappellabili.

24.° Giunto il termine della Società, prefisso come all'art. 3.°, il Sindacato concorre colla Direzione a formare l'inventario generale, il bilancio finale, e la proporzionale divisione delle attività residuate, come all'art. 8.° e 19.°.

(Segue il Regolamento per gli Esperienti che inseriamo nelle ultime colonne del giornale).

progetto già altra volta abbozzato dal chiaro direttore del nostro Conservatorio in una lettera inserita nel già lodato periodico triestino. Noi appoggiammo allora il filantropico intendimento; l'appoggiammo più tardi; l'appoggiamo ancor più caldamente in oggi; in oggi che il progetto ha assunto forma completa, e non attende a divenire realtà se non quella forza che solo gli può essere comunicata dallo spirito di associazione. Non pretesti dunque, non cavilli, non sottigliezze, non premature discussioni sulla maggiore o minore convenienza del programma in relazione ai bisogni dell'arte. Associamoci per ora: le migliorie, ove occorressero, verran dopo. Diciam questo, dacchè crediamo sapere esservi chi intende, e di buona fede, impugnare alcuni pensamenti del progetto, quasi sintomi di principi non consentanei alle supreme ragioni dell'arte. Noi siamo autorizzati anzi ad affermare che ciò non è: e non lo fossimo pur anco, diremmo del pari che ciò non potrebbe essere; avvegnacchè un'idea che esce da un direttore e da due professori di un istituto musicale, non può essere che quella che informa l'istituto medesimo. Ora, e chi nol sa? la bandiera, l'idea principe che regge e guida il Conservatorio milanese è *conservare e progredire:* è la bandiera nostra, la bandiera della *Società del Quartetto;* la bandiera insomma innalzata dalla parte più sana, più autorevole, più forte, ed anche più numerosa degli odierni artisti, della odierna critica, dei pubblici odierni, si stranieri che italiani.

Non si lasci dunque cadere il progetto *Rossi;* giacchè ogni appello mancato allo spirito d'associazione è per l'arte nostra, ai tempi presenti, un'abdicazione, un suicidio.

Per debito di cronisti, e come ad atti della *Società del Quartetto*, diam posto qui sotto ai due programmi dei due Sperimenti, quarto e quinto, del secondo anno sociale; non senza aggiungere che l'esecuzione del primo riescì soddisfacentissima, a merito principale dei professori Corbellini e Cavallini in primo luogo, quindi dei non meno egregi signori Rampazzini, Santelli e Truffi. Dell'altro concerto terrem parola nel prossimo foglio.

QUARTO ESPERIMENTO. - II. ANNO.

Domenica 26 *Novembre* 1865.

PROGRAMMA.

G. HAYDN.

QUARTETTO in *Do* - Op. 74, per due Violini, Viola, e Violoncello.
— Allegro moderato.
— Andantino grazioso.
— Minuetto - Allegro.
— Finale - Vivace.

Signori: **Vincenzo Corbellini, Giovanni Rampazzini, Giuseppe Santelli** e **Isidoro Truffi.**

V. A. MOZART.

QUINTETTO in *Do* - Op. 20, per due Violini, due Viole e Violoncello.
— Allegro.
— Minuetto - Allegro.
— Andante.
— Allegro.

Signori: **Vincenzo Corbellini, Giovanni Rampazzini, Eugenio Cavallini, Giuseppe Santelli** e **Isidoro Truffi.**

L. VAN BEETHOVEN.

GRAN QUINTETTO in *Do* - Op. 29, per due Violini, due Viole e Violoncello.
— Allegro moderato.
— Adagio molto espressivo.
— Scherzo - Allegro
— Presto.

Signori: **Vincenzo Corbellini, Giovanni Rampazzini, Eugenio Cavallini, Giuseppe Santelli** e **Isidoro Truffi.**

QUINTO ESPERIMENTO. - II. ANNO.

Domenica 3 *Dicembre* 1865.

PROGRAMMA.

G. HAYDN.

QUARTETTO in *Re* - Op. 64, per due Violini, Viola e Violoncello.
— Allegro moderato
— Adagio Cantabile.
— Minuetto - Allegretto.
— Finale - Vivace.

Signori: **Nicola Bassi, Giovanni Rampazzini, Eugenio Cavallini** e **Isidoro Truffi.**

F. MENDELSSOHN.

QUARTETTO in *Mi* minore - Op. 44, N. 4, per due Violini, Viola e Violoncello.
— Allegro assai appassionato.
— Scherzo - Allegro molto.
— Andante.
— Presto agitato.

Signori: **Nicola Bassi, Giovanni Rampazzini, Giuseppe Santelli,** e **Isidoro Truffi.**

L. VAN BEETHOVEN.

QUARTETTO in *Fa* - Op. 18, per due Violini, Viola e Violoncello.
— Allegro con brio.
— Adagio affettuoso ed appassionato.
— Scherzo - Allegro molto.
— Allegro.

Signori: **Nicola Bassi, Giovanni Rampazzini, Eugenio Cavallini,** e **Isidoro Truffi.**

NOTIZIE

— **Firenze.** La Società del Quartetto di Firenze inaugurava il quinto anno sociale la mattina di Domenica 12 corrente sotto i più favorevoli auspici. Il trio di Beethoven, op. 1 - il quartetto dello stesso autore, op. 74 - ed il capriccio di Mendelssohn, op. 22 formavano il programma del concerto. Parlare del merito di queste composizioni ci sembra cosa superflua, dappoichè i soli nomi degli autori compendiano un elogio. La esecuzione fu per parte di tutti ammirabile. La distinta pianista signora Rita Montignani eseguì con grande accento e precisione il *trio* ed il *capriccio*. Il sig. Becker sostenne in ciascuno dei tre componimenti la parte del primo violino con somma perizia. L'energia, la grazia, il sentimento, la perfetta intonazione, fanno questo artista veramente grande nello eseguire e dirigere tal genere di musica. Egli fu benissimo secondato dai signori Masi, Chiostri, Hilpert e Jandelli, ed il sacro fuoco dal quale era animato il Becker, pareva trasfondersi come per incanto negli altri esecutori, dimodochè tutti interpretarono stupendamente i suddetti bellissimi componimenti, e specialmente il quartetto di Beethoven, che appartiene alla seconda maniera del sommo compositore.

Fra le utilità che hanno recato queste esecuzioni non è da tacersi quella di avere avvantaggiato presso di noi moltissimo l'arte nella parte esecutiva, oltre avere poco a poco abituato artisti e pubblico a gustare, e degnamente apprezzare il valore reale dei classici componimenti, i quali per lo addietro, convien confessarlo, erano troppo trascurati con scapito dell'arte. *(Sistro)*

— *Concorso-Basevi.* Il quinto concorso aperto dal signor Basevi per un quartetto per pianoforte, violino, viola e violoncello, ebbe il seguente risultato.

Primo premio di L. 400 conferito al n. 2, signor Giorgio Miceli di Napoli.

Secondo premio di L. 200 al n. 8, sig. G. H. Witte di Utrecht (Olanda).

Ebbero menzione onorevole il n. 5, signor Francesco Anichini di Firenze, ed il n. 6, signor Giulio Ricordi di Milano.

Persona che ebbe occasione di udire i suddetti quartetti portò il seguente giudizio, che è affatto personale.

Il n. 2 è un quartetto ove la melodia scorre abbondante, senza trivialità, e senza imbarazzo. La condotta è buona, l'artificio bene adoperato. Il primo *tempo* è il più debole; perchè alquanto prolungato. Si potrebbe rimediarlo agevolmente. Gli altri tre *tempi* sono eccellenti e degni d'un eccellente maestro.

Il n. 8 è di un carattere quasi opposto al numero 2. La melodia è scarsa, ma l'armonia è svolta con tanto gusto, la condotta delle parti è così piacevole, che l'uditore arriva senza accorgersene sino alla fine del pezzo. La parte del pianoforte è magistralmente scritta, ed esige un esecutore di prima forza. L'autore fu allievo del Conservatorio di musica in Lipsia, e certamente onora assai quello stabilimento.

Il n. 5 è scritto correttamente, come suole l'egregio prof. Anichini. La preferenza data ai numeri 2 e 8 si deve forse principalmente al mancare nel numero 5 quell'impronta di individualità che è uno dei grandi pregi in tutte le composizioni.

Il n. 6 mostra molta fantasia; ma alquanto sbrigliata. Il difetto a cui vuole attribuirsi il non aver riportato il premio sembra sia la eccessiva lunghezza. È impossibile che il pubblico, nonostante rare bellezze che vi s'incontrano, possa ascoltarlo pacatamente da cima a fondo. La lunghezza non è un difetto per sè, ma è un indizio di cosa non ben pensata e chiara nella mente del compositore. Non siamo mai tanto lunghi nel dire quanto allorchè non abbiamo un argomento determinato.

(Boccherini).

— *Concorso dell' Accademia del R. Istituto Musicale.* Nell'adunanza del 29 settembre l'Accademia, dopo aver giudicato il Concorso-Basevi, raccolse i voti circa le Composizioni inviate al Concorso aperto dall'Accademia medesima (*O salutaris hostia* a 8 parti reali) e ne resultò che veruna meritasse il premio. *(Idem)*

PROGETTO

PER L'ISTITUZIONE D'UN TEATRO LIRICO ED ESPERIMENTALE.

AVVISO.

(Vedasi l'Appendice odierna).

Allo scopo di indicare ai giovani Compositori, e Musicisti di qualsiasi genere, quali norme dovrebbero osservare per concorrere agli esperimenti, e quali vantaggi potrebbero attingere da questo progetto, si crede opportuno di qui trascrivere in anticipazione alcune discipline principali del *Regolamento* che i Maestri promotori intendono presentare all'approvazione degli Azionisti. Intanto verranno accolte dai suddetti Maestri, con animo ben grato, tutte quelle osservazioni che loro si vorranno trasmettere da chiunque concorrere volesse coi lumi della propria esperienza a maggior lustro e perfezionamento dell'opera in discussione.

REGOLAMENTO PER GLI ESPERIENTI.

Art. I. Qualunque Artista musicale che intendesse esperirsi in questo Teatro, o con proprie composizioni, o con personali esercizi, dovrà inoltrarne formale domanda in iscritto alla Direzione tecnico-amministrativa del Teatro: corredata

a) da un certificato di un Maestro di musica di nota rinomanza nel ramo speciale abbracciato dall'aspirante, col quale si dichiara constargli di avere l'aspirante medesimo percorso un regolare studio, e di averlo trovato idoneo all'ammissione esperimentale.

b) da un deposito in danaro che secondo la qualità dell'esperimento si troverà specificato negli appositi successivi articoli del presente.

c) da una dichiarazione firmata dall'aspirante con l'indicazione del suo domicilio; e colla quale si appalesa edotto delle condizioni tutte portate dal presente Regolamento, e le accetta, e si obbliga legalmente ad eseguirle.

Art. II. Trattandosi d'un nuovo spartito, dovrà essere presentato dall'Autore, o Proprietario non Autore, completamente ultimato, e chiaramente trascritto; con un esemplare del relativo libretto; e con unito attestato di qualificato Maestro, che dichiara avere esaminata la *partitura*, di averla trovata regolarmente composta in ogni sua parte; quindi eseguibile. Insieme poi alla consegna dello spartito dovrà farsi anche un deposito di lire mille effettive, o di altra idonea cauzione pel valore integrale già detto.

L'attestato di idoneità non occorre pei spartiti presentati dagli Editori, nè per quei Maestri che avessero di già prodotta alcuna Opera in altri Teatri.

La Direzione, non oltre a mesi due dalla presentazione dello spartito, nelle condizioni suindicate, sarà tenuta a dichiarare in iscritto all'Autore, o Proprietario, se viene o no accettato, esponendo i motivi che mossero la di lei determinazione. Nel caso di non accettazione, verrà immediatamente effettuata all'Autore, o Proprietario (o Mandatario loro), la restituzione dello spartito, della copia del libretto, e della somma, o ricapito lasciato anteriormente in deposito.

Art. III. Quando il nuovo spartito venisse accettato, la Direzione si obbliga a farlo rappresentare nel proprio Teatro col personale lirico a lei appartenente, non più tardi di sei mesi dopo la data della lettera d'accettazione. Resta però a carico dell'Autore o Proprietario l'estrazione di tutte le parti staccate di canto e d'orchestra; le quali devono essere consegnate alla Direzione entro un mese dall'accettazione, sotto pena all'Autore o Proprietario, della multa di lire cento ove mancasse a quest'obbligo, ed anche della retrocessione dello spartito, se così piacerà alla Direzione, la quale in tal caso restituirà pure il deposito come all'articolo II.

Art. IV. Quando la nuova opera incontrasse al pubblico, e perciò meritasse di essere rappresentata nel corso di una stagione, cioè in tre mesi, dodici volte, oppure ottenesse d'essere riprodotta in seguito su non meno di altri due differenti Teatri, l'Autore, od il Proprietario della medesima, avrà il diritto alla restituzione delle mille lire che lasciò in deposito come sopra.

Art. V. Per sei anni consecutivi i diritti d'Autore, tante se si tratta di spartiti che di libretti d'opera o di pezzi staccati, saranno devoluti in parti eguali all'Amministrazione sociale del Teatro lirico ed al Maestro Compositore e Proprietario.

In questi sei anni la Società avrà facoltà di riprodurre nel proprio Teatro lo spartito ogni volta che lo crederà di suo interesse, senza nessun compenso al Compositore e Proprietario, salvi i suoi diritti d'Autore; lo stesso dicesi pei pezzi staccati. Questo seiennale provento verrà tenuto vivo per conto della Società, tuttochè la Società istessa possa rinunciare all'azienda di

questo Teatro a suo beneplacito, e prima anche dell'epoca fissata all'articolo 3 del *Programma sociale*.

Art. VI. Essendo particolare interesse della Direzione tecnica amministrativa di mettere in iscena ogni spartito colla maggior possibile convenienza onde assicurarne il successo, il Maestro Compositore od il Proprietario non avrà che un voto consultivo sulla scelta dei Cantanti da destinarsi all'esecuzione della sua opera, e sul corredo accessorio richiesto dalla medesima. Ma se il Compositore od il Proprietario d'un nuovo spartito, volesse, a proprie spese, affidare alcun ruolo del suo melodramma ad uno o più Artisti non appartenenti alla Compagnia del Teatro, potrà farlo; previe però le opportune intelligenze colla Direzione, la quale si riserva il diritto di giudicare, o per informazioni, o per privato esperimento, sull'idoneità dei soggetti proposti, non che di venire assicurata di un dato numero di loro prestazioni.

Art. VII. I Maestri Compositori sono obbligati a dirigere personalmente tutte le prove delle loro opere, salvo i casi eccezionali, o particolari esenzioni accordate formalmente dalla Direzione. Il Maestro surrogato all'Autore per la direzione delle prove di un nuovo spartito, dovrà essere assunto a proprie spese dall'Autore o Proprietario dello spartito, il quale potrà sceglierlo anche fuori del personale addetto al Teatro, previo sempre il beneplacito della Direzione, e dietro assentate intelligenze per assicurare alle debite prove dell'opera il regolare andamento.

