



GIORNALE EBDOMADARIO ILLUSTRATO

PREZZO D'ABBONAMENTO

Franco di porto in tutto il Regno. Anno L. 5 —
Unione post. d'Europa e Amer. del Nord » 8 —
Un numero separato Cent. 10.

Anno II. — N. 13. — 29 Marzo 1883.

EDUARDO SONZOGNO
EDITORE

AVVERTENZA.

Per abbonarsi inviare Vaglia Postale all'Editore
Eduardo Sonzogno a Milano, Via Pasquirolo, N. 14.
Si pubblica in Milano ogni Giovedì.

Luigi van Beethoven

LUIGI van Beethoven è una fra le più luminose figure che mai s'incontrino nel glorioso Panteon dei sommi musicisti. — Nacque a Bonn (Prussia) il 17 dicembre 1770, e fiori con Goethe, Napoleone e Rossini.

Venne iniziato nella musica dal proprio padre; successivamente ebbe a maestri Van der Eden, Neefe, l'immortale Haydn, Albrechtsberger, contrappuntista sapientissimo, e finalmente il nostro Salieri, così celebre a' suoi giorni.

Ma — come assennatamente osservò G. A. Biaggi in una sua dotta monografia intorno alla musica tedesca ed italiana, — « il Beethoven, dotato di una di quelle menti che vogliono ragionare sempre, che vogliono sapere il come e il perchè di tutto, che innanzi alla logica non ammettono autorità nè di nomi, nè di persone, il Beethoven non poteva e non poté mai accomodarsi ai modi d'insegnamento quasi tutti e quasi sempre empirici, cui la musica deve ricorrere, benchè da molti sia detta e sia creduta una scienza. »

« E però il Beethoven non può dirsi allievo nè di Haydn, nè del Salieri, perchè invero che pochissime e, a quanto pare, arrabiate e turbolente lezioni. Come rac-

conta il Salieri medesimo, il Beethoven con incredibili fatiche studiò da sè, e studiò quasi unicamente sulle opere del Mozart. E quindi è che l'arte italiana,

Nelle linee riportate, appare viva la sollecitudine del chiaro scrittore di voler dimostrare l'influenza esercitata dalla scuola italiana sulla tedesca, influenza provata dalla storia. Sisa come Enrico Schütz (Sagittarius) fu allievo del Gabrieli, come pure Gianleone Hasler e Kerl del Valentini e del Carissimi, Sueling dello Zarlino, Graun del Lotti, Benda del Galuppi, Gyrwetz del Sala, Weigl, Winter e Schubert del Salieri, il Vogler, maestro di Weber e di Meyerbeer, studiò col Vailati, e così via via.

Ritornando a Beethoven, questi senza essere un fanciullo prodigioso come Mozart, pure mostrò di buon'ora rare doti per la musica: basti dire che a soli dodici anni già gli erano famigliari Bach e Händel, e che, narrano i suoi biografi, sebbene digiuno di cognizioni d'armonia, pure per ubbidire ad un bisogno imperioso dell'anima, affidava al rigo le sue prime immagini musicali; e questo istinto se fosse rettamente artistico lo dica il fatto che Beethoven — attinto appena il tredicesimo anno — era già autore di tre quartetti; fatto mirabile co-desto per quanti conoscono le difficoltà inerenti a tal ramo della composizione musicale: difficoltà insu-

perabili se prima lo scrittore non si sia nutrito di studi profondi nello stile fugato.

Dunque Beethoven da fanciullo non



LUIGI VAN BEETHOVEN.

così diffusa nelle opere di quest'ultimo, s'infiltrò pure in quelle di Beethoven; e per convincersene, basta un semplice esame dei primi suoi lavori. »

era quel tipo anti-musicale che altri vollero far credere.

Beethoven, come il maggior numero degli insigni compositori della Germania, dove riuscì insuperato, e dove molto probabilmente non avrà chi lo arrivi mai, fu nella musica strumentale; le di lui grandi sinfonie, le *ouvertures*, i quartetti, le sonate, ecc., tutti questi lavori sono ingemmati di quel bello maggiore che mai poteva creare un genio straordinario.

E Beethoven non solo fu il compositore principe del suo tempo, ma anche dell'avvenire: è oggi che il suo genio si fa universale.

Pianista e improvvisatore stupendo, sono rimaste famose nella storia dell'arte le di lui sfilate col Wolff, a Vienna. Essi non solo eseguivano — a prima vista — le composizioni più difficili che si conoscevano — da quelle di Bach a quelle di Mozart — ma altresì, abbandonandosi ai voli della libera fantasia, improvvisavano concerti maravigliosi.

Beethoven s'accendeva per modo in tali improvvisazioni, che il mondo per lui in quel momento cessava di esistere, egli sentivasi sovrano in un impero fantastico nel quale trasportava il fortunato uditore.

La celebre Bettina Brentano, amica del cuore di Goethe, non potè resistere al desiderio di udire una di tali improvvisazioni, ed a questo fine si recò a bella posta a Vienna.

Accolta con garbo da Beethoven, cosa notevole perchè in lui insolita, e dopo vari discorsi, essa fecesi animo e gli manifestò la brama che l'aveva condotta alla capitale.

«Volete udirmi, le rispose, e a quale scopo?» «Perchè, riprese Bettina, perchè voglio arricchire la mia vita di tutto ciò che vi ha di più sublime: la vostra improvvisazione sarà per far epoca nella mia esistenza!»

Beethoven, che nella sua artistica ferocezza si rifiutava persino di suonare innanzi all'imperatore ed ai granduchi, dai quali fraiva un'annua pensione, cedè all'invito della donna gentile, la quale pur doveva coi suoi modi esercitare un fascino irresistibile se seppe guadagnarsi l'affetto del grande autore del *Faust*.

