

The Project Gutenberg eBook of La musica, by Enrico Panzacchi

This ebook is for the use of anyone anywhere in the United States and most other parts of the world at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this ebook or online at www.gutenberg.org. If you are not located in the United States, you'll have to check the laws of the country where you are located before using this eBook.

Title: La musica

Author: Enrico Panzacchi

Release date: July 10, 2013 [EBook #43181]

Language: Italian

Credits: Produced by Carlo Traverso, Claudio Paganelli, Barbara Magni and the Online Distributed Proofreading Team at <http://www.pgdp.net> (This file was produced from images generously made available by The Internet Archive)

*** START OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK LA MUSICA ***

LA

VITA ITALIANA

DURANTE LA

Rivoluzione francese e l'Impero

Conferenze tenute a Firenze nel 1896

DA

Cesare Lombroso, Angelo Mosso, Anton Giulio Barrili, Vittorio Fiorini, Guido Pompilj, Francesco Nitti, E. Melchior de Vogüé, Ferdinando Martini, Ernesto Masi, Giuseppe Chiarini, Giovanni Pascoli, Adolfo Venturi, Enrico Panzacchi.

MILANO

FRATELLI TREVES, EDITORI
1897.

PROPRIETÀ LETTERARIA

Riservati tutti i diritti.

Tip. Fratelli Treves.

LA MUSICA

CONFERENZA

DI

ENRICO PANZACCHI.

Conferenza tratta dal resoconto stenografico

Signori e Signore,

Quando le idee agitatrici degli enciclopedisti e dei filantropi s'erano diffuse in Italia, ed unite alle idee dei nostri pensatori e ai decreti e alle velleità riformiste dei nostri principi generarono desideri ed inquietudine di novità, massimamente nelle classi colte, quali erano le condizioni della musica in Italia? E quali erano, quando i primi battaglioni francesi passarono le Alpi intuonando la *Marsigliese*? E quali erano durante il primo Regno italico, imperando Napoleone?

A questo domande bisogna dare una risposta qui; se no il quadro delle Conferenze di quest'anno rimarrebbe incompleto, non ignorando nessuno di voi quanta parte della vita e della cultura italiana fosse, massime in questo tempo, la musica. E la direzione benemerita delle Conferenze volle dare l'incarico a me di riempire questo vuoto, a me semplice dilettante di musica, con tutte le deficienze e tutti i difetti (salvo, se Dio vuole, la presunzione) che vanno annessi a questo così giustamente diffamato vocabolo!

I.

Questa volta dunque, o Signore, io vi parlerò di musica. Ma di musica, ha detto un gran poeta, Enrico Heine, bisognerebbe sempre parlare accompagnando le parole con canti e suoni, ossia suggellando coll'esempio le massime e supplendo a tutto ciò che ha di vago e di infedele la parola, massime trattandosi d'una materia invisibile e facilmente sfuggibile alla percezione immediata della memoria, come la musica. Le difficoltà, all'atto pratico, sono grandi. Gli esempi, voi dite.... Eh lo so; quando si parla d'un poeta torna molto efficace qualche sua strofa opportunamente intercalata; alle volte anzi un solo verso giova meglio ad imprimere nella mente dell'uditorio certi caratteri della sua poesia che un lungo discorso di critico e di conferenziere. Ma in materia di musica, come sapete, la difficoltà sta nell'esecuzione, tanto maggiore poi trattandosi di quella musica là e degli elementi esecutivi tanto perfetti di cui disponevano a quel tempo; voglio dire il canto e la voce umana.

A che pro, per esempio, fare eseguir qui l'aria della *Nina pazza per amore: Se il mio ben ritornerà, A veder la mesta amica*, quella famosa aria che produceva così profonda commozione nell'animo dei nostri bisnonni e delle nostre bisnonne e che una sera a Napoli nel San Carlo indusse il pubblico a gridare dai palchi e dalla platea: — Sì, povera Nina, il tuo bene ritornerà e tu sarai consolata! — come fare, dico, a eseguire quest'aria senza qualche cosa che per lo meno si avvicinasse alla voce ed al canto meraviglioso della Coltellini "onore di Firenze e d'Italia," come la chiamavano i poeti del tempo? Quella voce, quel canto a cui pensava coll'animo innamorato il Paisiello componendo la sua Nina, precisamente come un compositore dei nostri giorni pensa al numero ed alla qualità dei suoi strumenti orchestrali componendo un'*ouverture* od un intermezzo sinfonico? — A che pro fare eseguire qui la famosa aria nei *Capuleti e Montecchi* dello Zingarelli *Ombra adorata aspettami* senza la voce e l'arte insuperabili, dicono tutte le testimonianze del tempo, del soprannista Crescentini, che per un momento fece entrare l'entusiasmo della musica perfino nell'anima refrattaria di Napoleone primo? — E a che pro tentare di darvi con esempi vocali un'idea dello stile nuovo e magniloquente che Rossini inaugurò coll'*Elisabetta*, composta precisamente nell'anno 1815, senza la voce prepotente ed il trillo argentino e la virtuosità fulminea della signora Colbrand?

Meglio dunque ch'io lasci da parte gli esempi esecutivi; meglio che io mi limiti, o Signore, a sforzarmi di tracciare un piccolo quadro dei costumi musicali e ad accennare le vicende principali della musica teatrale di questo tempo, movendo, alla meglio, i vostri ricordi e la vostra fantasia. Ed essa forse, la vostra fantasia, farà meglio il miracolo, evocando questo bel mondo sepolto che è così vicino a noi e pare già tanto lontano! Poichè tutti noi in fondo all'animo nostro serbiamo della musica dei nostri vecchi una specie di ricordo platonico, una specie di eco addormentata, cerchiamo alla meglio di ravvivare con le parole quel ricordo, di risvegliare quelli echi addormentati.