Art. VIII. Trattandosi d'uno spartito straniero mai stato rappresentato in Italia, o d'un'opera nuova per Milano, la quale però sia già stata altrove posta in iscena, qualunque Editore di Musica, qualunque Proprietario esclusivo di simile componimento può domandarne la produzione al Teatro lirico, qualora si assoggetti alle discipline tutte portate dagli articoli 2, 3, 5, 7 del presente Regolamento. Avuto per altro riguardo alla disparità della condizione dei concorrenti, la Società non pretende dagli Editori, nè dai semplici Proprietari non Autori di uno spartito, la partecipazione dei diritti d'Autore, ma si ritiene a loro riguardo unicamente compensata delle proprie spese colle lire mille state da essi anticipate, come all'articolo II, le quali non verranno quindi considerate qual deposito; e non saranno più restituite qualunque sia il successo ottenuto dallo spartito esperimentato.

Art. IX. La Direzione amministrativa si obbliga a prendere (d'accordo col compositore, o Proprietario dello spartito) tutte quelle misure che meglio ponno valere a garantire l'inviolabilità del suo elaborato da qualsiasi copia clandestina, fino a tanto che questo rimane sotto la custodia della Direzione istessa.

Art. X. È ammesso anche il concorso degli Autori per nuovi pezzi di musica staccati, da farsi eseguire in via accademica col personale del Teatro, purchè l'Autore o Proprietario si assoggetti alle discipline volute da ogni Esperiente come alli articoli I, II e V di questo Regolamento, e faccia un proporzionale deposito.

Art. XI. Eccetto il caso di alta e manifesta disapprovazione alla prima recita, si accordano di diritto all'Espositore d'un nuovo spartito melodrammatico tre rappresentazioni.

Art. XII. La Direzione dichiara che non accetterà che quel numero di nuovi spartiti musicali che a lei sarà possibile di esaminare di bimestre in bimestre, per indi allogarli nel Repertorio annuale delle sue teatrali esercitazioni. Quindi restituirà immediatamente agli Autori o Proprietari quelle composizioni che giungessero a rubrica di concorso già completato. Queste composizioni potranno tuttavia essere nuovamente presentate per una successiva annuale iscrizione, e sarà tenuto calcolo della loro precedenza nella rubrica dei concorrenti.

COROLLARIO

delle discipline applicate agli Esperimenti privati, e delle condizioni annesservi.

Art. XIII. Qualunque Compositore di Musica, qualunque Cantante, qualunque Concertista istrumentale, potrà, come già si è detto, esperimentarsi *privatamente* in questo Teatro, con pezzi staccati, qualora adempia alle condizioni tutte imposte dall'articolo I del presente Regolamento. Ritenuto per altro che ogni quotidiano Esperimento al Teatro non può durare più di due ore nel suo complesso, e che la spesa di questa seduta si vuol assegnare in lire 100, così resta stabilito che ogni Esperiente farà il deposito anticipato in ragione del tempo che può occorrergli per questo esercizio, tenendo fissa la norma che per ogni mezz'ora impiegata si devono pagare lire 25.

Art. XIV. È libero all'Esperiente di qualunque categoria il fissare anticipatamente quanto orario intenda assumersi nella durata dell'esercizio sopra stabilito; come altresì gli è facoltativo di provare in questo tempo uno o più pezzi, semprechè non eccedano il numero di quattro, e non oltrepassino l'impiego di due ore.

Art. XV. Tanto i Compositori quanto i Cantanti, od i Concertisti, dovranno fornire del proprio le relative parti di Orchestra e di Canto di quei pezzi di musica che intendono provare, e non verranno ammesse se non saranno chiaramente trascritte.

Art. XVI. La Compagnia di canto del Teatro lirico non essendo tenuta a prestarsi ai privati Esperimenti, pe' quali la Direzione fornisce soltanto il Corpo d'Orchestra ed il Coristico, quei Compositori o Proprietari di musica che vorranno privatamente provare dei pezzi vocali staccati, dovranno a proprio conto provvedere i Cantanti idonei ad eseguirli.

Art. XVII. All'oggetto di rendere facoltativo all'Esperiente il modo di circondarsi, se così al ui piacesse, di un discreto numero di apprezzatori del suo talento, e dell'opera sua, la Direzione mette in distribuzione per ogni esperimento cento viglietti d'entrata, ognuno del valore di centesimi 50. Questi viglietti porteranno inscritto il nome del Musicista che li dispensa.

È facoltativo all'Esperiente di rinunciare in parte o in tutto all'acquisto di questi viglietti; ma volendo farne uso non potrà mai acquistarne più di 25 per ogni pezzo di musica che intende provare in quella seduta.

Art. XVIII. Eccettuata la Direzione Tecnico-Amministrativa e la Commissione del sindacato economico della Società, a nessun altro è permesso l'intervenire agli Esperimenti privati qualora non sia munito del biglietto speciale ivi indicato, che unicamente vien rilasciato dagli Esperienti.

Art. XIX. Quei Cantanti o Concertisti che dopo il privato Esperimento amassero di presentarsi al pubblico giudizio in via di accademia, o fra gli atti d'un'Opera, dovranno richiederne il permesso per iscritto alla Direzione, la quale determinerà sulla opportunità dell'istanza. E nel caso affermativo, verrà loro restituita la somma sborsata per la tassa dell'Esperimento privato, non compreso però il valore dei viglietti d'ammissione alle prove. Se peraltro si trattasse di una composizione, allora l'Autore dovrà assoggettarsi alle discipline contemplate nell'articolo X.

Art. XX. Sarà in facoltà della Direzione del Teatro di poter far ripetere in altra successiva pubblica rappresentazione il pezzo, od i pezzi musicali dei Cantanti o Concertisti stati accettati ed eseguiti come all'articolo antecedente, semprechè ciò possa verificarsi non più tardi di giorni tre dopo la prima esecuzione.

Art. XXI. La Direzione ha la facoltà di scritturare, per conto della Società del nuovo Teatro lirico, qualsiasi Esordiente, ed Artista musicale che spontaneamente a ciò si offrisse, purchè lo trovi ammissibile, e si assoggetti, in Scrittura, alla prova anticipata di pubblici esperimenti teatrali, o assumendo parti in uno spartito musicale, o per via di esercitazioni accademiche.

Dopo questi Esperimenti, che non potranno durare oltre un mese, la Direzione avrà il diritto di mantenere, o rescindere la prestabilita Scrittura.

In ogni caso, la Scrittura, come sopra, non potrà avere la durata maggiore d'una annualità, a contarsi dopo il mese degli esperimenti.

Giuseppe Oggioni, gerente responsabile.
Tipi Ricordi.

ANNO SECONDO - N. 23. GIORNALE 19 DICEMBRE 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. I. I manoscritti non si restituiscono.

SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

QUINTO E SESTO ESPERIMENTO

DELLA

Società del Quartetto di Milano.

(3 e 17 *Dicembre*. - *Anno II.*)

Oggi entriamo svogliati nel campo della *risposta da giornale*, entriamo colla noia e colla flemma di chi accetta un frivolo duello suscitato da frivolissime cause, entriamo per rispetto all'onorevole corpo artistico al quale apparteniamo, non già per nostra privata suscettività.

Se volessimo ubbidire anche oggi all'animo nostro e all'indole del periodico nel quale scriviamo, terremmo silenziosa la penna e non isprecheremmo cartelle da stampa, nè inchiostro per ciò. Accettiamo la polemica, la discussione, la tenzone letteraria, in ogni tempo in ogni luogo, quando si tratti di vere quistioni d'arte, di scienza, d'estetica o per lo mèno d'alta e ardua critica; quando si tratti di vita o di morte d'un gran principio artistico, quando la sfida intellettuale sia seria e generosa, quando dal cozzo delle idee scaturiscan scintille di vero, quando v'abbia di mezzo la disputata figura del Bello, muta, ad attendere il risultato finale. Ricusiamo sempre imperturbabilmente la *scaramuccia giornalistica*.

In un tempo in cui si si batte ogni giorno e non si si uccide mai, l'idea della lotta decade in ridevolissimo stato, e la serietà morale dei contemporanei ne resta un pocolino abbassata. L'arte ne soffre anch'essa da ciò.

A nessun duello risponde più una solenne causa d'onore, a nessuna polemica risponde più una ragione d'arte. Si va sul terreno del duello per una ballerina, si va sul terreno della polemica per una cantante. Una *pirouette* equivoca può esser movente di colpi di sciabola, una *battuta* saltata può esser cagione di puntate di penna; un dito macchiato di sangue è l'effetto della prima causa, un dito intinto d'inchiostro è l'effetto della seconda.

Gli effetti e le cause delle due tenzoni si rassomigliano perfettamente, escono dalla stessa vanità e finiscono nella stessa burla; colla differenza che spesso le macchie d'inchiostro sono maggiori.

L'unico decoro che ci resta, se non vogliamo piangere delle nostre fatuità, è ridere della nostra leggerezza.

L'*humor* è il gran riparatore, è il gran rabberciatore, è il gran mascheratore di volti, di quistioni, di fatti; siamo vani, melensi, spropositati, ebbene diciamocelo umoristicamente.

Dio ci liberi dal dar peso alcuno a questa chiacchierata.

Tanto più che il provocatore nostro è nostro buon amico, e piacevolissimo compagno, scherzevole raccontatore di facezie, gaio novellatore di fandonie argutissime, il quale riderebbe molto più del nostro ceffo serio che noi non ci acciglieressimo del suo disinvolto sorriso.

A novellatore è dicevole, anzi opportuno il favellare con novelle.

Dunque diciamone una. Esiste a Milano, e voi lo sapete, una Società del Quartetto, promossa dalla prima casa editrice del Regno, composta da bel numero di soci, tutti sviscerati cultori o ammiratori del Quartetto. Le più eleganti signore e i più colti signori della città fanno parte di codesta accademia la quale ha per iscopo non la coltivazione de' bachi da seta, non il monumento a Legnano, non la divulgazione di carne da cavallo, non la scoperta dell'elice volante, ma bensì l'esecuzione dei *quartetti classici*.

L'osanna è stato cantato su tutti i giornali e specialmente su quello del nostro amico, s'è detto che

finalmente Milano possedeva quella società che esiste a Parigi, a Londra, a Nuova York, a Vienna, a Berlino, a Lipsia, a Weimar, a Monaco, a Francoforte, a Firenze, a Lucca, ecc., ecc., ecc.

La società incominciò a vivere.

Il primo anno si diedero parecchi concerti acclamatissimi, stupendissimi; la critica, e specialmente quella del nostro amico, li portò al *settimo cielo*, anzi al *nono cielo*, al *primo mobile*, al *cielo cristallino*, in vicinanza del quartetto che suonano i cherubini colle loro viole e i serafini co' loro violoncelli.

In quell'anno si eseguivano *quattro* quartetti per concerto. Numero simmetrico, emblema della società, numero perfetto, divinizzato da Confucio nel Lun-yu, celebrato da Marchetto di Padova nella sua famosa teoria sull'intervallo della quarta. Bella cifra!

L'anno secondo vi furono delle osservazioni: la critica di alcuni artisti, di alcuni idolatri del genere scoperse che, se la Commissione artistica si metteva a dare per lo innanzi tre quartetti invece di quattro il diletto sarebbe stato molto maggiore e la consolazione più intensa. Si venne al numero tre; ogni concerto ebbe *tre* quartetti.

Bella cifra anche questa; simbolo della trinità, numero cristiano, numero glorificato dalla leggenda e dalla filosofia, numero delle grazie, numero che lasciava in libertà la critica mezz'ora prima per passeggiare sul Corso. Anche l'anno secondo pareva dovesse andare a gonfie vele e con grande esultazione di tutti.

Se non che, ora che ci avviciniamo all'anno terzo, salta fuori il più fervente veneratore della musica classica, il suo più caldo cultore del *quartetto*, l'*appendicista della Perseveranza*, l'amico nostro; salta fuori a stampare che è *impossibile suonare tre pezzi di fila di questo identico genere senza produrre pesantezza, senza che gli stessi suonatori non abbiano momenti di noia e di fiacchezza.*

L'anno venturo, che sarà il *terzo*, ridurremo i *quartetti* a *due per concerto;* e l'anno quarto eseguiremo un quartetto solo o fors'anche una *cavatina*, un'*aria*, un *pot-pourri* per maggior brevità e per meglio assaporare le dolcezze del *genere*.

Oh Beethoven! oh Mendelssohn! oh Mozart! oh Haydn! Nomi, nomi, null'altro che nomi! *Words, words, words!*

Noi conosciamo un giovanotto elegante, allegro, sincero, buon figliuolo, buon camerata, buono cavalcatore, buono schermitore ed anche dilettante di musica, baritono fino al *mi di petto*, non più, voce forte, volontà ferrea, saldo *tempista*, pazzo per Verdi, per la musica da teatro e per cantare in società.

Questo giovanotto il quale assisteva all'ultimo nostro concerto ci diceva colla più schietta e spiritosa franchezza: *amico, questa musica m'annoia, non la capisco, non la sento*, e, così per celia ci ripeteva a ogni tratto: *quand'è bello accertimelo*. Eseguivano allora il quartetto di Mendelssohn in *mi minore*.

Questo giovanotto ci piace; la sua critica è aperta, il suo giudizio è schietto, dovrebbe far l'appendicista. Pochi hanno il suo coraggio.

APPENDICE

AL CHIARISSIMO COMPOSITORE DI MUSICA

Signor LAURO cav. ROSSI (1)

Non poteva al certo cader meglio la scelta a presidente del futuro Congresso musicale che su voi, maestro chiarissimo; ed è perciò che in leggendo l'Indirizzo vostro *ai distinti cultori dell'arte musicale in Italia*, e sempre più per esso confermandomi nell'alta stima di voi, mi venne in pensiero di dirigervi questa mia per esporvi le mie idee e le mie aspirazioni, e pregarvi di presentarle nella vostra qualifica di presidente al nuovo Congresso musicale, tanto più fiducioso nel vostro appoggio in quantochè se le mie convinzioni non sono in perfetto accordo con le vostre, pure non sono affatto contrarie.

Pienamente mi accordo con voi, Maestro, nel dichiarare avvenimento splendido, quanto nuovo nella storia della musica, il Congresso dei musicisti italiani tenuto in Napoli l'anno passato, e se ne debbe tutta la lode possibile a quanti adoperaronsi a fecondare quell'idea e generosamente ne tutelarono ed attuarono l'opera. Ma io, senza appartenere a quei molti opposti sistematicamente alle idee nuove, nè a quegli altri sofistici che non vedendo raggiunti dal Congresso tutti quei risultati che se ne ripromettevano, lo piansero morto, - io, mi rivolgo al nuovo Congresso, invitandolo a dare uno sguardo, prima d'ogni altra cosa, sulle condizioni morali e materiali della classe musicale in genere, ed in ispecie a quelle de' giovani compositori italiani. Il che vedo accennato anche da voi, pregiatissimo maestro, nelle savissime parole in cui dite, parlando dell'arte e di quelli che la professano, *che le sorti di questi sono strettamente legate alle sorti di quella, e tanto da potersi dire che sono causa ed effetto di prosperità o decadenza*. E vorrei che più precisamente e non genericamente si parlasse non solo, che è arida cosa la sola parola in simili contingenze, ma si adoperasse in Congresso per ottenere lo scopo. *La produzione d'opere nuove, l'incoraggiamento, la musica nazionale.*

Lo spirito di associazione! questo portento del nostro secolo, mezzo alle più belle opere testè compiute, che non può suggerire al nuovo Congresso?... Si ponga in esso ogni speranza di futura prosperità per la nostra arte, e per i cultori di questa.