Beethoven prima di sedersi al pianoforte, l'assicurò ch'egli avrebbe fatto del suo meglio per mostrarsi degno del compimento ricevuto.

«Cominciò a suonare, ella scrisse a Goethe, dolcemente con una sola mano, come per vincere a poco a poco l'avversazione ch'egli provava a farsi udire. Ma, ad un tratto, dimenticò tutto ciò che lo circondava, e la sua anima si effuse in un'ondata d'armonia. Ve lo dico apertamente: da questo momento mi sono sentita trasportata verso quest'uomo. In tutto ciò che riguarda la sua arte, egli è così grande e così vero, che nessuno potrebbe seco lui competere. — Beethoven e Bettina s'erano compresi.

Dopo essersi fatto ammirare coll'oratorio *Cristo all'Oliveto*, nel 1802, Beethoven venne invitato a scrivere per teatro An der Wien l'opera *Leonora*, una fra le più importanti del teatro melodrammatico tedesco.

L'opera *Leonora* tuttochè degna del genio Beethoveniano, non ebbe fortuna al suo apparire, ma le ragioni di ciò

vanno cercate altrove anzichè nella natura del lavoro.

Il 20 novembre 1805, quando si rappresentò per la prima volta quest'opera, i Francesi avevano fatto da sei giorni il loro ingresso in Vienna, e i cittadini sentivano tutt'altra vocazione fuorchè quella di accorrere ad uno spettacolo d'opera; cosicchè il teatro non fu popolato che dai soldati di Napoleone, abituati a tutt'altro genere di musica...

Più tardi Beethoven (1814) ritoccò la sua prima ed unica opera, creando la bellissima aria di Leonora e quella stupida di Florestano.

Anche la *ouverture* non è la sola scritta da Beethoven, essendo stata preceduta da ben altre tre. La terza (in *do*), quantunque meno brillante di quella in *mi* maggiore che oggi apre l'opera, aveva tuttavia il vantaggio sulle altre di riassumere maggiormente il dramma.

Così accomodata, l'opera assunse il titolo di *Fidelio*, abbandonando quello di *Leonora*.

Beethoven durò molta pena nel dettare questo suo lavoro, e non ebbe difficoltà di fare questa confessione al suo amico Treitschke: «Vi ha una grande differenza fra il darsi alla riflessione e l'abbandonarsi all'ispirazione. » Forse in ciò sta la ragione se il melodramma non riuscì pienamente.

All'opera di Beethoven sono negate quelle qualità che rendono tanto apprezzati i lavori dei Gluck, dei Mozart, degli Spontini, dei Weber, ecc.; il vasto suo genio trovavasi angustiato nello scrivere sulla falsariga degli altri, come ce lo apprende egli stesso «io non so tagliare i miei lavori seguendo la moda; il nuovo, l'originale, si creano da sé stessi, senza ch'io neppure li sogni. »

Ebbe forti diatribe cogli artisti esecutori, e la signora Audley, nei suoi scritti sull'immortale sinfonista, deplora che Beethoven non si sia dato a seri studi sul canto. In proposito è da rammentare che Cherubini quando ebbe udito il *Fidelio*, non si peritò di dare all'autore dei consigli sull'arte di scrivere per la voce umana, e di fargli dono anche d'un esemplare del metodo di canto del Conservatorio di Parigi. Il grande di Bonn non se ne offese punto, anzi accettò il presente con gratitudine e lo serbò fra i suoi migliori libri.

Se come opera, e cioè dal lato vocale e scenico, il *Fidelio* non vale quanto dal lato sinfonico o strumentale, essendo un dramma-sinfonia, resta però sempre uno stupendo monumento di creazione musicale.

Il coro dei prigionieri, il duetto del carcere, la scena in cui Leonora difende con l'isclismo d'eroismo lo sposo, e il finale del secondo atto, hanno un immenso merito anche come musica teatrale, secondo il significato d'uso della parola.

Per apprezzare l'indipendenza del genio di Beethoven, fa mestieri ricordare per un istante il genere della musica in voga quand'egli dettò la partitura del *Fidelio*.

Winter, Mozart, Mayer, Generali, Salieri, Paisiello, Cimarosa, Paër, Guglielmi, Sarti, Fioravanti, Mosca, Federici, Morlacchi, ecc., tutti suppergiù seguivano la corrente della scuola melodica italiana, allora sì celebrata, e Beethoven ebbe la potenza d'ingegno di porgere un'opera senz'alcun riscon-

tro colle precedenti, e dalla quale dovevano più tardi ispirarsi Weber, Meyerbeer ed ultimo (per noi) Wagner.

Dopo il *Fidelio* ebbesi quella nuova maraviglia del genio umano che è la *Sinfonia Bonaparte* od *Eroica*. Questo secondo titolo le fu dato da Beethoven, cancellando il primo, dopo l'avvenimento al trono del primo Console.

Già sin dal 1801 erasi manifestata in Beethoven la disposizione alla sordità, accompagnata dalla più grande sventura in cui mai potesse incorrere un musicista, vogliamo dire la sordità.

Fu immenso, inenarrabile il dolore provato da Beethoven nel lungo periodo in cui non gli era più dato di percepire un suono, nè di gustare le dolcezze di quell'arte che in lui teneva luogo quasi può dirsi d'ogni umano affetto!

Ma se l'universo era muto per Beethoven, egli non lo era per esso!

Fu nel periodo della sua suprema infelicità che creò quei prodigi di scienza e di ispirazione che sono gli ultimi cinque quartetti, la nona sinfonia e la messa solenne.