Il secolo XVIII, voi sapete, fu chiamato per eccellenza il secolo della musica. Questo potè dirsi massimamente per l'Italia, anche perchè in questo tempo nessun'arte grafica e rappresentativa produceva fra noi opere che potessero ragionevolmente gareggiare coi prodotti della nostra musica. Quale quadro religioso, per mo' d'esempio, è stato dipinto nel secolo passato che possa, anche lontanamente, per valore estetico, compararsi ad un salmo di Benedetto Marcello? Quale produzione letteraria ebbe mai la pienezza e la universalità di successo mondiale delle opere di Piccini, di Sacchini, di Paisiello, di Cimarosa? La parte poi che ebbe l'Italia nel movimento musicale del secolo passato fu addirittura grandissima, enorme; rappresenta un primato che nessuno pensava nemmeno a discutere; rappresenta influssi universali dei quali oggi non possiamo formarci che una pallida idea. Chi diceva musica nel secolo passato diceva musica italiana. "Italiam! Italiam!," metteva in testa alla sua polemica musicale il Marmontel per la famosa gara tra i gluchisti e i piccinisti, un secolo prima che Alfredo de Musset formulasse lo stesso concetto con versi rimasti popolari.

.... *Harmonie! Harmonie!*
Langue que pour l'amour inventa le génie!
Qui nous vins d'Italie, et qui lui vins des cieux!

Tutti al mondo erano convinti che quel fiume di melodia che circolava per l'Europa, commovendola e deliziandola, aveva le sue origini in Italia; e tutti dovevano venir qui a tuffarvi lo spirito, a prendervi come un salutare lavacro. Intanto non c'erano nè piccole nè grandi corti, nè cappelle, nè teatri fuori d'Italia che non avessero maestri, cantanti o suonatori italiani; nè c'era promettente maestro fuori d'Italia il quale non sentisse il bisogno di passare le Alpi, di stare parecchi anni nella penisola, di attingere alle scuole ed ai maestri di Napoli, di Bologna, di Roma, di Venezia, raccogliendo tesori di sapere e di ispirazione che andava poi a svolgere tornando in patria.

Altri tempi, o Signore! Adesso invece sono i nostri maestri che vanno tutti, se non coi piedi, certo collo spirito in Germania e in Francia e là sentono il bisogno di attingere i criterii e i procedimenti dell'arte! Vi ha però una differenza. Nel secolo passato i buoni maestri tedeschi venivano in Italia, pagavano il loro grande tributo alla maniera italiana, ma da codesta didattica,

da codesta specie di ginnastica, ritraevano una forza propria con la quale giungevano poi a belle creazioni originali; e dopo l'*Idomeneo* nasceva il *Don Giovanni*; e dopo il *Trionfo di Clelia* nasceva l'*Alceste*. Questi scolari della musica italiana insomma si chiamarono Hendel, Hasse, Glück, Mozart, Haydn; e si chiamarono dopo Niccolai e Mayerbeer, Nidermayer; mentre da trent'anni a questa parte, (sarà una disgraziata combinazione!) non abbiamo ancor visto nessuno dei giovani peregrinanti nelle regioni dell'avvenire tornare in Italia così musicalmente forte da piantare orme profonde, durevoli e gloriose.

II.

L'Italia nel secolo scorso conseguiva e manteneva questo grande primato perchè essa in sostanza dava alla musica tutti i suoi elementi più geniali e più vitali. Cominciamo dalla lingua. Era convincimento universale formulato poi in parole entusiaste da Gian Giacomo Rousseau nella prefazione al suo *Dizionario*, che la nostra lingua, così felicemente contemperata di vocali e di consonanti, colle cadenze delle parole nelle quali la voce può a piacimento indugiare ed espandersi, fosse non solo la lingua più acconcia alla musica ma la lingua esclusiva della musica. Il Rousseau arrivò a dire che non sapeva immaginare ottima musica se non modulata sopra parole italiane, anzi sopra versi di Pietro Metastasio!

L'Italia dava alla musica di tutta Europa i maestri, i metodi, la melodia, il bel canto, i cantanti. Fermiamoci un poco ad esaminare il fenomeno della grande fertilità del suolo d'Italia nel produrre esecutori perfetti. L'idea che di qua dalle Alpi solamente la natura formasse le ugone perfettamente idonee al bel canto, è stata ormai sfatata dalla fisiologia e dalla esperienza. La sola legge che spiega davvero questo fenomeno è la solita costante e universale di ogni produzione; la legge della richiesta. [518]

Guardate il nostro secolo. Nella musica del secolo decimonono è venuto acquistando invece sempre maggior prevalenza l'elemento polifonico orchestrale. Esso infatti cominciò colla prima delle nove sinfonie di Beethoven, la quale fu precisamente composta nel 1800. Ogni decade di questo secolo segna un incremento continuato dell'elemento polifonico orchestrale, il quale va aumentando in tal misura, tanto nelle opere teatrali che nella musica extra teatrale, che noi non potremmo scompagnare più i due elementi. Ditemi voi che cosa diventerebbe il *Crepuscolo degli Dei* di Wagner separato dall'elemento polifonico che tutto lo avvolge, lo compenetra e lo commenta?... Invece nel secolo passato la musica, massimamente teatrale (ed è di questa che io intendo solo di occuparmi) quasi tutta consisteva nella ricerca di affetti mirabilmente significanti per mezzo della voce umana. Facendo ora riscontro all'esempio citato di Wagner e del *Crepuscolo degli Dei*, io dico che se voi sopprimete l'orchestrale alla "*Serva padrona*," o al "*Matrimonio segreto*," di certo voi toglierete qualche particolare grazioso; toglierete anche un substrato armonico, di tanto in tanto assai piacevole. Ma la sostanza dell'opera, ma il dialogo musicale permane in tutta la sua integrità, e diciamo pure anche in tutta la sua efficacia; o con una ben piccola differenza. [519]

III.