Dove sono oggi scrittori di opere teatrali nella nostra Italia? E in prova di tale deficenza osserviamo che gli speculatori teatrali hanno necessità di ricorrere al vecchio repertorio od alla produzione (con grave danno del gusto nazionale) di opere oltramontane, contrafatte per le loro informi traduzioni de' libretti, che, se hanno le posizioni sceniche bene ideate talvolta, hanno mai sempre le immagini poetiche assai bistrattate e quasi mai corrispondenti al sentimento musicale, alla frase, al ritmo. Di qui la mania di fatti strambalati nei giovani compositori; di qui la cura esclusiva di nuove posizioni nel dramma, e non curanza totale di belle immagini poetiche che ispirino la frase peregrina e bella al pari, non della parola parlata, ma dell'idea del poeta. Oh! musica italiana!... I moderni, ed anche i più distinti, i distintissimi, l'hanno rinnegata; essi curano più una scena dove è a descriversi l'oggetto e rappresentarlo col magistero dei suoni, che un altra dove sia il subbietto che sente, palpita, gioisce o piange.

E infatti, si può essere bei giovani, uomini dottissimi, bravi dilettanti e non gustare il *quartetto;* obbligo non ce n'è. Ma quando si passa per essere *maître ès-musique classique* l'obbligo c'è di non dire che un quartetto di Haydn, un quartetto di Beethoven e un quartetto di Mendelssohn uditi un dopo l'altro *annoiano e producono pesantezza.*

Noi abbiamo udito i *festicals* stranieri nei quali s'ode Beethoven dopo Haydn e Mendelssohn dopo Beethoven, e anche Mozart dopo Mendelssohn, e spesso anche Schumann dopo Mozart e non di rado Haendel dopo Schumann, e Bach dopo Haendel; e non ci siamo annoiati.

Noi abbiamo udito i concerti di *Pasdeloup* ove il tempo non si numera certo a quarti d'ora e ove la buona musica fa seguito alla buona musica; si entrava verso le una di giorno e s'esciva alle cinque; non ci siamo annoiati.

Noi abbiamo udito i famosissimi concerti del Conservatorio di Parigi, in quella sala sucida, stretta, oscura, umida, miserabile, eravamo rannicchiati nel fondo d'un di quei palchetti che per sedili hanno panche da scuola e per tappeti il pavimento rotto e ghiacciato, udivamo molta ed eccellente musica; e non ci siamo annoiati.

L'amico nostro dirà che quelli non erano tutti quartetti.

Allora soggiungeremo:

Noi abbiamo udito in sala Erard il sig. Chevillard, il sig. Morin ed altri due, eseguire esclusivamente ogni quindici giorni e ripetere eternamente gli *ultimi quartetti di Beethoven*, e null'altro; e non ci siamo annoiati.

Abbiamo udito anche il quartetto diretto da Alard ove non s'odon che *quartetti*; e non ci siam annoiati.

L'amico nostro dirà forse che Alard correggeva Beethoven, e faceva passare a scapellotto Mozart colla sua maravigliosa esecuzione.

Allora soggiungeremo:

Noi abbiamo udito gli stessi quartetti in sala Pleyel diretti da *Lamoureux* con mediocrisrimo ingegno, eseguiti grossolanamente, maltrattati, traditi, calunniati, ma grazie a Beethoven e a Haydn e Mendelssohn non ci siamo punto annoiati; ed era in carnevale.

Dicendo questo non discutiamo, ma narriamo fatti individuali quasi fisiologici, *impressioni;* parliamo come fa l'amico nostro; esso s'annoia, e noi non ci annoiamo.

La polemica sta tutta qui.

Una cosa ci stupisce, ed è il vedere lo stesso critico il quale s'annoia udendo tre quartetti classici, esclamare con entusiasmo su i *tre nomi sublimi e cari*, di Haydn, di Beethoven, di Mendelssohn.

Domandiamo in piena coscienza: dov'è l'uomo, dov'è la posa? nell'entusiasmo o nella noia? nell'applauso o nello sbadiglio?

Sappiamo, pel frequente abito che abbiamo de' teatri, quanto lo sbadiglio sia duro a reprimersi e con quale maligna ostinazione esso ritenti il labbro che s'affanna tormentosamente a soffocarlo. Sappiamo che molte cose si ponno celare ma non la noia, crediamo adunque

Voi parlate delle due avverse scuole, l'una detta dell'*Avvenire* e l'altra del *Passato*, e intendo il giusto criterio che voi ne formate. Sono con voi nel giudizio, ma non mai nell'accordo che proponete alle due scuole, accarezzando il generoso pensiero che *procedendo concordemente, e scambievolmente giovandosi, potrebbero giungere ad una meta gloriosa, non preveduta, e fors'anco nemmeno sospettata dai più.* Perocchè voi, chiarissimo Maestro, condannate come io condanno quei moderni innovatori che, secondo le vostre stesse parole snaturando l'arte, mutandola quasi in una specie di scienza esatta e puramente rappresentativa, sostituiscono all'ispirazione il calcolo; voi proponete poi un'alleanza con i seguaci della vera e antica scuola, quasichè il concordato da stabilirsi non fosse pure un calcolo in onta sempre alla natura del genio che ha in sè stesso le ragioni del bello senza essere apparenti nè calcolabili dall'intelletto. No, qui non trattasi di accordo fra le due scuole, ma di vedere chi abbia ragione nei giudizi del pubblico. Intanto questi moderni novatori della musica dell'*Avvenire*, questi utopisti, il più spesso incoerenti, s'abbiano dal grande compositore Meyerbeer la più bella risposta con l'ultimo suo lavoro *L'Africana*, che nata sotto l'influsso di questa scuola ed in Germania stessa dove ebbe cuna questa musica dell'avvenire, è *salva* ed *illesa* da tali fantastiche novità. Il pubblico, lo ripeto, sia l'inappellabile giudice fra le due schiere dei musicisti, ed io ho fidanza nella vittoria; ma non si tardi troppo lungamente a procacciare i mezzi efficaci onde i compositori novelli si producano, perchè il gusto dei popoli si corrompe come si corrompe la morale, e benchè il bello ed il buono non cessino mai d'esser tali, pure l'esperienza ci ha mostrato che per qualche tempo possono talvolta a perturbazioni soggiacere. Nè valga il dire che l'arte è cosmopolita, come voi dite, perchè ciò è vero in quanto che concerne l'arte in astratto, ma non in quanto al gusto, che ogni nazione ne ha uno speciale che l'improntà; e se così non fosse non troveremmo differenza di effetti diametralmente opposti ottenuti sovra i vari teatri d'Italia, di Francia e di Germania. Quindi non s'abbia a pensare che al decoro ed incremento dell'arte tutto il mondo musicale provveda in complesso: no, ogni nazione provveda al suo, studiando le proprie tendenze, il suo gusto ed anche la tradizione. Ed è alla Italia, alla patria nostra che io accenno, perchè più ricca di geni, e più povera di mezzi onde prodursi.

Or dunque i mezzi a tanta opera io chieggo al nuovo Congresso per il doppio scopo, di aprire il campo a giovani maestri compositori onde prodursi, e di decidere una volta la lotta della vera musica con le stranezze di Wagner, senza però essere schiavo dell'antico convenzionalismo, tirannide a cui non può più soggiacere la moderna musica.

Uno è il mezzo ad ambi gli scopi idoneo, ed io, chiarissimo Maestro, non potendo intervenire al nuovo Congresso p. v. ve lo progetto diviso *in articoli contenenti le modalità giudicate opportune alla sua applicazione*, onde voi, nella vostra qualifica di Presidente, vogliate sottoporle all'esame delle varie sezioni secondo il Regolamento, raccomandando che i nostri Congressi abbiano in mira i fatti e non le vane quistioni, che a dir vero non danno un'alta idea della nostra classe, ma al contrario ne diminuiscono l'importanza. Non ci perdiamo in vane ciance sopra quistioni futili e di nessun interesse, ma chiediamo con fiducia al Governo del Re ed ai Municipi italiani l'appoggio; e l'otterremo senza meno, quando si tratti di migliorare una intera classe come la nostra, assai distinta ed estesa.

PROGETTO.

1. Si costituisca una *Società promotrice* nelle debite norme.

2. Essa proponga un'associazione di tutti i cultori dell'arte che contribuiscano equiparatamente allo scopo di produrre le nuove opere di nuovi compositori.

(1) Diamo posto alla presente lettera e per deferenza al chiaro maestro cui è indirizzata, e perchè è debito accogliere tutte le proposte che intendono a rimuovere gli ostacoli che si oppongono alla carriera dei giovani compositori. La maggior parte per altro delle idee espresse dal signor Monti sono in aperta contraddizione colle nostre: onde ci riserbiamo di esaminarle e combatterle appena lo spazio ce lo consenta. LA DIREZIONE.

che fra le due frasi opposte della *noia* e dei *tre nomi sublimi e cari*, la frase veritiera, quella ingenuamente sfuggita, sia quella della *noia*. Dunque l'appendicista della *Perseveranza* s'annoia ai quartetti classici!

La noia è l'uomo, l'entusiasmo è la *posa*.

Lo stesso appendicista dà poi consigli alla commissione artistica della Società; osserviamoli, e se giovevoli mettiamoli in esecuzione.

Egli scopre che *i quartetti classici hanno pressochè una identica forma, cioè allegro, scherzo o minuetto, adagio e finale*, e che la *commissione artistica deve provvedere affinchè i programmi riescano più variati e che si suonino non solo i quartetti ma i terzetti, i quintetti, i settimini e le suonate concertanti.*

Questo ragionamento pecca per tre lati: lato primo: pecca d'erudizione - lato secondo: pecca d'opportunità - lato terzo: pecca di serietà.

Non è erudito; giacchè lo stesso critico il quale scopre *che i quartetti hanno tutti una identica forma* doveva anche scoprire che i *trii*, i *quintetti*, i *settimetti*, le *suonate*, e aggiungeremo le *sinfonie* hanno la stessa forma del *quartetto*, e che per conseguenza in *tutta codesta musica* la *varietà* riguardo alla *forma tecnica* è ad ogni modo poco raggiungibile.

Riguardo alla sonorità crediamo che uno stromento più o uno strumento meno, un *trio* o un *quintetto* piuttosto che un quartetto non sia allettativo bastevole per far piacere la buona musica a chi non sa farsela piacere da sè.

Il ragionamento non è opportuno poichè è da sapersi che la commissione artistica presentò già alla Società nei passati concerti e *trii* e *quartetti* e *settimetti* e *duetti* e *suonate* e clarinetti e corni e fagotti ecc., ecc.

Il ragionamento non è serio giacchè nessuno fra i sommi autori che abbiamo il conforto di udire eseguiti ai nostri concerti avrà mai bisogno di codeste false prudenze da mamma di *prima donna* e di codesti artifizii da prestigiatori.

Accogliamo il trio di Mendelsshon, il quintetto di Schumann, la sonata di Beethoven colla stessa profonda sicurezza e collo stesso intenso diletto col quale accogliamo i tre quartetti del concerto passato.

Haydn! Beethoven! Mendelsshon!

Non v'è forse già in questi tre nomi tutta la più sconfinata varietà dello scibile musicale? Badiamo, critici, di non umiliare i grandi, proponendo misure di emendamento alle loro opere. Temiamo per noi, non per loro.

Ma l'appendicista della *Perseveranza* ha molti altri consigli da darci. Egli ci aizza a *rinnovare le potenti maravigliose esecuzioni di Piatti, Sivori, Bazzini, Andreoli.*

Il consiglio è ghiotto, ma di grazia sapete voi dove stanno di casa?

Il Piatti è a Londra nel suo *cottage*, il Sivori è a Roma che pranza con Liszt, il Bazzini è a Firenze e l'Andreoli è a Nizza.

Quando passeranno da queste parti saremo felicissimi di riudirli da capo come li udimmo mesi addietro tutti e quattro; ma non saranno mai codesti celebri concertisti erranti che formeranno una vera *Società del quartetto.*

Le *Società dei quartetti* hanno i loro artisti di casa, i *loro Leviti*, quattro, cinque e non più, i quali celebrano tutto l'anno le piccole funzioni dei concerti sociali; per le grandi funzioni vengano pure i pontefici. Mi si perdoni il paragone alquanto clericale.

Noi i nostri esecutori li abbiamo già; e diretti da una mente elevatissima d'artista come Nicola Bassi, pieni tutti di venerazione verso le meraviglie che son chiamati a toccare, suoneranno coll'esercizio e col tempo in modo tale da non temere confronti.

Già fin d'oggi sono valenti, e l'amico nostro a giorni a ore riconosce anch'egli la loro valentia. Ma l'appendicista della *Perseveranza* continua a prodigar consigli e a suggerirci altri quattro nomi d'esecutori per le nostre accademie. Questi esecutori sono tutti pianisti e per vero dire distintissimi, ma tutti quattro assai poco opportunamente consigliati.

Uno è nostro collega nella Commissione artistica, e per una ragione di delicatezza naturalissima non può essere ad un tempo nostro esecutore.

L'altro è alunno tuttora del Conservatorio, e non può prender parte ad alcuno esperimento pubblico essendo ciò vietato dai Regolamenti dello Stabilimento; l'amico nostro dovrebbe saperselo, consigliere com'è del R. Conservatorio.

I due altri nomi che l'appendicista ci offre son nomi di esimie dilettanti milanesi; una di queste era inutile consigliarla perchè prese già parte cortesissimamente ai nostri concerti, l'altra invitata non accettò.

I lettori s'accorgono che i quattro, otto, dodici appunti dell'Appendicista della *Perseveranza* si ponno buttar giù così facilmente come quattro, otto o dodici *pezzi di domino* disposti ritti sul tavolino in formidabile schieramento.

I consigli dell'amico nostro sono o superflui, perchè già attuati da molto tempo, oppure semplicemente inattuabili.

Egli conclude poi col dire: *Ecco quanto desidera la mia critica, e chi non è del mio parere è acciecato dal puntiglio o dall'intolleranza.*

Ora noi neghiamo che i consigli del nostro critico sieno Critica, tutt'al più sono *indirizzi sbagliati.*

Gli antichi avevano un verbo eminentemente onomatopeico, mirabile per indicare il metro dei passeri, il verbo era *pipilo, pipilas, pipilare* e lo adopera Catullo quando dice: Ad solam dominam usque *pipilabat.*

Questo ci pare un verbo preziosissimo oggi per indicare certe critiche settimanali di alcuni amici nostri letterati, d'uno anche fra questi, il quale, sabato scorso sopra un altro Giornale quotidiano che non è la *Perseveranza* à *pipilato* di poesia sulle nostre spalle.

Ciò non toglie che tutti e due i nostri amici sieno nobilissimi ingegni e menti profondamente educate all'Arte, alla Scienza, alle Lettere.

Mais le sage lui même a selon l'occurence
Son jour d'entêtement et son jour d'ignorance.

Ora *pipileremo* anche noi un poco intorno ai due recenti concerti sociali.

Tanto nell'ultimo come nel penultimo abbiamo avuto riproduzioni di quartetti già uditi: il quartetto in *mi* minore di Mendelsshon, il quartetto in *do* di Beethoven. Due capolavori; due miracoli.

Come al rivedere volti desiderati, come al ricordare soavi emozioni trascorse, come al rileggere stupende pagine di poemi, provasi immenso diletto al riudire belle musiche già note.

Anzi più che diletto è trascinante necessità.

La musica essendo fra le arti quella che impera maggiormente sulla *facoltà sintetica* dell'intelletto ha bisogno d'essere ripensata, riudita, rissovvenuta, per essere saldamente intesa.

Si può a questo proposito accomodare in forma di sillogismo estetico una troppo famosa corbelleria che si racconta costì d'un famosissimo milanese, e dire seriamente che la *vera prima* udizione d'una musica grave è la *seconda.*

Non rifiniremo mai più di incoraggiare la savia previdenza de' nostri colleghi finchè faranno eseguire nei nostri concerti, assieme ai pezzi nuovi, uno de' più stupendi pezzi già uditi ed acclamati.