Era sino dal 1797 che Beethoven avvertiva un indebolimento nell'organo dell'udito; e nel giugno 1800 il male progrediva sempre più, onde egli scriveva al dottor Wegeler, suo amico: «Il mio udito s'indebolisce di più in più da tre anni. In teatro sono obbligato ad appoggiarmi all'orchestra per udire l'attore. Non odo più i suoni elevati degli strumenti e delle voci, allorchè sono un po' lontano. Ho sovente maledetto la mia esistenza. Plutarco mi ha insegnato la rassegnazione. Voglio sfidare il mio destino, benchè vi siano dei momenti in cui io mi sento la creatura di Dio la più infelice. »

A qual grado fosse giunta alla fine la sordità di Beethoven lo dica il fatto che quando il 7 maggio 1824 eseguivasi per la prima volta la nona sinfonia, sotto la direzione di Umlauf, avendo l'autore rivolte le spalle al pubblico, non udiva nè anche i clamorosi battimani, le grida altissime d'ammirazione della numerosa folla entusiastica. La Ungher, celebre cantatrice d'allora, lo prese per le spalle e lo volse verso la platea perchè vedesse qual miracolo aveva egli operato.

L'arte della parola non può dire qual sentimento di profondo dolore provò in quell'istante l'intera adienza!

Ma chi volesse narrare l'itinerario dei dolori, delle infelicità che amareggiarono la vita del grande maestro, non terminerebbe più.

Portato un tempo in palma di mano dai sovrani (1), verso il 1826 caduto malato a Vienna era abbandonato quasi affatto da ogni persona che a lui fosse cara. Narrasi che un giorno, mandato per due medici ad un tempo, l'uno gli fece rispondere che Beethoven abitava troppo lontano perchè potesse visitarlo; quanto all'altro non si fece vedere, nè diede tampoco alcuna risposta.

L'ingratitudine di un fratello, che gli doveva una certa tal quale agiatezza, e di un nipote stato da lui educato,

(1) Il principe Rodolfo d'Austria aveva dato ordine ai domestici che se avessero udito suonare nello stesso tempo il suo campanello e quello di Beethoven di accorrere prima da questi.

MIGNON

(Romanza)

Trascrizione per pianoforte di F. LISZT.

di BEETHOVEN.

ANDANTINO

3 4 3 7 p

cres.

p

PIÙ PRESTO

cres

cres.

p

dim.

1° TEMPO

cres

f

p

cres.

p

contribuirono assai ad accrescere il cumulo delle sue fisiche e morali affezioni.

Ciò non pertanto egli amava questo nipote, e al punto che lo nominò suo erede. Quest'atto di generosità compendia l'eccellenza del carattere morale del grande musicista.

Beethoven passò la vita tutto solo: eppure il suo cuore più d'una volta cercò un connubio d'affetti, e la sua mente vagheggiò anche l'idea di un matrimonio.

Da quanto si sa, la prima ad ispirare una passione in Beethoven fu la celebre cantante Willmann, della corte dell'elettore di Colonia. Egli nel 1794 le offrì la propria mano, ma n'ebbe una ripulsa perchè, come si esprime la Willmann medesima, *troppo brutto e mezzo pazzo!*

E Beethoven dovette rassegnarsi: una delle sue famose suonate od uno dei non meno celebri quartetti avrà raccolto il dolore di quel cuore esasperato.

Dopo qualche anno vediamo un raggio di luce a brillare nell'anima del poeta dei suoni; l'ipocandria era vinta, ce lo apprende egli stesso in una seconda lettera all'amico Wegeler, di Bonn: « La mia vita presentemente (correva il 1801) è un po' più sopportabile, e frequento di quando in quando la società. Questo felice cambiamento che si è operato in me, è dovuto ad una bella e giovane incantatrice, — lo l'amo e ne sono riamato. — »

Questo angelo consolatore era la contessa Giulietta Guicciardi, della quale Beethoven rese immortale la memoria dedicandole la celebre suonata in *do diesis minore*.

Ella apparteneva ad una famiglia d'antica nobiltà, originaria del ducato di Modena, stabilitasi nel secolo scorso nelle provincie milanesi, e finalmente a Vienna sul principio del 1800.

La Giulietta Guicciardi era nata il 23 novembre 1784, cosicchè non aveva che soli diciassette anni quando Beethoven prese ad amarla.

Uno scrittore fa di lei il seguente ritratto:

« Bellezza rara, portamento da regina, viso d'una purezza ammirabile, animato dal fulgore di due grandi occhi di un *bleu foncé*, incorniciati dai ricci ondegianti d'una lussureggiante capigliatura bruna. »

Ma costei tutto a un tratto sposò, nel 1803, il conte Wenceslao Roberto Gallenberg, coreografo.

Venti anni più tardi, Beethoven rammentavasi ancora, e come! di questo amore sfortunato.

Rivide Giulietta nel 1821, la seppe in bisogno, la sovvenne di 500 fiorini, ma non volle rivolgerle uno sguardo, sebbene ella piangesse prostrata alle di lui ginocchia!

Era generoso verso la sventura, ma non verso l'infedeltà.

Beethoven ebbe del tenero anche per la Bettina Brentano, della quale si tenne sul cuore, scrisse egli stesso, una lettera tutta una notte. Ma doveva essere un amore singolare codesto se dopo l'eloquente espressione che le dirigeva: « Dio, quanto io vi amo! » si firmava: fedelissimo amico e fratello sordo!

Ma Bettina poteva riamarlo se faceva di lui — in una lettera a Goethe — il ritratto seguente: « Egli è piccolo di statura (sebbene grande per genio e

per anima), bruno, vajolato, in una parola ributtante; ma ha la fronte divina, irradiata dall'armonia; ha capelli folti che porta all'indietro... è anche stracciato, ma la sua persona è tale che pure impone rispetto lo stesso. »

E ciò bisogna dire fosse vero, perchè anche Czerny, che non lo ammirava meno di Bettina, lo paragonava a Robinson Crusò. Questa inegnanza faceva uno strano contrasto colle ricercate *toilettes* dell'epoca vestite in casa del principe Lichnouski, dagli Haydn e dai Salieri, coi quali Beethoven sedeva su di un medesimo divano.