Similmente, o Signore, per spiegare il grande trionfo delle voci, bisogna riferirsi alla legge della richiesta. Più si è andato svolgendo nel nostro secolo la sollecitudine per l'incremento orchestrale, più vedemmo crescere lo spirito d'invenzione e lo studio intorno agli strumenti. Ecco che al violoncello e al contrabbasso è stata aumentata la quarta corda, ecco che quasi tutti gli strumenti si sono migliorati nei registri, nell'estensione, nell'agilità, nella dolcezza, nel timbro vario della voce; ecco che molti anche se ne sono inventati di sana pianta; anzi le invenzioni si moltiplicarono in modo che ad un Congresso musicale tenutosi in America due anni fa, fu emesso un voto per infrenare piuttosto che incoraggiare tutta quella smania produttrice e inventrice. Nel secolo passato un somigliante fenomeno si avverava in Italia rispetto alla voce umana e rispetto al bel canto.

Qui era la gran base; e qui naturalmente nasceva la gran gara. I maestri del secolo passato prendevano in mano la voce umana, permettetemi la similitudine, come gli orafi fiorentini prendevano in mano i gioielli preziosi; e la brunivano e lavoravano in tutti i modi fino a renderla opera perfetta e impeccabile; la sfaccettavano in tutti i sensi come un brillante meraviglioso di cui si volevano rendere tutti i lumi e tutti i riflessi. L'insegnamento del *bel canto*, nel secolo passato tendeva insomma a dare alla voce tutta quanta la sua immaginabile virtuosità nell'estensione, nella solidità, nel timbro, nell'agilità, nei passaggi, nei tempi rubati — quei preziosi tempi rubati con cui l'esperta malia del cantante si compiaceva come a tormentare la misura del canto, creando nell'animo degli ascoltatori una specie di deliziosa perplessità, la quale si convertiva poi in una squisita dilettezza, quando, verso la cadenza, il tempo rientrava nella sua musicale normalità.

[520]

Tutto questo formava un grande insieme di teorie e di pratiche magistrali, elaboratissime, delle quali non abbiamo adesso un'idea. Adesso i nostri giovani apprendisti della musica esecutiva studiano in media un anno e mezzo, poi si lanciano sulla scena ad eseguire promiscuamente il *Barbiere di Siviglia*, il *Trovatore*, il *Lohengrin*. Allora la sollecitudine didattica dei maestri si proponeva di spremere tutto quanto era nelle viscere, per così dire, della voce umana, traendola fino agli ultimi limiti della natura.... Anzi non si contentarono! E quando arrivarono a quegli ultimi limiti essi non dubitarono di violarli crudelmente, sacrilegamente, creando i sopranisti. Se è vero ciò che hanno detto alcuni storici che molte delle crudeltà di Nerone furono procurate da certa sua effervescenza estetica e da una cupidità artistica non contenuta nei confini del naturale, bisognerà anche rassegnarsi a credere che i nostri padri furono veramente dei neroniani.... Indarno qualche delicato spirito protestava; indarno l'austero Parini tuonava con la celebre ode: "Oh misero mortale — Ove cerchi il diletto? — Ei tra le placid'ale — Di natura ha ricetta. — Là con avida brama — Sussurrando ti chiama. — Aborro in su la scena — Un canoro elefante — Che si trascina appena — Su le adipose piante. — E manda per gran foce — Di bocca un fil di voce.,,"

[521]

Ma la verità, è, o Signore, che questo "fil di voce,, era così squisitamente educato e adoperato, che creava tutto un ordine di sensazioni musicali sconosciute a noi e delle quali i nostri vecchi erano amantissimi. E pare veramente che la loro arte fosse sotto ogni aspetto meravigliosa e in armonia coll'indole e con gli intendimenti alla musica teatrale di quell'epoca. Il medioevo aveva fabbricati i nani pel diletto delle corti; nel secolo decimosettimo e decimottavo l'Italia creò e divulgò i sopranisti pei dilette dei teatri e delle sacre cappelle, principiando da quelle del papa.

[522]

La scuola poi e la disciplina con cui erano educati questi singolari strumenti umani hanno qualche cosa di mirabile, quasi di leggendario. Esisteva in Bologna, al principio del secolo passato, un celebre maestro, il Pistocchi, la cui scuola era considerata come una fucina perfetta di sopranisti. Egli obbligava i suoi giovani a studiare per sette anni di seguito il solfeggio; e si comprende che da questa palestra così pazientemente prolungata uscissero cantori perfetti come il Bernacchi. A Napoli, il Porpora era pure maestro consideratissimo e certo non meno del Pistocchi esigente e rigoroso. Raccontano che dava agli alunni una pagina di solfeggio, una specie di epitome del bel canto in cui erano accolti i casi più difficili nell'uso della voce, tutti i passi, i salti, le emissioni, le malizie, gli inganni per indurre nel pubblico meravigliosi e inaspettati effetti di canto. Allievo della scuola di Porpora fu il famoso Farinello, colui che divenne poi quasi l'arbitro della Spagna e onnipotente a corte quando a lui solo riuscì con tre o quattro ariette a blandire la noia profonda e giudicata incurabile di Filippo V.

Raccontano che il Farinello, essendo scolaro del Porpora, da quattro anni tutti i giorni andava ripetendo i passi, le scale, i gorgheggi di quella tal pagina. Un giorno impazientito, si permise di chiedere al Porpora per quanto tempo ancora ne avrebbe avuto. Il maestro rispose asciutto: ancora per tre anni!... E la risposta non dovette essere molto confortante.