S'educheranno in questo modo le due grandi curiosità dell'animo nostro, la curiosità del Nuovo, la curiosità del Bello.

Una rara novità ebbimo in quest'ultimo esperimento: il duetto di Weber per clarinetto e pianoforte. Il *clarinetto* fu l'esimio signor Luigi Bassi, suonatore già rinomatissimo da parecchi anni nella nostra città, il quale possiede il tesoro d'una *cavata* sorprendente, armoniosa, vellutata, limpida, e possiede altresì una eccezionale valentia da concertista.

Il pianoforte fu suonato dal maestro Luigi Rivetta, uno dei chiari discepoli della celebre scuola d'Angeleri; eseguì la sua parte difficilissima con bella e franca padronanza dello stromento.

Convien anche dire che lo stromento era uno splendido *Herz* di casa Erba.

I nostri soliti esecutori, Nicola Bassi, Rampazzini, Santelli e Truffi, interpretarono tanto nell'uno come nell'altro concerto perfettamente, s'informarono ai varii stili delle musiche del programma, furono composti e dilicati con Haydn, appassionatamente drammatici con Mendelsshon; quasi eroici e tragici con Beethoven.

ARRIGO BOITO.

RASSEGNA.

Nel volgere di pochi giorni avemmo la troppo rara fortuna di vedere il *Pungolo* di Milano toccare due volte di cose musicali: la prima, sfiorando appena un argomento importantissimo; la seconda, diffondendosi bastantemente su diverso tema, non però meno importante del primo. Premessa la considerazione che se

---

3. Si ottenga dai Municipi d'Italia una quota relativa onde siano annoverati fra gli aspiranti i cittadini d'ogni paese.

4. Una Commissione di distinti maestri sia destinata alla scelta delle opere da presentarsi.

5. Si disegnino cinque teatri secondari nelle varie città di Milano, Bologna, Firenze, Roma e Napoli per la esecuzione di N. 15 opere all'anno, e cioè 3 per ogni Città disegnata.

6. Si determini un tempo per la presentazione delle Opere alla Società Promotrice che le darà alla Revisione come all'articolo 4.

7. Le partiture da esaminarsi siano inviate alla Società promotrice franche di porto con il rispettivo Libretto, ma senza nome dell'autore della musica e con un Motto che le distingua.

8. Nei giornali musicali verranno per cura della Società pubblicati i titoli di tutte le opere spedite contro il termine fissato con il Motto corrispondente ad ognuna, e quindi nello stesso modo annunciati *i titoli ed i motti* di quelle scelte per la esecuzione.

9. La società promotrice rilascerà una ricevuta al *Motto*, da consegnarsi alla persona che farà la consegna dello spartito per essere esaminato.

10. I Compositori delle opere scelte invieranno tosto i loro nomi corrispondenti ai motti che accompagnarono le loro partiture per avere quindi l'invito officiale della Società e la destinazione della città per le esecuzione. I Compositori delle Opere non prese in considerazione, incaricheranno persona per il ritiro del loro spartito, e la Società consegnerà l'opera dietro la presentazione della Ricevuta fatta al Motto come all'articolo 9.

11. Si assegni al Compositore dell'opera che abbia incontrato nella Città destinata la somma di lire mille a titolo d'incoraggiamento per altra opera da scriversi e consegnarsi dentro il termine di un anno alla Società Promotrice che ne acquisterà per tal modo il diritto di proprietà rivertibile in altri.

12. Onde dar luogo sempre a nuovi ingegni si stabilisce che i maestri compositori i quali furono i bene accetti al pubblico nel loro primo spartito per cui ottennero commissione speciale per scriverne un secondo con il premio di 1000 lire: incontrando anche questo secondo lavoro, sieno tolti dalla tutela della Società medesima: il loro merito è stabilito.

Questi dodici articoli non sono che l'embrione del mio Progetto che vorrei studiato ed amplificato dal Congresso. Nè mi si risponda: la cosa è stata altre volte tentata, ed ha abortito. Si torni alle pratiche con fiducia di riuscita, e si consideri che questo è il sol mezzo per salvare l'Arte e gli Artisti, e sostenere la gloria nazionale si dell'una che degli altri. E mi pare che il mio Progetto, se non fosse altro, si raccomanda per la prudente discrezione che non compromette i nomi di maestri compositori nel caso che non riuscissero ad ottenere il voto favorevole per la esecuzione del loro spartito, e coprendoli del mistero, nessuno negherassi per ottenere un voto, un giudizio imparziale sul proprio lavoro. Alla commissione poi incombe il far rifulgere i pregi incontrati nelle varie opere, nonchè a rivelare gli errori; cosa che gioverebbe a dare una luce ed un indirizzo all'Arte, ove ciò formasse il soggetto di un Periodico appositamente da pubblicarsi.

Eccovi dunque esposte, Maestro chiarissimo, le mie idee, le mie aspirazioni che spero vorrete compiacervi di presentare al Congresso che va ad inaugurarsi sotto la vostra Presidenza.

Gradite i sensi della più alta stima e considerazione del

Roma, Ottobre 1863.

Vostro Collega
DECIO MONTI.

i giornali politici si degnassero discendere più sovente a trattare, sviscerandoli, argomenti e interessi d'arte, il paese guadagnerebbe grandemente in credito morale e materiale, nè l'arte sarebbe ridotta a si deplorabili condizioni, ci soffermeremo alcun poco sulle due questioni dal *Pungolo* sollevate, comecchè troppo tardi, correndo, come di solito il pericolo, di chiudere la stalla dopo che i buoi se la sono svignata. Diremo in primo luogo della seconda questione sollevata dal giornale milanese, perchè, se non la più urgente, la più imminente ad essere di nuovo discussa dal Parlamento italiano. È quella del nostro massimo teatro, dannato dalla passata rappresentanza nazionale, nell'aprile 1863, ad essere privato entro brevissimo tempo di ogni sovvenzione, cioè ad essere, per quanto dipende dalla volontà della nazione, un alcun che di analogo de' teatri di Varese, Monza e simili: condannato cioè ad essere teatro municipale, non nazionale; con quanto vantaggio dell'arte appunto nazionale, ognun sel può imaginare. Non già che il municipio milanese non farebbe quant'è in suo potere per conferire il maggior possibile splendore al teatro più rinomato del mondo; chè di senso d'arte non è al certo destituito il nostro municipio: ma altre son le forze di un comune, altre quelle della nazione; ed è cosa fuor di dubbio che uno o due teatri dalla nazione adottati avrebbero, col meschino obolo di tutti gli italiani, vita cento volte più splendida, che non coi sagrifizi gravissimi e forse intollerabili di un unico comune. Ricordisi, a tacer d'altri paesi, che la Francia accorda da anni ed anni ben ottocento mila franchi annui per il suo maggior teatro lirico; ottocento mila, che non rado vengono fatti salire al milione, e più.

Rammenta il *Pungolo* sommariamente le discussioni del 1863 intorno alle dotazioni teatrali, a cui abbiam fatto allusione poc'anzi. Rammenta come i deputati Mellana ed Avezzana proponessero di togliere interamente dal bilancio le somme stanziate pei teatri regi, abbandonando questi di conseguenza all'industria privata: rammenta come Peruzzi, ministro, vi si opponesse, ma fiaccamente: rammenta come i deputati milanesi si chiudessero tutti in un sepolcrale ed inesplicabile silenzio, e come per ultimo si venisse alla biasimevole conclusione di adottare sin da quel momento una riduzione di cento mila lire sul fondo stanziato per i teatri regi; registrando le residue, non più nel bilancio ordinario, bensì nello straordinario, quasi a dire (ed anzi senza *quasi*) che ormai, per principio, ogni dotazione teatrale era soppressa e condannata, e soltanto conservatane una parte in via meramente transitoria.

Il *Pungolo*, considerate le poco favorevoli disposizioni del ministro Natoli verso i teatri lirici, ne desume la certezza che il nostro massimo teatro sia entro poche settimane consegnato al comune di Milano: e dietro questa ipotesi si fa a studiare i mezzi per alleviargli in parte il peso delle conseguenti lire 400,000 (sufficienti a suo vedere), necessarie all'annua amministrazione dei nostri due regi teatri.

La risoluzione anti-artistica ed anti-nazionale del Parlamento sarà verisimilmente quella con soverchia rassegnazione vaticinata dal *Pungolo*. Noi tuttavia osiamo lusingarci che nella sala dei Cinquecento una qualche voce si farà sentire, e forse quella dell'egregio Massarani invocata pure dal *Pungolo*, la quale perori la causa della grand'arte italiana da un punto di vista più elevato; da quel punto di vista che la *Perseveranza* in addietro fece balenare con attraente forma e con solidità rara di argomentazione; ma... anche allora, troppo tardi. Al'udiamo alla stupenda relazione del cav. Borghetti, ricordata anche adesso dal *Pungolo*, dettata nel maggio 1863, non abbastanza avvertita allora dal giornalismo, forse perchè comparsa troppo tardi, e quando la sentenza era già stata cinicamente pronunciata. Ma la lettura e lo studio dell'importante documento del consigliere Borghetti potrebbero tornar vantaggiosi e ricchi di lumi in questo momento in cui quanto prima, come si disse, deve di nuovo agitarsi tale questione, per l'arte nostra, serissima e vitale. Il giornalismo non può frattanto mancare al suo còmpito, che è quello di persuadere alla rappresentanza nazionale che, siccome fu anche da un egregio deputato giustamente detto »l'Italia, non »può, non deve affatto disconoscere certe geniali sue inclinazioni »di arte e di estetica, non deve far getto di tradizioni, che, senza »essere tutto nella vita di un popolo, pure sono una ricchezza, »ed un titolo di distinzione«. Nel riferire le quali parole il corrispondente della *Perseveranza* soggiungeva assennatamente:

»Io non so davvero imaginarmi perchè l'Italia, più gloriosa e »grande oggi di quel che lo fosse ieri, non vo'esse attendere »a quella geniale coltura artistica, cui dal più al meno attendono tutte le altre nazioni e tutti gli altri governi d'Europa. »Private i massimi teatri di ogni risorsa, e voi non avrete »più modo a far rappresentare degnamente alcuni grandi ca»polavori dell'arte, e voi avrete così resa incompleta quella »stessa educazione musicale, per cui già create e mantenete »dei Conservartorii e delle Scuole. Senza orchestre stabili, »senza grandi masse corali, voi mancate di certi elementi che »la industria non saprebbe per sè sola creare. Qual soddisfa»zione agli Italiani quando in nissuna delle loro città potesse ri»prodursi alcuno di quei lavori che pur sarebbero conosciuti a »Parigi, a Londra, a Pietroburgo, a Vienna? Oltre alla questione »della educazione e del gusto del pubblico, c'è poi la quistione »della industria, dei guadagni che fanno molte famiglie, del va»lore economico che acquistano le disposizioni naturali degli ar»tisti, infine c'è tutto un ordine di considerazioni, parte di sen»timento, e parte di tornaconto, che non si possono metter da »parte da chiunque voglia deliberare con maturo giudizio su que»sto argomento. Ma, si dice, voi dolerete i teatri di Napoli, di »Milano, e perchè non gli altri? Perchè non quelli di dieci, di »venti, di cento altre città, le quali, come parte dello Stato, sa»rebbero pur chiamate a pagare per quelle poche privilegiate? »È un argomento codesto che io, o non comprendo affatto, o »comprendo come l'espressione di una invidiuccia di luoghi con»tro luoghi, la quale mi ripugna al sentimento di nazione. Le »grandi città, i grandi istituti, sono focolari di scienza, »di intelligenza, di arte, i quali sono beneficio ed anima di »tutto quanto lo Stato. Le grandi città sono organi essenziali »di qualunque paese aspiri a condizioni di civiltà: or dunque, »codesto metodo di comparazione, per cui l'ultimo villaggio vuol »tenersi a paro con le più fiorenti capitali, mi pare inspirato a »un tale spirito di eguaglianza assoluta tra i luoghi, la quale è »come l'eguaglianza assoluta delle persone; vera quale aspira»zione e tendenza, sfugge perpetuamente nel fatto per la forza »istessa delle cose. Come gli uomini si innalzano di sapere, di »virtù, di ricchezza, emulando i più dotti, i più virtuosi, i più »ricchi, così le città e le comunità si innalzano nella gentilezza

»del vivere per imitazione ed emulazione continua che le minori »fanno delle più ricche e popolose. Cercando eguagliare le dise»guaglianze, uomini e città e nazioni diventano sempre migliori«.

Dicemmo che il *Pungolo* aveva oltre a questa, sfiorata altra grave questione. Difatti un carteggio fiorentino del giornale suddetto reca la notizia essere imminente la promulgazione di un decreto, provocato dal Ministero della pubblica istruzione, e risguardante il *riordinamento* degli Istituti musicali del Regno. Ignoriamo quanto sia attendibile codesta novella, che ci riuscì improvvisa ed alquanto difficile a spiegarsi. La promulgazione di un decreto lascia presupporre la precedenza di bisogni riconosciuti, di ispezioni eseguite, di inchieste fatte, di studi ingiunti, di commissioni riunite, di confronti seriî, meditati e maturi. Ora, per quanto a noi è noto, nessuno degli enumerati precedenti esiste: nessuno studio, nessuna ispezione fu ordinata dal Ministero, nessuna commissione fu istituita; nessun indizio s'ebbe nè a Milano nè altrove che il Ministero rivolgesse una volta, e sarebbe ora per verità, uno sguardo provvido e volonteroso del meglio all'assieme dei pubblici studi musicali in Italia. Diciamo *all'assieme*, in quanto che tutti sanno che un certo riordinamento si è operato da qualch'anno negli istituti musicali governativi e di Firenze e di Milano: ed in quest'ultimo, anche con dei manifesti intendimenti di progresso per quanto concerne la coltura letteraria e complementare dei giovani musicisti. Ma quello che manca all'Italia musicale, oltre alla diffusione maggiore di certi rami precipui dell'arte, per esempio, composizione, canto e archi, si è la conformità di vedute e di intendimenti; in breve, l'unificazione dell'insegnamento. In ogni ramo di scienza, d'istruzione, di amministrazione, ad altro non s'intende che ad unificare ed unificare; ed è sacrosanto intento! - e solo nella musica, che è di sua natura l'arte una e moltiplice ad un tempo, e che non può pertanto sussistere senza unificazione, si permette, si tollera, e forse anzi si vuole l'anarchia assoluta dei principi, dei metodi, delle forme di esecuzione, e via così dicendo!

Non è scorso molto tempo da che un gruppo d'insegnanti sottoponeva al Governo italiano un disegno di Regolamento per musicali istituti, esternando il desiderio che il Regolamento medesimo fosse applicato egualmente a tutti i Conservatorii dello Stato, confortando il desiderio stesso coll'argomento che *se una è la nazione, una dev'essere l'arte, e quindi uno l'insegnamento di questa, una la legge che lo regola.* Il pensiero degl'insegnanti fu a suo tempo favorevolmente accolto dal Ministro De Sanctis, il quale dava speranza di studiarlo e porlo quando che fosse ad effetto. Ma il De Sanctis non rimase al potere quanto avrebbe occorso all'uopo, e colla sua scomparsa scomparve altresì il pensiero logico e fecondissimo dell'unificazione proposta. Ad ogni modo lo schema di Regolamento ebbe la fortuna di non essere male accetto anche ai ministri venuti più tardi: così che il ministro Matteucci, eccitato anche dai buoni offici del comm. Brioschi, allora suo segretario generale, potè riuscire a farlo, con lievi modificazioni, applicare al Conservatorio milanese. Fu questo un passo fatto innanzi nella via delle nuove idee; ma un passo troppo piccolo, o a dire più esattamente troppo individuale, a che l'arte musicale italiana ne risentisse vero vantaggio.