Ma quanto egli era in apparenza rozzo e negletto, altrettanto era ammirabile per le eccellenti qualità del cuore. Lo provi la generosità usata alla Guicciardi, al fratello, al nipote cui, come s'è detto, legò la sua qual si fosse fortuna, e lo provi da ultimo questo passo del suo testamento, indirizzato al fratello: « Raccomandate la virtù a' vostri figli, essa sola rende felici, non il denaro, Parlo per esperienza: è la virtù che mi ha sostenuto nella miseria. Io le devo, oltre il mio ingegno, il non aver posto fine a' miei giorni con un suicidio. »

Sentimenti ben degni di chi nutriva il proprio spirito colla lettura dei grandi classici greci e latini, con Shakspeare e con Goethe.

(Continua.)

A. GALLI.

CHIACCHIERE MUSICALI

QUANTI prendono interesse alle sorti della musica italiana s'impensieriscono seriamente delle condizioni attuali del melodramma tra noi; nè in tale concerto di laggiù manca colui che, a più alta voce degli altri, si fa sentire e piange nel vedere che tra i giovani mai sorge il continuatore delle glorie dei Donizetti, dei Bellini, dei Rossini e dei Verdi. E dato che qualcuno rimanga freddo alle sue lagrime, eccolo in tono tragico-comico a gridar col conte Ugolino « e se non piangi di chi pianger suoli? »

Ma via, il suo pianto assomiglia un poco a quello del coccodrillo, e non so dar tutti i torti a chi ne rimane insensibile.

Aquila dagli arditi voli, un giorno la nostra musica spaziosa ovunque, e raccoglieva le ali là dove si ama il bello, ove si ama la melodia ispirata, che commuove, che parla all'anima e non alla testa. In questo, sia fra noi che fra gli abitanti d'alt'alpi, sta la spiegazione della fortunata accoglienza che s'ebbe ed hanno sempre parecchi spartiti.

Una volta il maestro scriveva quanto il cuore gli ispirava e come la natura voleva; ora al cuore s'impone silenzio, la natura viene corretta o meglio mascherata, mentre il cervello si stanca nel correre dietro ad una larva, si logora attorno ad un calcolo sublime: l'unione della matematica coll'arte dei suoni.

Il chiedere una frase ampia, ispirata, melodica, naturale ad una delle tante opere che da qualche anno si rappresentano in Italia è come cercare la famosa araba fenice. Che la melodia sia stato un dono, un privilegio degli ita-

liani, ognuno lo sa; ma che lo sia ancora è ben altra cosa. Oggigiorno — e ciò sia detto ad onor del vero — i nostri giovani maestri sfoggiano nel loro primo lavoro quella scienza armonica, istrumentale, che una volta ben difficilmente si riscontrava in melodrammi di musicisti cui pure eran già famigliari le scene liriche. Questo sta bene ed è una lode che è dovuta e meritata; ma come va che quei lavori, così scarsi di *scienza musicale*, pure continuano ognora e vittoriosamente nel loro pellegrinaggio artistico? come va che i più dei melodrammi moderni nascono, brillano una sera e muojono lì sulle scene che li tennero al fonte battesimale? ed infine, come va che tanta *scienza musicale* non entusiasmi il pubblico?

A queste domande — cui potrebbero far seguito altre cento — è facile il rispondere, ed il lettore stesso lo avrà già fatto.

I lavori che continuano vittoriosamente nel loro pellegrinaggio hanno in sé l'impronta del genio che crea, non imita e, ciò che è peggio, non copia; hanno entusiasmato ed entusiasmano perchè parlano al cuore, e solo da questo il vero entusiasmo proviene. Senza sfoggiare una scienza il più delle volte inutile, se non nociva, i vecchi maestri seppero rinviare il bello al semplice, non rifiutandosi allo studio, alla ricerca degli effetti, ma con quell'arte « che tutto fa e nulla discopre. »

Ed oggi?

Oggi, l'abbiamo detto, la scienza contrappuntistica, il fragore dell'istrumentale, la pesca dello strano, una forzata imitazione d'un idolo di moda fanno le spese di tutto.

Eppure non v'ha giovane compositore che durante la *prima* d'un suo melodramma non venga evocato al proscenio almeno una ventina di volte — mentre che i veri capolavori musicali non fruttarono ai loro autori più di sei chiamate, a metter molto.

Fumo, fumo, e null'altro che fumo!

Ma torniamo a bomba, o meglio ai nostri coccodrilli!

Classificai coccodrilli coloro che piangono sulle sorti attuali del melodramma in Italia perchè non è raro il caso che ciò avvenga in chi, per un motivo o l'altro, potrebbe giovare non poco all'arte; ma una lagrima a tempo, un discorsetto in tono minore, costano meno, e loro stanno ai primi d'anni.

Ma dite, o mecenati, non potreste fare qualcosa di meglio di cantar geremiadi? Non potreste, per esempio, interessarvi sul serio a che — per restringere la questione alla sola Milano — i battenti del nostro massimo Teatro s'avessero a schiudere a tutti coloro che mostrano coi fatti un vero ingegno melodrammatico, e non invece a quei pochi che protetti o da Cajo o da Sempronio sembra abbiano il diritto, loro soli, di una *degringolade*, più o meno colossale, su queste scene?

Si tenti; si provi questo e forse allora si potrà trovarlo il continuatore delle glorie dei Bellini, dei Rossini, ecc.

Il teatro dovrebbe essere un campo libero, aperto a tutti, e non ad uno o due. Quando ciò fosse, toccherebbe ai giovani scendere in lizza, e combattere.