[523]

Ma è altrettanto certo che da questa eroica elaborazione e da questo magistero, perseveranti fino alla crudeltà, uscivano cantanti dei quali le cronache del tempo dicono cose assolutamente sbalorditive. Il Bernacchi e il Farinello divennero col tempo rivali e una volta s'incontrarono a Bologna verso la metà del secolo. Il pubblico li attendeva in un duetto del maestro Hasse, detto il Sassone, dove ognuno dei due doveva fare l'ultima prova del proprio talento. Raccontano che in mezzo ad una trepida aspettazione, ad un silenzio profondo i due campioni prima espressero il

puro tema melodico su cui cadeva la gara. Il Farinello più giovane stupì il pubblico con variazioni audacissime; e il Bernacchi, di rimando, sulle prime tenne validamente testa all'avversario; ma poi, crescendo sempre le difficoltà inaspettate e le ardue bizzarrie del canto farinelliano, il Bernacchi ebbe una astuzia da vecchio lottatore. Ad un tratto abbandonò il sistema delle variazioni e dei trilli e ripresentò al pubblico il bel tema melodico in tutta la sua primitiva purezza e semplicità. L'entusiasmo del pubblico, a quell'effetto inatteso, non ebbe più confini. Fu domandato il bis e il Bernacchi lo concesse; ma quando fu per riprendere la sua frase, sentì nell'orchestra una certa inquietudine, una certa titubanza. Si volse a guardare; e si avvide che anche i suonatori, anche il direttore d'orchestra piangevano....

[524]

Emozioni e delizie delle quali sarebbe difficile farsi ora una idea, o Signore; emozioni e delizie che trovano forse una parte di spiegazione nella stemperata sensibilità allora di moda; ma fatta ogni tara possibile, rimane sempre certo che, dietro a tutto quel delirio di pubblico, doveva esservi un'arte, nel suo genere, sorprendente e perfetta.

Ho nominato più sopra il Crescentini. Una sera del 1806 a Parigi egli cantava al Teatro Imperiale quella sua arietta "Ombra adorata aspettami,.. Chi sa quante volte l'avevano intesa! Poichè è da notare che questi famosissimi soprani, una volta che avevano condotte all'ultimo pulimento quattro o cinque arie, poco d'altro si curavano e con esse passeggiavano trionfanti l'Europa. Era tale il favore del pubblico per la preziosità dell'arte loro che non avevan bisogno di abbondare in quantità; bastava la qualità squisita. Ebbene, Crescentini quella sera suscitò tanto entusiasmo a Parigi che perfino l'anima fredda, alla musica almeno, di Napoleone I, se ne commosse; e seguendo un movimento improvviso mandò al soprano nientemeno che la croce della Corona di ferro.... Fu uno scandalo; e si levò una tal gara di mormorazioni che Napoleone se ne impensierì. E se ne deve esser tanto impensierito che perfino nel *Memoriale di Sant'Elena* ricorda il fatto. — Io ho disposto (dice l'imperatore) di scettri e di corone, ho disposto d'interi popoli senza che i miei ci trovassero da ridire. È bastato che io mandassi una povera croce di cavaliere al soprano Crescentini per sollevare quasi una rivoluzione.... — Anche si narra che una sera in un salone parigino molto celebre di quel tempo le mormorazioni scoppiavano e s'accaloravano d'ogni parte. — Una vera indegnità!... Come mai l'Imperatore ha potuto conferire ad un miserabile cantante la onorificenza che egli fondò a premiare i valorosi in campo, i feriti per la patria? — Per fortuna la bella Grazzini, famosa cantante, ebbe un motto felice, che mise un po' di calma. — Finalmente anche il povero Crescentini era un ferito.... nel campo dell'arte! —

[525]

Ma il trionfo per me più significativo di questa arte dei soprani, mi pare quello conseguito dal Velluti a Londra nel 1826. Vedete come ci avviciniamo alla nostra epoca. Il Velluti aveva cantato nell'*Aureliano in Palmira* di Rossini; era stato l'ultimo suo trionfo e volle andare a ripeterlo a Londra. Si credeva in Inghilterra che quella infelice anomalia non esistesse più nel mondo, e fu uno stupore ingrato, un unanime scontento quando si seppe che c'erano anche dei soprani. Parve che la rigida coscienza anglosassone si volesse ribellare per davvero. Il povero Velluti fu accolto con segni poco lieti, la prima sera dell'esecuzione. Volti arcigni e glaciale silenzio.... Ma poi, malgrado tutti quei propositi di resistenza e d'austerità, il Velluti finì per conquistare il pubblico inglese in modo che lo portarono in trionfo a casa con musica e fiaccole!

[526]

IV.

Dopo aver detto dei cantanti, parliamo un poco anche della musica di quel tempo.