Or dunque, che vuol significare, se è pur vero ch'esso abbia a vedere a giorni la luce, che vuol significare, diciamo, codesto inopinato e misterioso decreto, che il *Pungolo* milanese ci annuncia senza una parola di commento, di spiegazione? Trattasi forse di riordinare su basi, come si è fatto sin oggi, dettate da ristrette idee *di campanile*, quei Conservatorii che non furono per anco riorganati, perpetuando di tal modo una Babele d'idee che fanno a pugni le une colle altre, che si elidono, che gettano la discordia fra i cultori dell'arte e lo scetticismo artistico nella nazione, e rendono la musica italiana cadavere, rimpianto da nessuno, deriso dagli stranieri? - Non vogliam crederlo. - Vuolsi all'incontro unificare? e restituirsi così agl'intendimenti dell'onorevole De Sanctis? Lo desideriamo: - lo desideriamo tanto, che all'unificazione saremmo pronti a sacrificare anche qualche personale veduta, pur di vedere l'arte, e l'esecutiva, l'interpretatrice specialmente, retta da norme stabili, generali, rampollanti da una armonica unità di sentimenti e di intelligenze; riflesso puro del senso d'arte della nazione intera.

Ritorneremo su quest'argomento. Per ora chiudiamo coll'inserzione del programma del sesto Esperimento ch'ebbe luogo il 17 corrente nella solita aula del R. Conservatorio.

G. HAYDN.

QUARTETTO in *Sol* - Op. 96, per due Violini, Viola e Violoncello.
— Allegro con spirito.
— Adagio sostenuto.
— Minuetto - Presto.
— Allegro, ma non troppo.

Signori: **Nicola Bassi, Giovanni Rampazzini, Giuseppe Santelli** e **Isidoro Truffi.**

C. M. DE WEBER.

GRAN DUETTO Concertante - Op. 47, per Pianoforte e Clarinetto.
— Allegro con fuoco.
— Andante con moto.
— Rondò - Allegro.

Signori: **Luigi Rivetta** e **Luigi Bassi.**

L. VAN BEETHOVEN.

QUARTETTO in *Do* - Op. 59, N. 3, per due Violini, Viola e Violoncello.
— Andante con moto - Allegro vivace.
— Andante con moto quasi Allegretto.
— Minuetto - Grazioso.
— Allegro molto.

Signori: **Nicola Bassi, Giovanni Rampazzini, Giuseppe Santelli,** e **Isidoro Truffi.**

ISTITUTO FILARMONICO UDINESE

AVVISO DI CONCORSO.

Rimasto vacante presso questo Istituto il posto di Maestro di Canto, se ne dichiara aperto il concorso sino al 31 corrente mese, invitando chi intende aspirarvi a rivolgersi all'Ufficio di Presidenza pelle relative informazioni.

Udine, 10 dicembre 1865.

La Presidenza

firmati: G. C. BELTRAME - G. GROPPLERO - CARLO RONCHI
A. TAMI - A. M. ROSSI - P. BEARZI - F. FERRARI.

Il Segretario
P. DE GLERIA.

GIUSEPPE OGGIONI, gerente responsabile.
Tipi RICORDI.

R. STABILIMENTO RICORDI

MILANO - FIRENZE - NAPOLI.

ALBUM DA BALLO

PEL CARNEVALE 1866.

ALLE DAME FIORENTINE

39439 N. 1. *Lung'Arno.* Valzer . . *Fr.* 4 —
39440 » 2. *Firenze.* Polka 1 50
39441 » 3. *Pensier di rosa.* Mazurka. . 1 50

PAOLO GIORZA

39442 N. 4. *Mi piace la Schottisch* . *Fr.* 1 50
39443 » 5. *Una corsa alle Cascine.* Galop. 2 —
Completo. . . . . 7 —

Taccuino del Carnevale

DI

G. ROSSARI

59431 N. 1. *Fotografie del ballo.* Valzer. . . . . *Fr.* 4 50
59432 » 2. *Viglietto di visita.* Polka 1 50
59433 » 3. *Rebus.* Polka-Mazurka 2 25
59434 » 4. *Fior di speranza.* Schottisch 1 50
59435 » 5. *Il Messo d'amore.* Galop 2 50
59436 » 6. *Scene del giorno.* Quadriglia 2 25
Completo Fr. 10

Ricordi di S. Maurizio

DI

MARCO SALA

59364 N. 1. *Un saluto all'Engadina.* Valzer . . . . *Fr.* 3 50
59365 » 2. *Spleen.* Mazurka 1 50
59366 » 3. *Gli Acrobati.* Galop 1 50
59367 » 4. *Il Giullare.* Polka 1 50
Completo Fr. 6

Il Mondo Galante

DI

L. RIVETTA

59430 N. 1. *Fogli volanti.* Valzer . . . . . *Fr.* 3 50
59431 » 2. *Giuditta.* Polka 1 50
59432 » 3. *Specchio dell'anima.* Mazurka. 1 75
59435 » 4. *Maliziosetta.* Polka 1 50
59434 » 5. *Scossa elettrica.* Galop 1 50
59433 » 6. *Pro e contra.* Quadriglia . . . . . 2 —
Completo Fr. 9

Album di Danze

DI

GIULIO RICORDI

39388 N. 1. *Pioggia di fiori.* Valzer . . . . . *Fr.* 3 50
39389 » 2. *Pensierosa.* Mazurka . . . . . 2 —
39390 » 3. *Diplomazia amorosa.* Quadriglia . . . . . 2 —
39391 » 4. *Polvere negli occhi.* Galop . . . . . 2 —
Completo Fr. 7

ALTRI PEZZI DA BALLO PER PIANOFORTE.

38964 **FAHRBACH** (F.) Polka danese *dei zoccoli* . . . . . *Fr.* 2 25
39379 — *Nina bella.* Polka-Mazurka . 1 75
39380 — *Sempre allegro.* Valzer . . 3 50
39473 **FUMAGALLI** (Luca). *Bolle di sapone.* Valzer 3 50
37751 **GIAQUINTO** (G.) Polka-Mazurka nel Ballo **Il Talismano** . . . . . 2 —
37753 — Polka nel detto Ballo . . . 1 50
39287 **GODFREY** (D.) *Mabel.* Valzer . . 4 —
39275 — *The Guards' Waltz* (*) . . . 3 50
39472 **MAESANI** (P.) *Ciribiri, biribiri, biribì!* Polka. 1 50
(*) Anche per Pianoforte nello stile facile, Pianoforte a 4 mani, Pianoforte e Violino o Flauto, Canto e Pianoforte.

39410 **PAGANO** (G. B.) *Le Bagnanti.* Polka . . . . . *Fr.* 1 50
39460 — *La Baiadera.* Mazurka . . . 1 50
39446 **PARAVICINI** (R.) *Le Rose.* Valzer. 3 50
39479 — *Le Nozze campestri.* Polka . 1 75
39493 **RICORDI** (G.) e **SALA** (M.) *Appendice ai nostri album.* Lanciers. . . 2 50
37538 **STRAUSS** (Gio.) *Feuilleton.* Valzer 4 —
37539 — *Processo.* Polka 1 75
37560 — *Civismo.* Valzer . . . . . 4 —
37561 — *Episodio.* Polka 2 50
37562 — *Elettroforo.* Polka 2 50
39393 — *Ballo di Corte.* Valzer . . . 4 —
39281 — *L'Africana* di Meyerbeer. Quadriglia 2 50
39474 — *Allegrissima.* Polka . . . . 2 —

37567 **STRAUSS** (Gio., Gius. ed Ed.) *Trifoglio.* Valzer . . . . . *Fr.* 4 —
37563 **STRAUSS** (Gius.) *Accenti del cuore.* Valzer . . . . . 4 —
37564 — *Segreta forza attrattiva.* Valzer 4 —
37565 — *Azioni.* Valzer . . . . . 4 —
37566 — *Colosseo.* Quadriglia 2 75
37911 — *Combinazioni.* Valzer . . . 4 —
37912 — *Animo, su!* Polka-Mazurka . 2 —
38963 — *Ricordi.* Valzer . . . . . 4 —
37913 — *La Scioperata.* Polka . . . 2 50
37914 — *Causerie.* Polka 1 75
39282 — *Farfallina.* Polka 1 75
39283 — *Delizie di Maggio.* Polka . . 2 —
39394 — *Viola tricolore.* Polka-Mazurka 1 75
39381 — *Transazioni.* Valzer . . . . 4 —

ALBUM VOCALI

ECO DI LONDRA

DI

FABIO CAMPANA

59332 N. 1. *Il Sospiro.* Romanza . *Fr.* 1 75
59333 » 2. *Tutto passa!* Duettino . . 2 50
59334 » 3. *Bell'angiolo!* Canzonetta . 2 —
59335 » 4. *Cara, dal labbro tuo.* Duetto 2 50
59336 » 5. *Ogni mio bene è in te!* Melodia . . . . . 2 —
59337 » 6. *Spira propizio vento.* Terzettino . . . . . 4 —
Completo Fr. 10.

PENSIERI ROMANTICI

DI

G. PALLONI

59372 N. 1. *Dimmi che mia sarai.* Canzone . . . . . *Fr.* 3 —
59373 » 2. *Serenata* 2 25
59374 » 3. *La Suora.* Romanza . . . 2 25
59375 » 4. *Ninetta in mare.* Melodia . 2 50
59376 » 5. *Son povera orfanella abbandonata.* Stornello . . . 2 25
59377 » 6. *La rosa d'amore.* Canzone 3 50
Completo Fr. 10.

CANTI

DI

FEDERICO RICCI

36605 N. 1. *Giuramenti... che si può non mantenere* . . . *Fr.* 1 50
36606 » 2. *Una preghiera... ai Livornesi* 1 50
36607 » 3. *Un arancino.* 1 50
36608 » 4. *Un cuore... a cui è piacciuto cambiar d'alloggio* . . 1 50
36609 » 5. *Solito scioglimento.... degli amori, così detti, eterni* 1 50
36610 » 6. *Alla finestra affacciate.* Canzone in dialetto napolitano . . 1 50
Completo Fr. 6.

ANNO SECONDO - N. 24. **GIORNALE** 31 DICEMBRE 1865.

DELLA

SOCIETÀ DEL QUARTETTO

DI MILANO

Un numero separato L. 1. — SI PUBBLICA DUE VOLTE AL MESE. — I manoscritti non si restituiscono.

ASSOCIAZIONE ANNUA — Milano (a domicilio) e Italia L. 14. Fuori d'Italia L. 18. Oltremare L. 22.

A. MAZZUCATO REDATTORE

Le associazioni si ricevono in Milano presso la Segreteria della Società del Quartetto, Via degli Omenoni, N. 1. Dalle Provincie con vaglia postale. Lettere, gruppi, ecc., devono spedirsi franchi di porto.

Signor Redattore.

Ho sotto gli occhi un recente lavoro di letteratura musicale, dovuto alla robusta penna di Henri Blaze de Bury. È un volume in 18.°, che porta per titolo *Meyerbeer et son temps.* Il titolo come ella vede è vasto e il volume è piccino, caso che accade spesso agli scrittori di Francia; ciò non toglie che sia nostro indispensabile bisogno leggere e sovente imparare da essi.

Ho letto questo nuovo libro e qualche cosa ho imparato anche qui; ciò si vedrà o non si vedrà nello *studio* che ho l'onore d'incominciare oggi sul di lei giornale.

L'ufficio del Libro d'arte è quello di criticare le Opere d'arte; l'ufficio del Giornale d'arte è quello di criticare il Libro; ed ecco che con questo ordine, noi giornalisti diventiamo per nostro gran decoro i tirapiedi dei tirapiedi dei conduttori del Progresso. A molti nostri eccelsi confratelli quest'umile compito non garba.

Già da molti anni gli scrittori della *Revue des deux Mondes* hanno innalzata e nobilitata la parte loro con un sistema di critica immaginoso e dotto che si può ammirare oggi ancora ad ogni numero del periodico universale.

La Revue des deux Mondes non analizza mai esclusivamente il volume che critica, ma crea quasi un altro libro sul soggetto di quel volume e sul volume stesso.

Questo sistema offre l'allettamento d'una forma più mossa, più episodica, più piena; più letteraria, diventa una illustrazione artistica ed estetica dell'argomento in quistione, pone il critico del Giornale ed il critico del Libro allo stesso livello, nello stesso centro, sulla stessa linea visuale; così la verità e la coltura ne guadagna.

L'Idea è un lievito. Un libro qualunque, serio o leggero, bello o brutto, è sempre solenne in ciò che esso può servir da fermento a mille altri libri stupendi.

Dovere del Giornale sarebbe l'aiutare questo fermento, questa moltiplicazione dell'Idea, questo lievito della Parola.

Il germe è divino non tanto perchè germina, ma perchè fa germinare; il libro è divino non tanto perchè pensa, ma perchè fa pensare.

La forza riprodutrice che possiede oggi il Giornale dovrebbe essere specialmente consacrata a questo scopo di *moltiplicazione.*

La Critica non dovrebbe esser più una rassegna numerica dei pregi e dei difetti d'una pubblicazione, rassegna troppo raramente accompagnata da vera disputa artistica e da alto criterio.

L'opera d'arte schifa superbamente codesto genere di *polizze d'articolisti.*

O l'Opera d'arte è bella, ed in quel caso è troppo più alta della inutile critica sua; o l'opera d'arte è brutta, ... ma resta anche in quel caso più alta.

Questo dilemma da Marchese Colombi non ci pare completamente errato.

Egregio mio signor Redattore e Maestro, mi convinco ogni giorno di più che il dir brutto al brutto e brutto al bello (come fanno i critici nostri) non porta un passo innanzi questa lunga e pesante carovana dell'Arte, dell'Avvenire, dell'Ideale.

La favoletta del bue e del moscherino è la storia contemporanea dell'Arte e della Critica. È il bove che ara il faticoso maggese, ma il moscherino che lo punzecchia e che ronza crede ararlo esso.

Il critico d'oggi, nelle misere condizioni entro le quali ha ridotto il suo severo ufficio, si può assimilare al famoso *chef des romains* delle platee parigine, allo *chevalier du lustre*, al *commandeur de l'ordre du Battoir*; il celebre M.r Sauton e il famoso M.r Porcher

potrebbero sottoscrivere tutte le *appendici* moderne, salvo pochissime eccezioni. Fischiare od applaudire, ecco la prima ed ultima parola di ciò che oggi s'intende per critica.

Ecco perchè, signor Redattore, mi sono studiato di non porre ombra di critica nel piccolo scritto che le presento.

È un lavoruzzo nato dal libro del signor Blaze de Bury, sul genere di quel *Mendelssohn in Italia* che fu stampato un anno fa su questo stesso periodico.

Il libro del signor Blaze de Bury mi *ha fatto pensare* al suo autore e al profondo suo tema. M'è accaduto leggendo questo libro ciò che accade ad ogni uomo che legge, mi sono sorti in mente alcuni concetti ed alcune memorie. Ora metto in carta queste memorie e questi concetti, attinenti in così stretto modo all'arte che amiamo e che meditiamo.

ARRIGO BOITO.

MEYERBEER A BERLINO

I.