Ad ottenere questo molti sono i mezzi ed altri più addentro delle cose teatrali,

LA MUSICA POPOLARE

GIORNALE EBDOMADARIO ILLUSTRATO

PREZZO D'ABBONAMENTO

Francò di porto in tutto il Regno . Anno L. 5 —
Unione post. d'Europa e Amer. del Nord » 8 —
Un numero separato Cent. 10

Anno II. — N. 14. — 5 Aprile 1883.

EDOARDO SONZOGNO
EDITORE

AVVERTENZA.

Per abbonarsi inviare Vaglia Postale all'Editore
Eduardo Sonzogno a Milano, Via Pasquirolo, N. 14.

Si pubblica in Milano ogni Giovedì.

BIANCA LABLANCHE

QUELLO di Bianca Lablanche è un nome caro all'arte del melodramma; è un nome che in breve lasso di tempo si rese simpaticamente noto ai nostri principali pubblici.

Questa giovane ed esimia cantatrice intraprese un vero pellegrinaggio artistico attraverso l'Italia facendosi ovunque ammirare quale Mignon nel capolavoro omonimo dell'illustre musicista francese Ambrogio Thomas. Di quest'opera ella se ne fece una vera specialità, e quanto vi emerge lo dicano i trionfi continui che nella Mignon ottiene. E per non dir d'altro, accenneremo a quelli da lei conseguiti, in questi ultimi tempi, a Firenze ed a Genova. Appassionata Gilda nel *Rigoletto*, sentimentale Violetta nella *Traviata*, la Lablanche resterà però sempre una delle più poetiche Mignon che si possano ideare. Pochi melodrammi, massimamente se volgiamo lo sguardo a quanti fanno di questi giorni la loro comparsa nel mondo musicale, offrono come la Mignon così largo campo al sentimento dell'artista-cantante. Alla parte della protagonista mal si saprebbe decidere se di preferenza convenga una cantatrice dalla voce eccezionale od una artista dall'animo infiammato da quel sacro fuoco dell'arte che sa trasfondere vita ad un personaggio. E certo però che solo chi possiede amene le doti e del canto e dell'arte potrà interpretare degnamente questo capolavoro della scuola francese, e nel quale

un ingegno potente sembra siasi sbizzarrito a approfondire le più peregrine ed affascinanti concezioni musicali.

L'episodio adorabile di Mignon, creato

Dalla gola di questa cantatrice — e secondo lo esiga il dramma — esce ora un canto pieno di melanconici rimpianti ed ora spensierato, ora drammatico ed ora dolce come una nota d'amore.

Il viso e tutta la persona della Lablanche sanno poi così mirabilmente atteggiarsi agli affetti del cuore da formare un tutto tanto perfetto da credere che là, sul palcoscenico, ella non riproduca o il dolore o la gioia della povera Mignon, ma che bensì la Mignon vera sia lei.

La sua azione franca, spigliata, senza esitanze, senza convenzionalismi va unita ad una voce che si presta a percorrere tutta la gamma musicale, e le sue note ora fanno fremere ed ora hanno un non so che di carezzevole e d'arcano che consolano l'anima dello spettatore.

Ma presentiamola nei tre punti principali dell'opera dell'illustre Thomas, e tentiamo di delinearli, acciò il lettore vegga quanto sia indispensabile una profonda conoscenza dell'arte a quella cantante che voglia degnamente interpretare il lavoro del grande musicista francese.

Nel primo atto eccoci la signorina Lablanche vestita dei panni della povera zingara, alla quale le sofferenze morali e materiali hanno fugato dalle labbra il sorriso ed offuscata la vivacità dello sguardo. Ancora sotto l'impressione degli ultimi maltrattamenti del padrone, Mignon in un sublime slancio d'in-

nocente confidenza e riconoscente affetto chiede a Guglielmo che la liberi da colui che la teneva schiava: « Non conosco il bel suol, che di porpora ha il ciel? »



BIANCA LABLANCHE.

È una melodia dolce, vaporosa, è il desiderio d'una felicità intravveduta ne' suoi sogni di bimba che la Lablanche deve esprimere.

E come l'esprime!

Nell'atto secondo Mignon non è più la povera zingara, ma è bensì il paggio gentile di Guglielmo, al quale lei è legata da un amore che vorrebbe essere, ma non lo è, amor di sorella. Soffre ancora; ma per un momento dimentica tutto, i dolori passati, la gelosia di pochi minuti prima e scioglie il canto più spensierato che si possa immaginare, la *Stryenne*, pezzo capitale di questa parte.

Eccoci ora all'ultimo atto.

Il destino volle congiungere la figlia al padre che per tanti anni l'aveva pianta perduta. Guglielmo pure si trova presente.

In un cofanetto offertole dal buon Lotario, Mignon trova un libriccino di preghiere. Lo apre... cade in ginocchio... e prega.

Legge dapprima su quel libriccino... ma a poco a poco le sue mani più non lo tengono... il libro cade... Non per ciò Mignon tronca la preghiera, poichè la memoria in un lampo le richiamò quanto a lei, bambina, aveva appreso la madre.

In questo punto la Lablanche è sublime per canto, per scena, ed ha ragione chi di lei dice: quale Mignon potrà essere forse emulata, ma superata no!

La signorina Lablanche nacque in America da distinti tragici ed il suo vero nome è Bianca Dawemport. L'arte nella sua famiglia è un dono naturale, ed oltre ai genitori artisti la Lablanche ha una sorella di nome Fanny che è una celebrità drammatica americana.