Il periodo va dall'ultimo ventennio circa del secolo XVIII, ai primi tredici o quindici anni del presente; ma è necessario distinguerlo in due parti. Negli ultimi anni del secolo passato raggiunge il suo apice e tramonta la grande scuola della nostra musica teatrale. Musica melodica per eccellenza, musica di bel canto. Essa dovrà molto essere ricordata e invocata da noi italiani. S'invocheranno i ricordi, ma sarà difficile ripetere la grazia, la soavità, la purezza di quella melodia tutta nostra che fece l'ultima sua prova sotto l'ispirazione di quei nostri maestri. In quel ventennio la grande scuola è vista tutta quanta tramontare e scomparire. Già è morto Sacchini, che Glück aveva chiamato il più perfetto tipo del compositore da teatro in Italia. Nel 1780 muore Niccolò Piccinni, che fu a Parigi il forte competitore dello stesso Glück, opponendosi validamente per molti anni all'autore dell'*Alceste*, dell'*Orfeo* e dell'*Ifigenia in Tauride* e suscitando una passione così profonda da dividere la Corte, la città, i maestri, i dilettanti, la Francia intera. Fu una gara indescrivibile. Beniamino Franklin, che si trovò in Francia a quell'epoca, scriveva che di tante stranezze di cui era stato spettatore nel mondo nessuna superava questa di tutto un popolo che, per il primato di due musicisti scordava ogni cosa: la questione delle Colonie, la finanza in rovina, la voragine rivoluzionaria che mandava muggiti da tutte le parti e che minacciava d'ingoiare un giorno o l'altro tutta quella corte, tutta quella folla di guidenti. Il Piccinni, ancor che vinto nel giudizio dei più, onorò altamente l'Italia e l'arte nostra, e nobilitò la sua sconfitta con una incomparabile generosità di cuore. L'autore della *Didone*, della *Ifigenia in Tauride* e di tante opere insigni, che avevano fatto più d'una volta vacillare e piegare il suo tremendo avversario, morì mandando un inno generoso alla grandezza di Cristoforo Glück e proponendo al Direttorio in Francia che si istituisse un concerto ogni anno a celebrare la memoria del suo fortunato rivale. Erano pure morti sulla fine del secolo i due Guglielmi, il Jomelli, il Buranello. Vive ancora il buon Paisiello, ma per tutte le lotte e le aspre gare sopportate in Francia e in Napoli, trascinerà poi la sua vita fino al 1816, senza aggiungere nulla alla sua gloria di compositore. Finalmente nel 1802 anche Domenico Cimarosa muore, dicono alcuni vittima del rigido clima di Russia ove era andato a deliziare le orecchie di Caterina Seconda; alcuni invece dicono per le persecuzioni politiche a cui andò soggetto, avendo egli parteggiato coi ribelli a Napoli ed essendo per questo oggetto delle vendette del cardinal Ruffo. Vi è stato anzi qualcuno che non ha dubitato di attribuire la morte di Domenico Cimarosa al veleno fattogli propinare dalla regina Carolina di Napoli per punirlo d'aver messo in musica l'inno della Rivoluzione partenopea, cantato dinanzi al palazzo reale, e insistente sul ritornello metastasiano:

Non sogno questa volta,
Non sogno libertà!

Il fatto è che il Cimarosa è l'ultimo grande compositore del secolo passato e con lui si chiude quella celebratissima scuola napoletana. La grazia della melodia, la purezza dell'armonia hanno in lui il più degno e più completo rappresentante. La genialità italica si svolge negli estri cimarosiani con tutte le sue forme più seducenti. Egli, senza tanti sistemi e senza tanta metafisica, conduce a perfezione l'opera comica, alla stessa guisa che Glück aveva condotto a perfezione il dramma musicale tragico. Con lui "il gaio napoletano", come lo chiamavano in quel tempo per tutta Europa, la vecchia opera italiana dà un ultimo ed invidiabile fulgore di tramonto. Nel 1792 fu eseguito a Vienna il suo capolavoro, vale a dire il *Matrimonio segreto*. L'opera deliziò gli spettatori e in maniera particolare l'imperatore Leopoldo; e la delizia fu tale e tanta che, finita l'opera, si provò la voglia di risentirla tutta quanta. Detto fatto; l'imperatore fa ammannire una buona cena ai cantanti e ai suonatori e dopo un paio d'ore il *Matrimonio segreto* viene tutto quanto bissato ed ascoltato con sempre crescente diletto dal pubblico viennese. Anche qui permettetemi, o Signore, di esclamare: altri tempi! Credete voi probabile un fenomeno somigliante con gli spartiti del tempo nostro?...

Tanta seduzione sul pubblico derivò da un complesso di ragioni che qui sarebbe fuor di luogo il discorrere; ma specialmente per l'intimo carattere affettivo di quella musica. Essa era come una fioritura leggiara, elegante, spontanea. La musica del secolo passato, e specialmente la musica italiana, si compiaceva e si contentava di accarezzare, per così dire, l'epidermide dell'anima, senza entrare nelle sue più oscure profondità. Era come un vento odoroso e temperato di primavera che increspa un lago senza sconvolgerlo, senza turbarlo. La tonica si svolgeva sempre nei suoi modi normali; e l'eccezione era veramente eccezione; ossia una cosa rara sapientemente governata dal gusto. Dopo abbiamo avuto una sempre crescente rivoluzione estetica insieme e fisiologica. Ciò che era eccezione e singolarità (per esempio quelle famose settimane diminuite, che dovevano sempre "annunciare la sventura", per dirla con la frase del nostro caro Ferravilla) oggi è diventato una normalità e quasi un riposo dell'orecchio nostro. Tutto questo mordente, tutto questo complicato, agitato, febbrile, tanto nello spirito che nella fattura, non toccava la serena arte dei nostri vecchi. Non era entrato ancora nella musica la psicopatìa. Che Dio ci aiuti per l'avvenire! Ma certo è che in questo siamo andati ormai tanto avanti che bisognerà poi in qualche guisa temperare e semplificare, se non vorremo che fra le tante afflizioni dello spirito umano debba un giorno o l'altro annoverarsi anche la musica.

Sollicitæ iucunda oblivia vitæ, è il motto che si leggeva nello stemma delle vecchie Accademie musicali. Quando i nostri vecchi musici e i nostri vecchi cantanti avevano raggiunto questo scopo, pareva ad essi di non avere composto e cantato inutilmente. Io non discuto se avessero ragione; ma questo era il loro grande segreto.

V.