Pariser Platz. 2.

Una delle più meravigliose vie dell'Europa è senza dubbio l'*Unter den Linden* a Berlino (*).

Vasta come una via di Parigi, lunga come una via di Londra, pomposa come una via di Versailles, classica come una via d'Egina, la via *dei tigli* di Berlino è *boulevard* è *square* è *corso* è viale è passeggiata. Il tiglio, l'antico albero germanico, l'albero leggendario e storico, l'albero delle fate e degli eroi verdeggia lieto sul mezzo e sulle sponde della contrada in quattro ranghi serrati d'orgoglioso fogliame; cinque sentieri da carrozze e da pedoni dividono e fanno cornice ai filari dei tigli.

Veduta in giorno di Domenica, dall'alto d'uno degli archi corinti della *Brandenburger Thor* questa via a cinque sentieri offre il più bizzarro spettacolo che possa mai colpire l'occhio d'un contemplatore.

Quelle cinque righe paralelle ed eguali, divise dai quattro spazi di verde, hanno l'aspetto d'un gigantesco *rigo* musicale su cui la *Brandenburger Thor* stia come un portentoso capo di pagina.

Ideata e raggiunta che sia questa illusione, lo spettacolo incomincia.

Se i sentieri sono le *righe*, se gli alberi sono gli *spazi*, naturalmente i passeggiatori devono esser le *note;* e una mirabile musica si presenta d'un tratto dinnanzi a chi guarda.

Se siamo in domenica l'*Unter den Linden* si trasforma in una vivente sinfonia.

Ecco, quelle tre carrozze splendide e pesanti che corrono in dritta fila lungo le tre righe di mezzo, esse sono un fragoroso accordo di *terza e quinta; sol, si, re;* due ranghi di *ufficialetti del genio* che attraversano la via fanno su quel grave accordo di carrozze un contrappunto di *semicrome*, in mezzo al quale s'intrecciano quattro sedie messe fuori alla porta della confetturería Spargnapani, allo stesso modo che quattro *diesis* in tono di *mi maggiore*. Il trotto di una cavalcata che passa indica trionfalmente il *ritmo* di quella musica. Un vecchio prussiano che fuma la sua pipa, in piedi, duro, impalato, davanti all'*Hôtel du Nord* fa da *pedale;* un *moto contrario* perenne di allegri andirivieni, domina quei ritmi e quelle armonie; una curva fila di rondini che vola all'orizzonte segna una *legatura* stupenda su quella fantastica pagina, lunga duemille passi. Ad ogni minuto la musica si cangia; le note, gli accordi, i disegni ritmici, le figure passano, si perdono e ritornano continuamente sotto gli occhi dello spettatore; il miraggio si prolunga così fino alla prima stella che s'illumina, fino alla prima lampada che s'accende, allora la sinfonia diminuisce poco a poco, le semicrome si sciolgono, il tempo rallenta, gli accordi si smembrano dolorosamente; sfilano ancora alcune note isolate, i sentieri si spopolano, i tigli s'empiono d'oscurità e già non rimane più che quel vecchio *pedale* il quale fuma ancora la sua pipa davanti all'*Hôtel du Nord*.

Goethe deve aver concepita la seconda scena del Faust davanti a questo spettacolo; una canzone di quella scena porta per indicazione *unter den Linden:* Goethe ha provato certamente la visione che qui abbiamo descritta.

Schumann l'ha provata anch'esso e mirabilmente espressa nel suo *Spatziergang*.

Ma chi indovinò più potentemente il poema di questa via maravigliosa fu Meyerbeer.

Les *Marches aux Flambeaux*, la *Fest-ouverture*, la *Marche-Schiller* ne sono altrettante glorificazioni.

Egli, il grand'uomo, da una delle sue finestre contemplò mille volte la patriottica scena e trascrisse sulla carta le note che passavano in istrada. L'ilare pompa che spira dalle sue marcie, la vasta misura di que' ritmi, la varia forma di que' periodi, l'esultante forza di quegli accordi, viene da tutte le domeniche meditate e sognate in compagnia del suo genio sulla *via dei tigli*.

L'*Unter den Linden* è il cuore di Berlino è lì dove si concentra e si compendia la grande città.

Meyerbeer nato a Berlino, doveva sopra ogni altra città amare Berlino, e sopra ogn'altro luogo aver caro quel sereno viale d'alberi e di case.

La *via dei tigli* è un grande capitolo della biografia di Meyerbeer.

Si può quasi dire che è la contrada della sua gloria.

L'*Unter den Linden*, mette capo a due piazze solenni una la *Pariser Platz* dov'è la casa di Meyerbeer, l'altra l'*Opern Platz* dov'è il teatro.

Ciò che Meyerbeer creava a un capo di quella con-

(*) Traduzione letterale: *Sotto ai tigli.*

APPENDICE

A S. E. il signor Prefetto di Milano (1).

La scrivente Commissione teatrale crederebbe di fallire ai proprii doveri e di mal rispondere alla fiducia di cui venne onorata dal R. Governo, se non si affrettasse ad esporre con rispettosa franchezza le proprie considerazioni sulla comunicazione fattale da V. E. colla nota 17 corrente per ordine del signor Ministro dell'Interno circa alle modificazioni cui deve andar soggetta la dotazione dei Regi Teatri di Milano in forza di una recente deliberazione della Camera elettiva.

Richiamando l'attenzione del Governo sui titoli che stanno a favore di questa antica istituzione, della quale a buon dritto si onora l'Italia, la Commissione non è ispirata da amore d'interessi locali, che a lei non compete nè di rappresentare nè di tutelare.

Se essa si fa a raccomandare vivamente all'E. V. la sorte presente e l'avvenire dei Regi Teatri di Milano, egli è perchè essa ha il fermo convincimento che la protezione accordata alle arti musicali e decorative col mezzo dei grandi teatri, se per le altre nazioni può essere semplicemente un mezzo di coltura, ed una forma più splendida del lusso appropriato a grandi e ricche capitali, in Italia essa è utile eccitamento di nobili istinti artistici, soddisfazione di un legittimo e non spregevole orgoglio, ed in fine questione di interesse nazionale.

La comunicazione del signor Ministro va considerata sotto due diversi aspetti, cioè:

1.° La diminuzione delle dotazioni attualmente assegnate ai teatri e la immediata applicazione del provvedimento ai teatri di Milano;

2.° L'annuncio della cessazione totale della dotazione teatrale entro breve termine, quale conseguenza naturale della deliberazione della Camera, che trasportò la spesa relativa al bilancio straordinario.

Rispettando i motivi prevalenti che hanno consigliato l'economia, ci permettiamo qualche osservazione sulla applicazione della economia medesima ai teatri di Milano, e particolarmente sulla immediata riduzione della dote ad essi assegnata.

Può darsi che la somma inscritta nei bilanci dello Stato pei sussidii assegnati ad alcuni teatri non sia per intero adoperata per l'uso cui è destinata, e che una parte di essa vada, per invalsi abusi, distratta dalla sua legittima applicazione. Se l'economia cadesse su questa parte della spesa, essa sarebbe non solo giusta ma utilissima, anzichè dannosa, a quelle artistiche istituzioni che lo Stato ha interesse di sorreggere e far prosperare.

Ma di queste irregolarità o scialaqui non avvi traccia alcuna nei teatri di Milano; qui non vi sono nè pensioni di favore, nè laute paghe di impiegati, nè dispendio veruno inutile od estraneo agli spettacoli. La dotazione governativa viene corrisposta all'appaltatore senza la minima deduzione, nè ad esso viene accollato obbligo veruno che non sia relativo allo scopo immediato dell'appalto. In tanta massa d'individui, quale è quella che costituisce il personale addetto al Teatro alla Scala, non ve n'è un solo che percepisca uno stipendio qualunque senza prestare un effettivo servizio. Nè su tali stipendii v'ha economia possibile. Le paghe dei professori d'orchestra, dei coristi, del Corpo di ballo, dei maestri, ispettori ed inservienti sono oltremodo tenui. E se è pur forza che l'appaltatore subisca le gravose condizioni imposte dai primarii artisti, egli può trovare, ove sia soferte ed avveduto, un compenso nella moderazione relativa di tutte le altre spese, comprese quelle che si riferiscono alla parte decorativa degli spettacoli, non essendovi forse teatro in Europa ove siffatte spese, data la proporzione del numero delle persone e della vastità della scena, siano minori che alla Scala.

Se malgrado queste favorevoli circostanze, il Teatro alla Scala, costretto a lottare contro l'attuale scarsezza di artisti distinti, tanto per la composizione che per l'esecuzione, e contro la formidabile concorrenza che gli fanno i ricchi teatri delle capitali d'Europa, non sempre arriva a mantenersi all'altezza che gli assegnano il suo rango e la sua fama, ciò potrà dipendere qualche volta da sfortuna o da inettitudine di un appaltatore, ma causa primaria e permanente si è la pochezza relativa dei mezzi di cui può disporre. Nè è a dirsi che arricchiscano le imprese, la storia delle quali non è che una serie di perdite enormi, rovine e fallimenti. E qui è da notarsi come, a differenza degli altri grandi teatri italiani e stranieri, manchi all'appaltatore della Scala l'ingente entrata che proviene dall'affitto dei palchi, essendo essi tutti, meno la quinta fila, di privata proprietà.

Poichè adunque la dotazione assegnata al Teatro alla Scala non viene punto sprecata in spese estranee allo scopo cui è destinata, e tuttavia riesce scarsa al bisogno, la scrivente Commissione non a torto ha potuto credere che non fosse applicabile a questo teatro l'economia votata dalla Camera dei deputati.

Ma vi ha un'altra considerazione da non trascurarsi, e che risguarda particolarmente la immediata applicabilità del provvedimento. Esiste qui un contratto d'appalto stipulato nell'anno 1857, il quale non avrà fine che col novembre del 1864. È vero che quel contratto è ora sospeso per la pronunciata decadenza dell'impresario, ma non è per questo cessato, a giudizio della scrivente, l'obbligo del Governo, al quale spetta di trovare chi subentri nell'impresa, e la conduca al pattuito termine, onde siano possibilmente salvati gli interessi, tanto dei proprietarii o locatarii dei palchi, quanto degli artisti e fornitori, che per fiducia nella Amministrazione pubblica potevano ragionevolmente calcolare sulla intera esecuzione dell'appalto stipulato.

Ora egli è evidente come sarebbe impossibile trovare un appaltatore che assumesse gli obblighi del contratto in corso, ove gli fosse diminuita la sovvenzione. Prima ed inevitabile conseguenza di una tale diminuzione sarebbe quella di dover rinunciare al sistema di tener aperto il Teatro alla Scala, non solo per la stagione di primavera, ma anche per quella di autunno, aprendo invece il meno dispendioso Teatro alla Canobbiana, ed occupando quindi una parte soltanto di quel personale che si era messo per tutto l'anno e fino al novembre 1864 a disposizione della cessata impresa, personale quasi tutto povero, e scarsamente retribuito, il quale, dedicatosi fin dall'infanzia al servizio dei teatri, non eserciti verun'altra proficua professione, e rimarrebbe per ciò privato di ogni onesto mezzo di sussistenza.

Al danno di questa povera classe di persone andrebbe poi aggiunto quello dei proprietarii e locatarii dei palchi, ai quali cesserebbe ogni provento, ove il teatro rimanesse chiuso.

Anche per questa assai grave circostanza, che potrebbe involgere la pubblica Amministrazione in una quistione di diritto, la scrivente si lusingava che non sarebbe stato il caso di diminuire con immediato provvedimento la dotazione di questi teatri. Niuno certamente avrebbe potuto pensare a menomarla, se il contratto d'appalto si fosse trovato nel suo pieno vigore. La accidentale combinazione che esso trovasi ora momentaneamente sospeso, non dovrebbe rendere applicabile ai teatri di Milano una economia che fu proposta dalla Commissione della Camera, quando ad essi non era evidentemente applicabile, in forza di solenne stipulazione. Ad ogni modo la scrivente non dubita che le esposte considerazioni non siano per essere riconosciute di molto peso, e convenientemente apprezzate dalla Commissione cui deve essere

(1) *Esternatoci da molte persone il desiderio di rileggere la bella relazione del Cav. Borghetti, da noi rammentata nella decorsa Rassegna, ci facciamo un dovere di ripubblicarla nell'Appendice odierna.* LA REDAZIONE.

trada Berlino acclamava all'altro capo. Alla *Pariser Platz* era il tabernacolo, all' *Opern Platz* era il tempio.

Da casa sua Meyerbeer poteva vedere l'edifizio della sua fortuna, e dal teatro poteva contemplare la cella del suo genio. L'Ispirazione e il Trionfo, l'Idea e il Verbo, l'Artista ed il Pubblico, erano uniti gloriosamente da un *trait d' union* meraviglioso: l' *Unter den Linden*. E la Musa abitava quegli alberi.... *e tu venivi*

E sorridevi a lui sotto quel tiglio.

La congiura degli Ugonotti è passata sotto quei tigli, l' incoronazione del Profeta è passata sotto quei tigli, gli spettri del Roberto il Diavolo sono passati sotto quei tigli!

Una mattina d'aprile dell'anno 1862 passavo anch'io sotto quei tigli, ero escito dall'*Hôtel du Nord* e m'avviavo verso il *Thier Garten*. Camminavo titubante eppur lieto, pieno d'inquieta emozione; avevo fretta e paura ad un tempo, anzi per dir meglio, avevo precisamente fretta della mia paura e paura della mia fretta.

La causa di queste agitazioni era un biglietto di visita che tenevo in tasca, sul quale erano scritte queste parole e questo numero: *Pariser Platz* 2.

(Continua) A. B.

---

demandato dal signor ministro l'incarico di applicare la votata economia ai varii teatri del Regno.

Accennate così brevemente le principali considerazioni cui dà luogo la diminuzione, e sopra tutto la diminuzione immediata della dotazione teatrale, rimane ora a dire della minacciata totale cessazione della dotazione medesima.

V'ha in primo luogo una questione giuridica, che sarà sollevata dai proprietarii dei palchi quando la minaccia diventasse un fatto compiuto. La Commissione crede dover suo di astenersi da un giudizio, cui sarebbe per ogni ragione incompetente, sulla validità dei diritti all'appoggio dei quali i suddetti proprietari dei palchi tengono obbligato il Governo alla prestazione di una dotazione annua a questi regi teatri. Ricorderà soltanto le essenziali circostanze di fatto, e le loro immediate conseguenze.

Fino dal 1778, regnante l'imperatrice Maria Teresa d'Austria, gli attuali teatri regi di Milano, edificati da una Società di signori milanesi, venivano ceduti al Governo con riserva della proprietà della maggior parte dei palchi, ed il Governo assumeva l'obbligazione di farvi rappresentare spettacoli di musica e ballo, ed adempiva all'assuntosi impegno col mezzo di appaltatori, cui accordava quale dotazione il privilegio dei giuochi pubblici. Aboliti, dall'imperatore Giuseppe II, i giuochi, e reclamando l'associazione proprietaria dei palchi il compenso di una dotazione annuale, vennero accordate ai teatri straordinarie sovvenzioni governative, in seguito a favorevole relazione del conte Firmian, allora governatore di Milano. Ristabiliti dal Governo nazionale i giuochi pubblici, essi non solo servivano di dotazione ai teatri, ma erano fonte di rilevante lucro per lo Stato, a cui gli appaltatori pagavano ingenti somme. Ricadute queste provincie sotto la dominazione austriaca, e nuovamente vietati i giuochi, il Governo si tenne in obbligo di provvedere agli spettacoli teatrali, e dopo avere con gravi perdite esperimentato il sistema della gestione economica, fissò una dotazione annua, che fu dapprima di 200,000 lire, e si accrebbe poscia a seconda delle maggiori esigenze dei tempi fino alla somma attuale.