Fu a Milano che l'esimia cantatrice — di cui offriamo il ritratto, come veste nel secondo atto della *Mignon*, alla *stryenne* — apprese i primi rudimenti musicali e fu in Italia pure ch'ella debuttò; in Alessandria nel 1874, salvo errore. È di trionfo in trionfo, canta dopo a Torino, a Napoli, a Bologna, a Firenze e a Genova. L'Italia divenne il suo campo favorito e la Lablanche non va all'estero che per breve tempo, per cantare a Costranthen, in America.

Nè altro, biograficamente, di lei sappiamo. È lecito però credere che il miglior maestro della Lablanche sia stato e sia tuttora l'egregio V. Fornari col quale ella s'unì per intraprendere il suo pellegrinaggio, e del quale ella interpreta così lodevolmente l'ultimo lavoro melodrammatico, *La Zuma*.

V. V.

Luigi van Beethoven

(Continuazione a fine).

SOPRA ogni altro scrittore, Beethoven amava il grande di Francoforte.

« Le poesie di Goethe (egli diceva) non mi commovono soltanto per la loro potenza di concetto, esse mi esaltano col loro ritmo. Leggendo sono istintivamente portato a musicarle; l'armonia è in esse incarnata. Quanto alla melodia questa scaturisce da una parola, da un pensiero; io la seguo, la riconduco; ella mi sfugge di nuovo, dispare nella successione delle idee, io torno a ricavarla, non posso separarmi da lei, la seguo mio

malgrado in tutte le sue modulazioni, e all'ultimo momento io trionfo ritornando alla mia prima impressione. Lo vedete: è una vera sinfonia. Sì, la musica è il passaggio della vita materiale alla vita spirituale. Io vorrei (diceva a Bettina) parlarne con Goethe; io vorrei sapere s'egli mi comprende.

E si parlarono e s'intesero!

Quale scambio d'idee fra quelle due formidabili potenze del pensiero!

Come vedesi, il concetto dell'arte avuto da Beethoven, era elevatissimo, ed aggiungiamo che la musica per lui era la vita stessa: « Quando io apro gli occhi — è sempre a Bettina che Beethoven parla — incomincio a soffrire, perchè ciò che vedo è contro la mia religione, e m'obbliga a disprezzare il mondo, il quale non comprende che la musica è una grande rivelazione, più sublime d'ogni sapienza, di ogni filosofia, che essa è il vino che ispira le nuove creazioni! Io sono il Bacco che versa agli uomini questo nettare delizioso, sono io che loro procura l'ebbrezza dello spirito. »

Beethoven vivente ebbe fervidi ammiratori, ed anzi si può aggiungere che il di lui nome aveva un prestigio, direbbero, leggendario. Per convincersene bisognava aver sentito a parlare l'umile organista di Breslavia, Freudenberg! Costui ebbe il coraggio di percorrere a piedi meglio che dugento leghe per recarsi a visitare, a Vienna, l'imperatore della musica, come egli chiamava il nostro grande.

Non mancavano però i pedanti: citiamo Luigi Spohr, celebre per il suo insensato giudizio sulla nona sinfonia. Secondo costui, Beethoven mancava di coltura estetica e del sentimento del bello!...

Bazzeccole!

È stato detto e ripetuto che Beethoven non volle mai ricevere Rossini!

L'accusa è tutt'altro che lieve, ma ha essa solido fondamento? — Noi dal canto nostro la crediamo gratuita, e ci autorizza a così pensare non solo il sapere quale stima faceva il sommo sinfonista dell'autore del *Barbiere di Sivi-glia*, i cui lavori gli avevano fatto accarezzare l'idea persino di scrivere un'opera italiana, ma anche quanto disse Beethoven sul conto di Rossini col Freudenberg citato.

Racconta costui: « Io mi pensava che Beethoven volterebbe in derisione il semidio del momento — Rossini; — io m'ingannavo. « La musica di Rossini, disse egli, è la traduzione dello spirito frivolo che caratterizza i nostri tempi, e tale è la sua prontezza ch'egli impiega nella composizione di un'opera altrettante settimane per quanti anni vi spende un tedesco; ma è uomo di talento e un melodista. »

Quando Beethoven pronunciava queste parole, si badi però che Rossini non era ancora l'autore del *Guglielmo Tell*!

Ciò che spiaceva forte al maestro di Bonn, era l'invasione dell'opera italiana a Vienna, auspicie il Barbaja (1), a tutto

danno della tedesca e del *Fidelio*, opera codesta che era ben lungi dall'essere apprezzata al suo giusto valore. Ma a ciò concorreva altresì la pochezza degli artisti tedeschi. « Noi non abbiamo, diceva Beethoven, in Germania delle cantatrici veramente drammatiche: esse sono troppo fredde, non sentono niente; le italiane al contrario, cantano ed agiscono col corpo e coll'anima. »

Beethoven, quindi, se ne vendicava scrivendo... delle sinfonie, dei quartetti e delle suonate!

Nè cessò di scrivere anche quando venne percorso dalla indicibile sventura della sordità!

Anzi la missione artistica di Beethoven si può sintetizzare dicendo ch'egli dimostrò quant'è potente l'eloquenza dei suoni musicali anche se disgiunti dalla parola.

Insidiato da doppio male: dalla idropisia e da una polmonite, vide appressarsi la fine de' suoi giorni, e poco prima di morire disse a chi lo avvicinava:

« *Plaudite, amici, comedia finita est.* » E di fatti il triste vaticinio s'avverava il 26 marzo del 1827.

L'annuncio della morte di Beethoven si propagò d'un subito dovunque e stese un velo funebre non solo su tutta Vienna ma su ogni terra civile.

Le più vive simpatie si svegliarono da ogni parte, e il grand'uomo ebbe funerali degni d'un monarca.