Discesi nel sepolcro i più insigni esecutori e compositori del secolo passato, tramontata quella fecondissima scuola napoletana che aveva avuto il dominio non solo nella penisola, ma in tutto il mondo, noi vediamo, o Signore, svolgersi un periodo da 10 a 15 anni, musicalmente bigio, freddo; in una parola mediocre. Non mancano la dottrina, l'ingegno, il gusto; manca, pare, il genio. Sorgono il Morlacchi, Simone Meyer, il Paër, il Generali, qualche altro; brava gente, uomini di molto valore ma che non si levano alle grandi altezze dei maestri precedenti. Due gloriosi maestri ha sempre l'Italia, o Signore; ma vivono e s'inspirano fuori d'Italia. Sono Cherubini e Spontini. Cherubini che nella musica teatrale si mette, per purezza armonica e per freschezza di melodie, vicino a Mozart; e nella musica sacra non trema di fronte al grandissimo Beethoven. Lo Spontini, come il Cherubini, esce presto d'Italia dove la fortuna poco gli sorride; e va a Parigi e diventa il maestro preferito da Napoleone I, col favore espresso del quale riesce a rompere tutte le ostilità degli emuli e dei cortigiani e fa eseguire nel 1810, con tutti gli onori e il prestigio d'una rappresentazione di corte, la sua famosa opera *La Vestale*, nella quale è tanta vena melodica, passione drammatica, tanta romanità di carattere; nella quale par di sentire la grandiosità dell'impero napoleonico. Un gran pregio dello Spontini è di avere meglio dei suoi predecessori, forse meglio dello stesso Glück, intuito il profondo consenso psicologico che può istituirsi nel dramma tra poesia e musica. Di ciò gli rese giustizia e testimonianza Riccardo Wagner nella sua celebre lettera a Francesco Villot, dicendo che egli riconosce nello Spontini uno dei suoi legittimi predecessori.

[532]

Ciò che mancava all'Italia musicale in questo periodo era una forte energia creativa, senza della quale non è possibile vera rivoluzione d'arte. Nella musica nostra si sente un'aura che viene d'oltre monte; ci accorgiamo che c'è stato Glück, Mozart, Haydn e che dai nostri si vuol, per quanto è possibile, fondere le nuove ricchezze straniere col grande patrimonio musicale italiano. È un proposito ottimo ma non basta per la grandezza dell'arte; e ne segue, in sostanza, un periodo d'incertezze e di titubazioni, che sarebbe finito in una morta gora, se invece non fosse stato un passaggio, una preparazione; se invece colui che era aspettato non fosse venuto.

[533]

E colui che era aspettato, colui che aprì realmente in Italia e per l'opera italiana i tempi nuovi, voi sapete, fu Gioacchino Rossini, il quale appunto cominciò a fare le sue prime armi nei primi del nostro secolo (1808) traendo a sé l'attenzione del pubblico bolognese e d'altri col *Pianto dell'Armonia*. Poi venne *Demetrio e Polibio*, una breve opera o piuttosto una cantata in cui il giovanissimo maestro mise una passione, una forza di sentimento e un felice ardore di novità che costrinse tutti gli animi a volgersi verso di lui. Par veramente che una fresca fontana di nuove melodie sgorgò dall'animo giovanile del felice maestro e che si espandeva e dilagava con forza irresistibile.

Gioacchino Rossini si afferma, e nel suo rapidissimo successo pare che avvolga in un circolo giocondo di rinnovamento tutta la società italiana, la quale apre tutto l'animo suo al soffio della nuova arte. — Vi è un uomo, diceva a quel tempo lo Stendhal, del quale si parla ormai più che di Napoleone in Italia, del quale si parlerà prestissimo a Parigi, a Pietroburgo forse anche a Calcutta. E questo uomo non ha che 18 anni e non è che un compositore di musica! — Ma in questo compositore di musica si concentravano milioni di anime, e la sua voce balda e giovanile pareva la voce dell'avvenire e della speranza. Gli uomini erano stanchi di soffrire. Era passata nell'aria la tempesta della rivoluzione francese; c'era stato Napoleone I, con le sue ambizioni crudeli e le sue guerre terribili. Troppo sangue s'era versato, troppo si era tremato e pianto!... Le povere anime umane, abbattute come canne sotto la bufera, volevano rialzarsi. La vita doveva avere ancora delle gioie, la civiltà doveva avere ancora dei trionfi. E questa voce che gridava — avanti! — questa voce dell'avvenire che tutti aspettavano parve, per un momento, che fosse modulata nella musica del giovane Rossini, ne' suoi *crescendo* annunziatori, nelle sue squillanti fanfare, nell'ampio modulo de' suoi motivi, nella insolita forza delle sue armonie, nella concitazione veemente dei suoi ritmi nuovi...

[534]

E Rossini capì. Non era uomo di grandi nè di troppo severi studi; ma aveva la genialità spontanea e feconda che la natura consente rare volte ad un artista e che sempre s'accompagna a una fedele percezione del bisogno predominante nel proprio tempo. Capì che la musica stava per subire, come ogni arte moderna, un forte impulso verso la popolarità e il genio nazionale; ma capì ancora che bisognava temperare e fondere le grandi miglierie della tecnica con le tendenze connaturate e con le tradizioni della musica italiana. Era una specie di fil di rasoio la linea sulla quale egli si metteva a camminare; ma condotto dalla sua indole felice, Rossini camminò e arrivò alla mèta. Infatti guardate: nel 1817, interrogato Leopoldo Cicognari, il giovane maestro si mostra un po' diffidente di tutto quel sopraccarico di armonie, di tutto quell'incremento strumentale che veniva dalla Germania e dice: qui bisogna mettere un argine. Pareva dunque un conservatore. Ma d'altra parte egli era chiamato "il tedesco", per la grande assiduità con cui nella biblioteca di Bologna aveva studiato e trascritto in partitura le sinfonie dell'Haydn e del Mozart, le primizie forse del Beethoven ed altri documenti del genio strumentale germanico. Dunque egli univa quella felice bilateralità d'istinti e di tendenze che gli consentiva d'essere il grande, il nuovo compositore d'Italia: che apriva la via ai maestri e all'opera futura.