Egli è adunque da oltre ottant'anni che questi regi teatri sono costantemente aperti in determinate stagioni dell'anno, e che hanno per base di esistenza economica la dotazione governativa. Da ciò venne la naturale conseguenza che i palchi andarono mano mano acquistando un valore cospicuo, ed ora costituiscono non piccola parte del patrimonio di ricche famiglie, ed in qualche caso l'intero patrimonio di alcuni che se ne resero proprietarii a scopo di speculazione. Censiti come qualunque altra proprietà, vennero per conseguenza i palchi assoggettati tanto all'imposta fondiaria quanto alla tassa sulla rendita.

I palchi di privata ragione alla Scala sono 160, ed il loro valore contrattuale varia dalle 60 alle 20 mila lire. Pochissimi appartengono ancora alle famiglie che li possedettero in origine, quasi tutti passarono più volte da una ad altra proprietà in forza di eredità, divisioni di famiglie, e vendite stipulate senza riserva alcuna, non essendosi mai dubitato che questi immobili potessero rimanere un giorno privi di valore, come avverrebbe se avesse a togliersi al teatro quella dotazione che nell'opinione universale fu sempre ritenuta intangibile, siccome derivante da stipulazioni solenni e bilaterali, e perciò appunto rispettate da tutti i Governi che si succedettero in queste provincie.

La Commissione lascia con intera fiducia al Governo l'apprezzamento delle toccate ragioni di rigorosa giustizia e di stringente equità che militano a favore di questi Regi Teatri, e si permette di brevemente accennare a considerazioni di altra natura.

Si è detto che i teatri sono da considerarsi come stabilimenti municipali, e quindi da dotarsi e sovvenirsi dai Municipii.

Ognun vede come questa massima soverchiamente assoluta mal risponda al vero stato delle cose. Potrebbe taluno pretendere di applicarla alle Università, alle Accademie di belle arti, ai Conservatorii, e ad altre simili istituzioni; e quegli andrebbe certamente errato, perchè uno stabilimento il quale ha evidentemente una importanza nazionale, e per le sue tradizioni, e pel suo scopo e pel decoro e vantaggio che arreca a tutta la nazione, non può diventare municipale per la sola ragione che ha sede entro le mura di questo o quel Municipio, o perchè all'uno od all'altro Municipio reca più immediati vantaggi.

Ogni provincia ha le sue scuole, le sue accademie, le sue pinacoteche, e tuttavia lo Stato riconosce siccome reclamato dall'interesse della universale cultura, che vi siano in alcuni centri e scuole superiori, e accademie d'arte e di scienza, e musei più lautamente dotati. Così ogni grande e piccola città d'Italia ha i suoi teatri, ma appunto da questo così generale istinto e gusto dell'arte musicale trassero i nostri maggiori argomento della necessità di uno stabilimento nazionale più vasto e più ricco, ove potessero essere rappresentate quelle creazioni del genio italiano e straniero le quali, o per la grandiosità del concetto o per le dispendiose decorazioni che esigono, non potrebbero adattarsi agli esigui mezzi dei teatri minori.

Tale è l'origine, e lo scopo del Teatro alla Scala, al quale nessuno può togliere il suo titolo di stabilimento nazionale, cui ha diritto non solo pel rango che occupa fra gli stabilimenti artistici di eguale natura, ma ben anche pei reali e materiali vantaggi che arreca allo Stato l'avvicendarsi dei suoi spettacoli, e la fama che imparte agli artisti, e il commercio che favorisce e mantiene vivo, non solo fra le città italiane, ma ben anche colle estere nazioni, di tutti gli oggetti e manifatture ai teatri pertinenti. Milano, in grazia del suo gran teatro, è diventata il centro di ingenti contrattazioni in tutto quanto ha rapporto a teatri. Non meno di 15 Agenzie teatrali mandano di qui ai varii teatri d'Europa d'America quegli artisti, i quali bene spesso da estere contrade portano in Italia lauti patrimonii ad accrescimento della ricchezza nazionale. In grazia del teatro sorsero e crebbero a Milano più stabilimenti di edizioni musicali, ed uno particolarmente che ha case filiali nei centri primarii d'Europa e mantiene un vivo commercio internazionale. Qui esiste una Scuola di ballo, la quale, accogliendo fanciulle appartenenti a povere famiglie d'ogni provincia d'Italia, procura ad esse una proficua e spesso fortunata carriera. E v'ha a Milano, addetta al teatro e conseguenza naturale dei grandi spettacoli che vi si danno, una riputatissima Scuola di scenografia, che distribuisce i suoi allievi ai teatri italiani e stranieri; e vi sono opificii di sartorie e di confezione di attrezzi teatrali, e fabbriche di stoffe specialmente richieste pei teatri, le quali spediscono i loro prodotti alle varie città d'Italia ed all'estero, in Europa ed in America.

E per questi varii commerci ed arti ed industrie, che il Teatro alla Scala fece sorgere intorno a sè e prosperare, rese sempre più manifesta la sua importanza di Stabilimento nazionale, essendochè di quelle arti e di quelle industrie si avvantaggino singolarmente i teatri delle altre provincie d'Italia, alle quali i vasti opificii di Milano offrono facili mezzi di convenientemente decorare i loro spettacoli.

La scrivente Commissione partanto si lusinga che V. E. avrà per dimostrato come il Teatro alla Scala possa a buon diritto vantarsi del titolo e della qualità di nazionale istituzione, e come possano anche la scienza economica e la ragion di Stato, senza derogare ai loro principii, approvare il dispendio, cui si sobbarcano le finanze nazionali per conservargli la sua dotazione.

Voglia dunque, signor Prefetto, appoggiare del valido suo patrocinio le considerazioni esposte da questa Commissione, affinchè siano riconosciuti i diritti, rispettate le tradizioni, ed assicurato l'avvenire della Scala, e non si veda tolta in Italia ogni protezione a quelle arti teatrali che l'Italia stessa insegnò alle altre nazioni, e che da tutti i Governi, grandi e minori, assoluti e costituzionali d'Europa, sono con ingenti dispendi favorite.

Milano, 22 aprile 1863.

LA COMMISSIONE.

INTRODUZIONE AD UN CORSO
DELLA STORIA DELL' ARTE

La musica non possiede per anco una storia, nel senso per lo meno che la civiltà attuale assegna a questa voce. Le così dette storie della musica, pubblicate sin a ieri, oltrecchè quali mancanti dei fatti più salienti, quali invece registranti avvenimenti più imaginari che veri, incompletissime tutte, possono tutt'al più dirsi una più o meno genuina esposizione di alcuni fatti musicali ordinati tanto quanto cronologicamente. Ma un' idea madre, un concetto unico, un principio cardinale, una ragione prima tratta dalla natura stessa di quest' arte e collegata ad un alto principio morale e civile, indarno si ricercherebbe in tutti codesti volumi storici, il cui numero d' altro canto non è gran fatto copioso. Che se in alcune poche opere, anzi direi in due o tre soltanto, un tal pensiero unificatore tende a rilevarsi, siccome esso non è il vero, lo si vede ad ogni piè sospinto venir meno al proprio assunto; onde la mente, sconfortata, non comprende; o se comprende, biasima ed abbandona la fallace lettura. Di questi concetti incarnatori, o meglio incorporatori, come quelli che soli valgono a dar corpo a una dottrina, a raccoglierne e coordinarne le sparse membra, fu tentata l'indagine con maggior vigoria nel secolo presente: in questo secolo, il quale, a buon dritto, ogni fenomeno, ogni avvenimento, comecchè grande o minimo, vorrebbe vedere rischiarato dalla face di una razionale filosofia. Ed il signor Fétis, benemerito direttore del Conservatorio di Brusselles, e scrittore critico e storico della musica assai ragguardevole, fu dei più fortunati edificatori di un sistema.

Diciam *fortunato*, non in quanto egli abbia scoperto il vero, ma bensì perchè col mezzo di vasta erudizione, coll'autorità di una non comune sapienza musicale, e più che tutto colla facilità di esporre le proprie idee improntandole del suggello di una radicatissima convinzione, non sapremmo se più simulata o reale, giunse a costituire una effettiva scuola, a formarsi un considerevolissimo numero di proseliti, fra i quali alcuni scrittori di polso, come sarebbero il Danjou, il Bourges, il D'Ortigue, il Morelot, ed altri molti, che divisero e propagarono, salve alcune modificazioni, più di forma che di sostanza, le opinioni del signor Fétis. Noi non saremo ingrati verso questo celebre autore, ad onta degli errori ond'è tempestato il suo sistema. Poichè, ad ogni modo, fu esso il primo che riconobbe la necessità di coordinare tutti i fatti musicali colla scorta di una legge prestabilita, e con questa di spiegarli, di concatenarli, di farne rilevare la logica successione. E se la verità s'è fatta più tardi a noi, se non piena, tuttavia abbastanza lucente e chiaramente designata, a lui in parte lo dobbiamo, tuttochè indirettamente. Gli stessi suoi errori si presentavano con apparenze così speciose da brillare quali verità inattese e rinovellatrici di tutte le idee che per lo innanzi correvano sulla natura della musica.

Ma siccome pure, ad onta del prestigio di una ingannevole dialettica, quei principi lasciavano molto buio nella mente, così ne veniva il bisogno di combattere quelle argomentazioni, di coglierne il lato debole ed assurdo. Nè d'altra parte, è giustizia il confessarlo, eran tutti errori i suoi.

Non gli appartenesse che il solo asserto essere la musica un fatto interiore dell'uomo, e non una nozione che ci venga dal di fuori, basterebbe questo perchè la scienza della musica gli dovesse professare riconoscenza indelebile.

Altri, prima di lui, aveano in certo modo enunciato questo vero; ma non l'aveano accennato se non vagamente, debilmente, e più che colla parola della convinzione, con quella di un' intuizione sentimentale, vaporosa, poetica. - Ma se il Fétis rigettò il sistema antico (quel sistema che, tramandatoci da generazione in generazione, colloca, come si accennava, l'archetipo della musica nella natura esteriore, non nell'interiore, cioè nell'uomo stesso), non per questo lo scrittore belga seppe scorgere la vera sede della musica, ch'egli vide tutta psicologica, mentre essa è un fenomeno interamente ed esclusivamente fisiologico. I fatti psicologico-musicali non sono che una necessaria conseguenza del principio fisiologico.

Non è questo il luogo di addentrarci in un critico esame delle teorie di questo chiaro filosofo musicale. Qui non si fa che accennarvi di volo ad oggetto di additare d'un tratto la grande distanza che separa il pensiero del Fétis dal nostro. Il Fétis inoltre non rivolse i suoi studi e la sua attenzione che ad un solo ramo della filosofia musicale, quello della tonalità. Del ritmo, di questo non meno potente elemento della musica, non fece che sfiorare l'argomento.

Dell'immenso campo inoltre della filosofia musicale, che concerne l'azione della tonalità, cioè dell'armonia e melodia, del ritmo, dei suoni vocali e strumentali sul sentimento, e del sentimento sulle idee, il Fétis non fece neppur parola. Come non ne fece sull'apparenza quasi soprannaturale e purissima con che si presenta a noi il linguaggio musicale; d'onde poi la sua immensa efficacia e l'alto suo ufficio.

Oltredichè il sistema del Fétis, in generale della odierna scuola francese e da non pochi italiani, fra i quali l'egregio Picchianti, è scoraggiante. Secondo il direttore del Conservatorio di Brusselles l'arte musicale si trasforma fatalmente e continuamente. Nè trattasi già di modificazioni superficiali di forma: ma di sostanza, di natura. I suoi principi organici si mutano al mutarsi delle epoche, delle nazioni, della civiltà. Non solo una musica di tempi da noi distanti non può più essere da noi aggradita, ma nemmeno compresa. Che più? Intervalli, per noi, stonatissimi, una scala composta di terzi, quinti, ed altre frazioni di tono, sarebbero per certi popoli (a vedere dello scrittore di cui parliamo) elementi musicali deliziosi, mentre di conseguenza a questi popoli medesimi riescirebbero incomprensibili e produrrebbero senso di stonazione i nostri intervalli. Ora, se ciò fosse, ogni giusto orgoglio dell'artista riceverebbe una ben amara mortificazione: l'artista non iscriverebbe, non creerebbe per l'avvenire, per i secoli, per la perpetuità: la sua voce, i suoi accenti, in oggi così efficaci, tanto possenti ed ammaliatori, di qui a poc'anni non significherebbero più nulla, non avrebbero la minima eco nella fibra musicale dei posteri, e forse non apparirebbero che quali una sequela di stonazioni.

E chi sa forse che taluno non pensi che la cosa è tale pur troppo: che fino ad oggi cioè fu questo a un dipresso il destino delle produzioni di quest'arte. Nascere, vivere un quarto di secolo, una metà di secolo, un secolo al più, e poi morire. A un dipresso come la vita umana. Ma io mi lusingo di giungere a persuaderci che gli esempi sconfortanti portici sino ad oggi dalle produzioni musicali non dipendono altrimenti da questa fatalità di un'arte che secondo la scuola francobelga tenderebbe ad un'incessante metamorfosi; sibbene dall'essere stata sino a ieri in istato di esplicamento, a tale che appena appena oggidì si potrebbe cominciare ad appellarla adulta. *(Continua)*

NOTIZIE

— **MILANO.** Il Cav. Maestro Lauro Rossi ha ricevuto le due onorifiche ed incoraggianti lettere, che qui sotto inseriamo, risguardanti il noto Progetto di un Teatro Lirico Sperimentale in Milano.

Altri distinti musicisti hanno fatto plauso al Progetto, non tralasciando del resto sagge osservazioni intorno ad alcuni punti del Programma; osservazioni che i promotori si faranno un debito a suo tempo di sottoporre agli azionisti.

Molte già sono le schede firmate, e si nutrono molte speranze di raggiungere il numero voluto. I signori Cav. Ricordi e Lucca sosc rissero per N. *sei* azioni cadauno.

Ecco le lettere:

I.

Al Maestro Lauro Rossi

Parigi 13 dicembre 1865

Illustre Collega

La mal ferma mia salute non mi permise fino ad ora (come me ne correva debito) riscontrare la pregiatissima sua del 29 novembre p. p.: le piaccia aggradire le mie scuse per un ritardo che le dichiaro involontario.

Il di lei Progetto di Istituzione di un Teatro Lirico Esperimentale è Tutto Paterno e a pari tempo filantropico, e non pongo dubbio che le future Generazioni, *meno vandale delle attuali per le Belle Arti*, accoglieranno con entusiasmo e riconoscenza i risultati del di lei Santo e Nobile Pensiero: questi sono gli auguri sinceri che le offre

Il suo
G. Rossini.

P. S. Voglia ricordarmi alli signori Francesco Lamperti e Bartolomeo Prati, di lei Cooperatori per la Grande Impresa.

II.

Al Maestro Lauro Rossi

Pescia 14 dicembre 1865.

Illustre Maestro e Pregiatissimo Amico

Sono degno d'ogni rimprovero per non aver risposto prima d'ora alla gentile lettera direttami il 29 decorso, firmata in vostra unione dai rispettabili Signori Maestri Lamperti e Prati che accompagnava il Progetto della Società Lirica Italiana.

Tale mia mancanza fu causata dall'essere io assente da Pescia. Perdonatemi pertanto, e fatemi ottener perdono dai vostri rispettabili colleghi.