Le opere di Beethoven furono dai critici divise in tre grandi serie o categorie. La prima (imitativa) che fu quasi si può dire ripudiata dall'autore, tuttocchè vanti del pregievole, — in essa Beethoven mostrasi devoto proselite del Mozart. La seconda (originale), è da alcuni considerata la culminante: ad essa appartengono opere gigantesche, come la *Sinfonia eroica*, così mirabile per la ricchezza dell'invenzione, e perchè l'arte vi appare circondata da tutte le sue più splendide ricchezze; la terza (trascedente) parve uscire dai limiti tonali e ritmici, ma invece era un campo ancora più nuovo che s'apriva al dominio dell'arte: campo sterminato e nel quale non è da tutti il poter seguire il gran genio.

Beethoven scrisse un trattato di contrappunto, fuga e composizione ma in esso non ci apre i segreti del suo nuovo stile, solo si sa che Beethoven si schermiva dai critici dicendo: « Sì, egli si maravigliano, e non comprendono nulla, perchè non hanno trovato ciò in un libro di basso numerato. »

I tecnici dell'arte notano ne' suoi immortali lavori la grande importanza data agli *episodi*, il modo sapiente con cui egli seppe colorire e nudire strumentalmente i pensieri, l'alto magistero rivelato nel contrapporre ad imponenti sonorità altre sonorità del pari formidabili, conseguite con mezzi sempre diversi, o, a meglio dire, con sempre nuova disposizione degli elementi acustici, e producenti *effetti* inaspettati, meravigliosi e talvolta inescogitabili.

Beethoven sebbene, come abbiamo veduto, fosse un insigne improvvisatore sul pianoforte, ed avesse a sua disposizione un'abbondanza di pensieri musicali ed una ricchezza di procedimenti armonici da bastare da solo per tutti gli altri musicisti del suo tempo, pure quando doveva scrivere una delle sue sinfonie non s'accontentava per nulla

(1) È nota la risposta di Beethoven al poeta Rellstab che voleva scrivergli un libretto: « Oh, non parliamone. Che volete fare qui? Dacché Barbaja s'è piantato fra noi, la musica non esiste più. Il solo ballo attira la nobiltà; questi signori non hanno gusto che per le ballerine. I bei tempi d'una volta se ne sono andati, d'ora innanzi io non iscriverò più che per me. »

della prima idea che gli si presentava. Non immaginava, come Haydn, una specie di piccolo romanzo che potesse fornirgli dei sentimenti e dei colori musicali. « È da questi piccoli romanzi che provengono i nomi coi quali Haydn (scrive lo Stendhal) designava qualche volta le sue sinfonie. »

Avanti tutto egli concepiva il piano generale del lavoro, distribuiva antipaticamente la sua musica (temi melodici) nelle forme ch'egli lavorava in seguito separatamente.

Questo piano quando lo aveva ideato lo tracciava a parole sul suo taccuino, ed era nelle sue passeggiate fuori delle porte di Vienna, correndo nei campi, tutto in disordine, che cercava il pensiero melodico, felice allorché la frase trovata riproduceva quanto gli passava nell'anima.

Felice nella creazione delle melodie, divinatorio di nuove armonie e contrappuntista profondo, egli nello spazio di circa un quarto di secolo portò la musica ad uno sviluppo di forme tale, ad un grado di concezione così elevato da non poter essere superato da niun altro.

Ciò si disse di lui vivente, ciò è confermato dalla critica postuma.

Abbiamo già accennato alle trasformazioni del genio di Beethoven, ed ora non ci pare ozioso l'avvertire che nell'ultimo periodo artistico il sommo musicista si lanciò in superbe audacie ritmiche e tonali creando, come dice un suo apologeta, una nuova sfera d'azione, indovinando la grammatica e cangiandola al bisogno.

Che vi siano in Beethoven delle audacie ritmiche e tonali è il Mazzucato che lo dice (*Lezioni d'Estetica*), cui non è chi neghi grande autorità in argomenti di scienza musicale.

Certe opposizioni fra la melodia e l'accompagnamento, ed altresì certi arditi sincronismi fonici, che trovansi in alcuni lavori di Beethoven, furono condannati dal celebre biografo di Mozart, Oulibisceff, che li chiamava *miagolli* odiosi, *discordanze* da straziare l'orecchio *meno sensibile*; dal Basevi, che afferma esservi in alcune composizioni della seconda e terza maniera beethoveniana, *della musica che esige una totale abnegazione per parte del senso, e che difficilmente si può incontrare in chi abbia la facoltà dell'udire*; dal Berlioz, il quale asserisce essere difficile trovare una giustificazione ad un passo della *sinfonia eroica*, e finalmente dal Fétis e da altri, specialmente a proposito della contemporaneità di due tonalità come si riscontra nella *Sinfonia Pastorale*.

Ma oggimai il progresso della scienza e dell'arte, ha dimostrato che la *chi-mera*, questo mostro della favola da costoro tanto temuto, non era che sogno di menti idolatre del passato.

Compreso l'attacco dell'ultimo tempo della nona sinfonia, il quale pure ha certa crudezza acustica, tutto si spiega chiaramente, non trattandosi che dei suoni dell'accordo di nona minore, dell'accordo di *settima diminuita* simultanei a quelli del primo rivolto dell'accordo perfetto minore; e se ne comprende anche la sua ragione d'essere: si direbbe l'urto, lo sforzo, se meglio piace, donde scatta quell'ultimo tempo per islanciarsi nel magico cielo dell'armonia e della più eccelsa idealità.

La nona sinfonia e la *Messa solenne*

sono i due colossi creati dal genio di Beethoven. Nel genere orchestrale non ebbe la versatilità di Haydn, autore di centodiciotto sinfonie, né di Mozart che ne scrisse trentacinque, ma fu innovatore incomparabile, e le sue nove sinfonie costituiscono un *crescendo* di meraviglie musicali, ed hanno contribuito grandemente al progresso dell'arte ed al perfezionamento delle nostre estetiche facoltà.