[535]

Per questa via il giovane maestro procedette non fermandosi mai, ma andando avanti un po' alla

spensierata, un po' all'italiana, come dicono i suoi biografi stranieri, molto fidando specialmente nella baldanza de' suoi felici ideali e nella seducente giovialità dell'indole sua. Ma andò sempre avanti: dal *Tancredi* al *Barbiere di Siviglia*, dall'*Otello* al *Mosè*, al *Guglielmo Tell*, che il Fetis non dubitò di chiamare "l'opera delle opere,, ed ha ragione perchè in questo spartito egli seppe raccogliere sapientemente ed efficacemente tutte le miglierie conquistate alla nuova musica pel teatro, di là e di qua delle Alpi.

[536]

Rossini fu dunque riformatore nel miglior significato della parola; ma volle esserlo alla sua maniera, ossia bonariamente, senza violenze, senza sussiego. Stancatosi presto di tutte quelle virtuosità, e di tutti quei gorgheggi che i grandi cantanti dell'epoca sua profondavano nelle arie delle opere, che fece egli? Non sentenza, non tuona; invece comincia col rabbonire questi difficili ed esigenti esecutori dicendo loro: — volete delle scale cromatiche? volete delle cadenze sospese? dei trilli, dei ricami d'ogni genere? Li avrete, ma ve li voglio fare io. — E questa era già una prima legge e una prima misura. La vecchia musica scuoteva dal capo la cipria. La *virtuosità* aveva un vizio mortale: quello di fare della bravura esecutiva quasi il fine supremo della musica. Doveva morire; e Rossini gli dà con grazia il colpo mortale.

Per questa strada egli continuò senza ostentazione di smanie riformiste, ma sempre riformando. Arrivato a un certo punto, sapete che gli accadde? Che molti de' suoi vecchi ammiratori lo abbandonarono e cominciarono a mormorare di lui. Se leggete per esempio quella, non molto esatta, ma briossissima vita di Rossini che dettò lo Stendhal, sentirete con vostra non mediocre sorpresa che la *Semiramide*, per esempio, è già qualificata fra le opere pensate e scritte in stile tedesco!... E quando lo stesso Stendhal uscì dall'Opéra di Parigi dopo la prima rappresentazione del *Guglielmo Tell*, lo sentirono dare in escandescenze ed imprecazioni, dicendo che gli avevano guastato il suo Rossini, tuffandolo nelle nebbie della musica teutonica e facendone un seguace di Carlo Maria Weber. È sempre la medesima storia, che si ripete e si ripeterà nel mondo dell'Arte.

[537]

Bisogna poi non dimenticarsi, o Signore, che Rossini fu anche mirabilmente assecondato dai cantanti. I cantanti non erano più i soprannisti, se Dio vuole, ma continuavano le grandi e squisite tradizioni. Non si chiamavano Velluti, Crescentini, Bernacchi, Farinello o Guadagni; ma si chiamavano la Pasta, la Malenotti, il Nazzarri, il Tachinardi, il Donzelli. Splendono soprattutto due astri felicissimi in questo firmamento; il Rubini e la Malibran.

VI.

E così fu posta la gran tesi musicale moderna, che si potrà svolgere in vario senso, che si potrà risolvere in diversi modi. Ma tutte le volte che saremo nel campo delle vere passioni umane, significate nel melodramma, io dico che bisognerà sempre risolverla tenendo in grandissimo conto la melodia e la voce umana. Bisognerà, pena la morte, o Signore, la quale può colpire un melodramma anche sotto forma di imbalsamazioni trionfali.... ma è sempre la morte, ossia l'esiglio dal palcoscenico.

Riccardo Wagner ha detto che la voce umana è il più bello e il più nobile degli strumenti; e a me pare una frase inesatta. Abbiamo differenza, in qualche guisa, assoluta e categorica. Fra lo strumento e colui che l'adopra c'è una sostanziale distinzione. Il flautista adopera il suo flauto, poi lo ripone in un cassetto; e per quanto egli, suonandolo, abbia lavorato con tutto il trasporto dell'anima, qualcosa sarà andato sempre perduto in quell'intervallo che è fra lo strumento e colui che l'adopra. Invece nella intimità della voce del cantante collo spirito che la muove, in questa profonda e sacra intimità, risiede un'efficacia e una magia che nessun istrumento, di metallo o di legno, a corda o a fiato, arriverà mai ad uguagliare.

[539]

La poesia, ha detto ancora Riccardo Wagner, getta il seme nei solchi, la musica lo feconda. E questa è similitudine di grande verità, o Signore. Ma quand'è che la musica raggiunge i suoi effetti più meravigliosi?... Difficile questione. Ma se ognuno di voi consulti i suoi ricordi come io consulto i miei, spogliandosi d'ogni preconconcetto e d'ogni ipocrisia artistica, risponderà che i più deliziosi, i più sublimi momenti musicali passarono nell'anima nostra quando la musica si unì e si fuse liricamente e drammaticamente alla parola poetica; momenti che nessuna polifonia orchestrale, per quanto ispirata e sapiente, potrà mai raggiungere.

A questo parere mostrò di inclinare lo stesso Beethoven quando ebbe, per così dire, percorso tutto il suo immenso ciclo, quando ebbe toccato il termine della sua epopea sinfonica. Arrivato alla Nona Sinfonia in cui aveva cercato di gettare tutte le forze della natura, tutte le voci della vita, tutto lo slancio, tutto l'anelito della passione, s'accorse che qualche cosa ancora gli rimaneva a dire; e questo qualche cosa, nessuno strumento lavorato dalle mani dell'uomo glielo poteva dare. Allora domandò a Federico Schiller il canto "Alla Gioia,, e su quel canto profuse le ultime ricchezze della sua grande anima musicale, chiudendo, come il pellegrino giunto sul vertice della mistica Montagna, con un fuoco meraviglioso che empì tutto l'emisfero. Presagio insieme e simbolo che le ultime altezze della musica saranno raggiunte quando essa, disposandosi novellamente al verbo umano, gli porterà in dono, cresciuti di tutti i progressi dell'arte, i suoi accordi e le sue modulazioni.