Come potete immaginare (come sembra avervi già detto in altra mia) faccio plauso al Santo pensiero, ed andrò lesto ad occuparmi per far sì che i giovani compositori si soscrivano alla Società.

Siate certo ch'io me ne darò tutto il pensiero. Tosto che potrò vi rimetterò le module firmate da quanti mi riescirà di persuadere ad entrare nell'interessante sodalizio.

Vi dirò pure quali sarebbero le modificazioni che proporrei, e ciò a maggior facilitazione di disbrigo degli esami dei lavori presentati alla Società, nonchè pel minor dispendio dei concorrenti; e per agevolare infine anche il modo dello sborso della somma stabilita.

Ciò detto stringendovi la mano, pieno di stima mi rassegno

Vostro aff.mo Amico
G. Pacini.

— **Palermo.** *R. Conservatorio di musica.* - Leggesi nel *Precursore* di Palermo, che dopo la partenza del signor cav. Vanneschi, deputato, e amministratore di quel Conservatorio, le cose volgono alla peggio. Il direttore cav. Platania attendendo alla parte della istruzione, occorre che altri invigili, sicchè se non si ripara in tempo, gli alunni, lasciati a loro stessi, impareranno ben altro che la musica. In nome della morale e della civiltà preghiamo il Governo a provvedere in tempo. *(Boccherini)*

— **Trieste.** *Leggesi nella Scena.* - Al signor Lionello Ventura.

Mio carissimo Lionello,

Con sommo piacere ho letto nella *Scena* del 7 corrente che Lei pure ha, secondo le mie intenzioni, interpretato il programma per l'istituzione di un teatro lirico esperimentale, e piacemi anche la riserva che si è fatta di esaminare minutamente quegli articoli del programma istesso che meno gli vanno a genio. - Per noi promotori è già molto che il progetto sia piaciuto nel suo complesso: i miglioramenti verranno dopo. Ma potrà il nostro pensiero essere tradotto a realtà? Si riuniranno le 400 azioni che abbisognano? A dire il vero, parecchi professori di musica e distinti dilettanti ed editori di musica hanno già mandato le loro schede firmate; tuttavia non m'illudo; e tanto meno se penso essere in taluni entrata la strana idea che noi promotori vogliamo istituire la società più per manovrare a nostro capriccio il patrimonio sociale, che per il vero progresso dell'arte. Per togliere qualunque appiglio, io per me sono disposto a mutare l'art. 18.° del programma nel seguente modo:

»La Società è rappresentata:

»Dalla Direzione tecnico-amministrativa che sarà composta »di cinque maestri e professori di musica eletti a maggioranza »di voti nella prima adunanza degli azionisti.»

In quanto poi al genere di nuove composizioni, che si accoglieranno dalla direzione, è ormai superfluo ripetere che nessuno ha in mente di tarpare le ali al genio. - Musica buona è quella che si vuole, e sia anche pescata nelle più remote acque glaciali. Ma se per *musica buona* si pretendesse farci ingoiare tessiture di voci spostate, guazzabugli istrumentali, incessanti tremoli febbrili degli istrumenti d'arco, armonie strambe, infine il dramma lirico portato, per esagerata filosofia, alla parodia dell'arte, noi ciò rigetteremo con coraggio, esponendo altresì, se l'autore vi consentirà, particolareggiatamente i motivi del nostro rifiuto.

Voglia interessare il sig. Dal Torso a pubblicare nel suo apprezzato giornale quanto Le esposi, e per adesso non avendo altro che a ringraziarla sinceramente, la prego di credermi suo aff.mo amico

Milano, 10 dicembre 1865. Lauro Rossi.

— Annover. Il pianista Dreyschock fu insignito dal re di Annover della croce dell'ordine dei Guelfi.

— Anversa. Ed. Gregoir pubblicò una *Histoire de l'Orgue.*

— Coblenza. Il compositore Max Bruch fu nominato direttore di quell'Istituto musicale.

— Glocester. Son già 152 anni che le tre città di Glocester, Worcester ed Hereford offrono ogni anno alternativamente uno splendido festival, cioè una di quelle grandi solennità musicali che l'Italia nè ha mai conosciuto, nè conosce, nè pensa a conoscere. Quest'anno fu la volta di Glocester. Come d'ordinario, la festa ripartivasi in quattro giornate, ognuna delle quali contraddistinta dall'esecuzione di musiche diverse e, per la maggior parte, classiche. Il 4 settembre, prima giornata del festival, vi si eseguirono fra altre cose il *Giudizio finale* di Spohr e la prima parte del *Paulus* di Mendelssohn. La seconda giornata eseguironsi frammenti dello *Stabat* di Rossini, il *Lobgesang* di Mendelssohn, *Cristo al monte Oliveto* di Beethoven!, la messa di *Requiem* di Mozart, frammenti delle *Quattro stagioni* di Haydn, la *Notte di Walpurgis* di Mendelssohn, frammenti del *Guglielmo Tell* e dell'*Africana*. Il terzo giorno *Elia*, e frammenti del *Flauto Magico*. L'ultimo giorno, l'8, fu consacrato al *Messia* di Hændel, perchè un festival in Inghilterra del quale non faccia parte il *Messia* è cosa inammissibile. Il *Messia* di Hændel, scrive un giornale francese, ed il *Bacio* di Arditi, che fu pure più volte eseguito nei concerti serali del festival, sono le composizioni più popolari dei buongustai dell'Inghilterra!!

— Lipsia. Ecco il programma adottato dal congresso degli autori alemanni, convenuti in questa città.

1.° Gli autori tedeschi che convennero il 20 agosto in Lipsia dietro invito dell'associazione di autori di Lipsia, si costituiscono in società per far rispettare e valere i legittimi interessi del loro stato e della loro vocazione.

2.° Le questioni materiali di cui, a lor vedere, importa anzitutto la soluzione, sono:

a) Il regolamento della questione di contraffazione.

b) L'istituzione di un comitato di giureconsulti per la esecuzione, innanzi ai tribunali, dei processi che si riferiscono a questioni di diritto.

3.° Ogni anno deve tenersi un congresso di autori tedeschi.

4.° La direzione degli affari sarà assunta da un comitato di sette membri, eletti dal congresso degli autori.

5.° Ogni autore tedesco che s'impegni a versare un annuale contributo di due talleri può divenire membro della società.

Inoltre il congresso ha deliberato che la sua prossima riunione avrà luogo, di nuovo, in Lipsia.

— Mosca. Nicola Rubinstein, fratello ad Antonio Rubinstein, fu nominato direttore del nuovo Conservatorio di questa città. Fra i professori noveransi i pianisti Wieniawski, Door e Tausig, ed il rinomato violinista Laub.

— New-York. Leggesi nel *Monitore del Circolo Bonamici:* »È aperto un Concorso per mettere in musica una Cantata intitolata *La Religione e la Musica*. Il premio, dato dall'autore della poesia Rev. Dott. Cumming, è di franchi 5000. La Cantata sarà a piena orchestra con cori, duetti, terzetti ecc. Le composizioni dovranno essere consegnate prima del 1.° maggio 1866 a Nuova-York, insieme ad un biglietto suggellato con epigrafe, e contenente il nome dell'autore. Per avere la copia della poesia ed altri ragguagli, dirigersi al Rev. Dott. Cumming, Saint Stephen's Church, New-York City. - Se dei concorrenti amassero porre in musica la suddetta Cantata, e volessero maggiori schiarimenti, lo facciano sapere all'Ufficio del *Monitore del Circolo Bonamici* in Napoli, con lettera affrancata, che resterà a cura del detto Ufficio fare le opportune pratiche con quella lontana città per soddisfare il desiderio de' concorrenti.»

— Parigi. Sotto il titolo *F. Halévy écrivain*, il signor Arturo Pougin pubblicò un opuscolo, nel quale si esaminano i lavori letterari dell'autore della *Juive*. L'opuscolo contiene non pochi frammenti letterari del celebre compositore, e principalmente alcuni di quelli non compresi in precedenti raccolte. L'opuscolo è in vendita presso *Claudin*, rue Guénégaud, 5.

— Pesth. Liszt ha regalato ad alcuni istituti di beneficenza l'introito del suo concerto, che si elevò a ben 5080 fiorini.

— Stoccarda. Il signor Jaehns, che sembra aver consacrata la sua vita al culto di Weber, e che or ha un anno scoperse un concerto inedito per viola dell'illustre maestro, riescì fortunato anche recentemente discoprendo il manoscritto originale di Weber delle sue *Variazioni di concerto*, pure per viola.

— Tolosa. Ebbe luogo un brillante concorso di oltre novanta società orfeoniche.

Giuseppe Occioni, gerente responsabile.

Tipi Ricordi.

R. STABILIMENTO RICORDI

MILANO - NAPOLI - FIRENZE.

COLLEZIONE DRAMMATICA DI MILLE CADENZE

PER OGNI VOCE E PER OGNI STILE

COMPOSTE DA

PASQUALE BONA

Professore di Canto al R. Conservatorio di Milano

dedicate alla celebre e speciale artista CARLOTTA PATTI

Soprano regolare:

39294 —	Serie I.	Cadenze N. 100.	*Fr.* 7 —
39295 —	» II.	—— » 100.	7 —
39296 —	» III.	—— » 100.	7 —

Soprano Speciale:

39297 —	Serie IV.	Cadenze N. 100.	7 —
	Tutte le Cadenze per Soprano, riunite		24 —

Contralto o Mezzo-Soprano:

39298 —	Serie V.	Cadenze N. 75	6 —
39299 —	» VI.	—— » 75	6 —
	Tutte le Cadenze per Contralto, riunite.		10 —

Tenore di forza, e di grazia:

39300 —	Serie VII.	Cadenze N. 75	6 —
39301 —	» VIII.	—— » 75	6 —
	Tutte le Cadenze per Tenore, riunite		10 —

Baritono o Basso centrale:

39302 —	Serie IX.	Cadenze N. 100	7 —

PER DUE VOCI.

39303 —	» X.	**Soprano e Mezzo-Soprano.**	Cadenze N. 40	4 50
39304 —	» XI.	**Soprano e Tenore** . . .	—— » 40.	4 50
39305 —	» XII.	**Soprano e Baritono** . . .	—— » 30.	3 50
39306 —	» XIII.	**Contralto e Tenore** . . .	—— » 20.	2 50
39307 —	» XIV.	**Contralto e Baritono** . .	—— » 20.	2 50
39308 —	» XV.	**Tenore e Baritono** . . .	—— » 30.	3 50
39309 —	» XVI.	**Baritono e Basso.** . . .	—— » 20.	2 50
	Tutte le Cadenze per due voci, riunite.			18 —

»A ragione gli antichi alla Cadenza davano il nome di *Corona*, perchè essa è veramente quella che compie e finisce l'esecuzione di un pezzo qualunque di canto. Essa giunge perciò sempre vivamente desiderata, come prova più convincente del gusto e dell'abilità di un artista. E quante volte causa una cattiva cadenza, un pezzo anche bene eseguito, termina senza effetto, e per la stessa ragione quante altre, una bella cadenza fa dimenticare l'esecuzione meno felice di un pezzo intero!

I maestri di canto provvedono all'uopo di qualche cadenza i loro allievi, ed alcuni artisti si scervellano per trovarne qualcheduna adatta ai loro mezzi; ma finora nessuno s'è dato pensiero di fare una ricca collezione di Cadenze d'ogni genere, d'ogni specie, in tutti i toni più usitati, e che possa servire di *vade-mecum* a tutti i cantanti, acciocchè sia loro dato ad ogni evenienza di trovare in questa raccolta quella cadenza che loro faccia all'uopo, senza impazzire e senza ricorrere ogni volta a qualche maestro.

È però necessario che il cantante sappia scegliere con criterio, perchè la cadenza preferita stia col carattere generale della musica, e convenga eziandio alla sua voce; ed inoltre deve saperne cogliere il vero senso, studiandone l'indole ed il carattere, se di genere appassionato, severo, brillante o di bravura. Egli è appunto per provvedere a tutte queste esigenze e varietà del genere, dello stile, delle voci e de' toni, che questa collezione conta *Mille Cadenze* ad una e due voci.

Oltre quelle nei due toni *Maggiore* e *Minore* ve ne hanno di due maniere, cioè semplici e doppie sulla dominante.

Cento di queste Cadenze sono scritte appositamente per voci eccezionali di Soprano, come omaggio alla gentile e celebrata Artista a cui sono dedicate, però con piccole varianti ponno convenire alla maggior parte dei Soprani leggieri regolari. Lo stesso dicasi delle altre Cadenze, che se alcune sembrassero alquanto lunghe, appositi segni indicheranno il modo di abbreviarle.

Le Cadenze del Mezzo-Soprano con piccole varianti ponno servire al Contralto, così quelle del Basso-Centrale al Baritono. Quanto alle Cadenze a due voci, esse dovranno essere eseguite *alla lettera*.

Sotto ogni riguardo la presente Collezione, oltre avere il pregio della novità, riescirà utilissima ad ogni artista anche come studio e sviluppo del gusto delle fioriture ».

MELODIE INEDITE
DI
F. SCHUBERT

39463	N. 1.	*Il Sogno*	*Fr.* 1 50	39468	N. 6.	*Alla Primavera* . .	*Fr.* 1 50
39464	» 2.	*La Pergola*	1 50	39469	» 7.	*L'Imagine*	1 50
39465	» 3.	*All'Usignuolo*	1 50	39470	» 8.	*L'Illusione*	1 50
39466	» 4.	*La bramosia*	1 50	39471	» 9.	Antica Ballata scozzese. .	1 50
39467	» 5.	*Gli Uccelli*	1 50			Unite	7 —

L'ARTE ANTICA E MODERNA

SCELTA DI COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE, IN ORDINE CRONOLOGICO, CORREDATE DI BIOGRAFIE E TAVOLE TEMATICHE.

Volume XI - N. 35222 - Netti Fr. 7

R. SCHUMANN.

Dall'Op. 12: *Perchè? - Capricci. - Nella notte. - Favola. - Guazzabugli d'un sogno.*

Dall'Op. 68: *Canzone del Cacciatore. - Il Cavaliere seleaggio. - Il Contadino allegro. - Il Maggio. - ***. - Rimembranza. - ***. - Canzone del Cavaliere. - Canto di guerra. - Canto dei Marinari italiani.*

Dall'Op. 124: *Chanson du berceau. - Valzer* in *La minore. - Romanza. - Il Messaggio. - Eterno dolore.*

Dall'Op. 99: *Bluette* in *La bemolle. - Novelletta. - Marcia* in *Re minore. - Minuetto* in *Si bemolle.*

T. DÖHLER.

Notturno in *Re bemolle.* Op. 24.

Il Trillo. Studio estratto dall'Op. 30

Tarantella in *Sol minore.* Op. 39.

Notturno sentimentale in *La bemolle.* Op. 40. N. 3.

Ballata in *Mi.* Op. 41.

Polka brillante. Op. 50. N. 1.

Valzer brillante in *La b* Op. 58. N. 1.

Valzer brillante in *Si bemolle minore.* Op. 58. N. 2.

Valzer brillante in *Do.* Op. 58. N. 3.

Cascina. Marcia in *Mi bemolle.* Op. 68. N. 2.

Notturno in *Mi bem. min.* Op. 69.

Ne m'oubliez pas. Opera postuma

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE
DI
S. GOLINELLI

ADIEU A COLOGNE	39330	Op. 184	Fr. 2 50	ADIEU A GENÈVE	39331	Op. 185	Fr. 2 50