Beethoven aveva diviso di scrivere altri lavori: prima la decima sinfonia, per la quale aveva già ideato il piano di condotta ed alcuni particolari, poi un *Requiem*; intendeva inoltre di musicare il *Faust*; voleva pubblicare, sebbene stimasse assai quello di Emanuele Bach, un metodo per pianoforte, ecc., ma la sorte aveva segnato altrimenti.

Di Beethoven non abbiamo che una sola opera teatrale — il *Fidelio* — perché non trovò mai un secondo libretto che gli piacesse: « M'abbisogna — diceva egli — qualche cosa di morale, d'elevato. Io non avrei giammai potuto musicare un libretto come quelli che ispirarono Mozart! »

Cosicchè egli si chiuse nel campo strumentale e divenne il principe della sinfonia.

Beethoven con nove sole sinfonie ha saputo farsi chiamare il titano della musica strumentale. Egli non diede un titolo speciale che alla *Pastorale* ed alla *Eroica* (e così pure solo ad alcune sue suonate). Quanto ai mezzi materiali coi quali rivelò il suo genio nelle sinfonie prima, seconda, terza, quarta, settima ed ottava s'attenne allo strumentale di Mozart, e cioè strumenti d'arco, due flauti, due oboi, due clarini, due fagotti, due corni, due trombe e timpani, nella terza aggiunse semplicemente un terzo corno.

Ma nella quinta, oltre la famiglia acustica del Mozart, introdusse un contrafagotto e tre tromboni nel finale; nella sesta si valse di due tromboni, e nella nona (con cori) questi elementi sono aumentati di un ottavino, di altri due corni, avendosi così le due coppie, di un contrafagotto, del triangolo, dei piatti turchi e della gran cassa.

L'orchestra così arricchita perdurò fino alla rivelazione wagneriana, in seguito alla quale vediamo in certo modo rivivere le famiglie strumentali costituite di quattro membri ciascuna, come nel seicento, e cioè: quattro fagotti, quattro oboi, quattro flauti, ecc. Si accrebbero i mezzi d'esecuzione, ma il pensiero sinfonico non può dirsi siasi ingrandito in proporzione di essi.

L'arte odierna è nel campo del *verismo* che di più s'è provata a ricercare il nuovo: ma la natura non fu essa costantemente l'ispiratrice sovrana dei poeti?

E il Nostro Grande non ne aveva già parlato il più profondo linguaggio nella *sinfonia Pastorale*?

Infine, quando Beethoven, negli altri suoi lavori, imitava coi colori fonici gli intimi fenomeni della propria anima, era del pari interprete della natura e del vero, onde i di lui poemi musicali vanno riputati un'emanazione psicologica, incarnata nelle forme più seducenti, più elette e più commotive, accessibili alla umana natura.

A. GALLI.

La nostra Musica

Coro e danza delle Etère; atto terzo dell'opera *Dejanice* di A. CATALANI.

OFFRIAMO ai nostri cortesi lettori — e grazie alla gentile autorizzazione della casa editrice Lucca — se non lo squarcio più bello della nuova opera *Dejanice*, testè rappresentata alla Scala, e dovuta al maestro Alfredo Catalani, certo una fra le più delicate ispirazioni del fortunato spartito. È il coro-danza di etère così peregrino nei pensieri e così felice nel suo *colorito locale*, rimembrando questa pagina tutta la poetica voluttà dei tempi cui si riferisce l'azione e il cielo sotto cui si svolge.

Il Catalani, figlio di un egregio maestro di musica, ebbe naturalmente i primi rudimenti dal padre, il quale un dì lo sorprese al pianoforte che ripeteva una *cavalina* di Mozart imparata udendola insegnare ad un allievo. Aveva allora sei anni. A tredici il giovanotto diresse, con grandissimo plauso, nella Cattedrale di Lucca, sua città natia, una *Messa a quattro voci*. Insomma un ragazzo prodigioso come ce ne sono tanti, troppi anzi, adesso! Il padre lo mandò, in compagnia del pianista Ketten, al Conservatorio di Parigi, ove era chiamato *le petit italien*, e lo ricordano ancora, e fu suo maestro il Bazin. Tornato a Lucca per la leva militare fu scartato per gracilità e venne a Milano, e toccò al Bazzini il completarne l'educazione musicale, nel nostro Conservatorio, da dove uscì alcuni anni fa eseguendo un saggio finale, *La Falce*, che fu lodatissimo dalla stampa. Scrisse poi l'*Elda* rappresentata al Regio di Torino ed all'Imperiale di Varsavia, grazie ai buoni uffici della signora Giovannina Lucca, che prese sotto il suo patrocinio il talento del giovane compositore nato a Lucca nel giugno 1854. Il secondo suo lavoro, la *Dejanice*, fu salutato come una bella promessa per l'avvenire del teatro melodrammatico, e giova sperare che il lieto presagio non vada disperso.

Nel momento in cui scriviamo, il Catalani viaggia la Germania, dove si è recato per udire la rappresentazione ciclica delle opere di Wagner.

OPERE NUOVE

Al teatro Rossini di Roma ebbe lieto esito la nuova operetta *Obelisco*, libretto del signor Zanozzo, musica del maestro Galanti.

— All'Eldorado di Parigi ebbe grande successo l'operetta, *L'Amore in lierra*, del maestro G. Street.

— Al teatro di Rouen ebbe un gran successo l'opera comica *Maitre François* del giovane maestro napoletano Anacarsi Prestreau; molti pezzi dell'opera furono bissati e l'autore venne fatto segno a vive manifestazioni di simpatia.

La stessa opera si darà a Parigi.

— Il maestro Fornari avrà quanto prima ultimata una sua nuova opera, *Salambô*.