[540]

Nota del Trascrittore

Ortografia e punteggiatura originali sono state mantenute, correggendo senza annotazione minimi errori tipografici.

Copertina creata dal trascrittore e posta nel pubblico dominio.

*** END OF THE PROJECT GUTENBERG EBOOK LA MUSICA ***

Updated editions will replace the previous one—the old editions will be renamed.

Creating the works from print editions not protected by U.S. copyright law means that no one owns a United States copyright in these works, so the Foundation (and you!) can copy and distribute it in the United States without permission and without paying copyright royalties. Special rules, set forth in the General Terms of Use part of this license, apply to copying and distributing Project Gutenberg™ electronic works to protect the PROJECT GUTENBERG™ concept and trademark. Project Gutenberg is a registered trademark, and may not be used if you charge for an eBook, except by following the terms of the trademark license, including paying royalties for use of the Project Gutenberg trademark. If you do not charge anything for copies of this eBook, complying with the trademark license is very easy. You may use this eBook for nearly any purpose such as creation of derivative works, reports, performances and research. Project Gutenberg eBooks may be modified and printed and given away—you may do practically ANYTHING in the United States with eBooks not protected by U.S. copyright law. Redistribution is subject to the trademark license, especially commercial redistribution.

START: FULL LICENSE

THE FULL PROJECT GUTENBERG LICENSE

PLEASE READ THIS BEFORE YOU DISTRIBUTE OR USE THIS WORK

To protect the Project Gutenberg™ mission of promoting the free distribution of electronic works, by using or distributing this work (or any other work associated in any way with the phrase “Project Gutenberg”), you agree to comply with all the terms of the Full Project Gutenberg™ License available with this file or online at www.gutenberg.org/license.

Section 1. General Terms of Use and Redistributing Project Gutenberg™ electronic works

1.A. By reading or using any part of this Project Gutenberg™ electronic work, you indicate that you have read, understand, agree to and accept all the terms of this license and intellectual property (trademark/copyright) agreement. If you do not agree to abide by all the terms of this agreement, you must cease using and return or destroy all copies of Project Gutenberg™ electronic works in your possession. If you paid a fee for obtaining a copy of or access to a Project Gutenberg™ electronic work and you do not agree to be bound by the terms of this agreement, you may obtain a refund from the person or entity to whom you paid the fee as set forth in paragraph 1.E.8.

1.B. “Project Gutenberg” is a registered trademark. It may only be used on or associated in any way with an electronic work by people who agree to be bound by the terms of this agreement. There are a few things that you can do with most Project Gutenberg™ electronic works even without complying with the full terms of this agreement. See paragraph 1.C below. There are a lot of things you can do with Project Gutenberg™ electronic works if you follow the terms of this agreement and help preserve free future access to Project Gutenberg™ electronic works. See paragraph 1.E below.

1.C. The Project Gutenberg Literary Archive Foundation (“the Foundation” or PGLAF), owns a compilation copyright in the collection of Project Gutenberg™ electronic works. Nearly all the individual works in the collection are in the public domain in the United States. If an individual work is unprotected by copyright law in the United States and you are located in the United States, we do not claim a right to prevent you from copying, distributing, performing, displaying or creating derivative works based on the work as long as all references to Project Gutenberg are removed. Of course, we hope that you will support the Project Gutenberg™ mission of promoting free access to electronic works by freely sharing Project Gutenberg™ works in compliance with the terms of this agreement for keeping the Project Gutenberg™ name associated with the work. You can easily comply with the terms of this agreement by keeping this work in the same format with its attached full Project Gutenberg™ License when you share it without charge with others.

1.D. The copyright laws of the place where you are located also govern what you can do with this work. Copyright laws in most countries are in a constant state of change. If you are outside the United States, check the laws of your country in addition to the terms of this agreement before downloading, copying, displaying, performing, distributing or creating

derivative works based on this work or any other Project Gutenberg™ work. The Foundation makes no representations concerning the copyright status of any work in any country other than the United States.

1.E. Unless you have removed all references to Project Gutenberg:

1.E.1. The following sentence, with active links to, or other immediate access to, the full Project Gutenberg™ License must appear prominently whenever any copy of a Project Gutenberg™ work (any work on which the phrase “Project Gutenberg” appears, or with which the phrase “Project Gutenberg” is associated) is accessed, displayed, performed, viewed, copied or distributed:

This eBook is for the use of anyone anywhere in the United States and most other parts of the world at no cost and with almost no restrictions whatsoever. You may copy it, give it away or re-use it under the terms of the Project Gutenberg License included with this eBook or online at www.gutenberg.org. If you are not located in the United States, you will have to check the laws of the country where you are located before using this eBook.

1.E.2. If an individual Project Gutenberg™ electronic work is derived from texts not protected by U.S. copyright law (does not contain a notice indicating that it is posted with permission of the copyright holder), the work can be copied and distributed to anyone in the United States without paying any fees or charges. If you are redistributing or providing access to a work with the phrase “Project Gutenberg” associated with or appearing on the work, you must comply either with the requirements of paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 or obtain permission for the use of the work and the Project Gutenberg™ trademark as set forth in paragraphs 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.3. If an individual Project Gutenberg™ electronic work is posted with the permission of the copyright holder, your use and distribution must comply with both paragraphs 1.E.1 through 1.E.7 and any additional terms imposed by the copyright holder. Additional terms will be linked to the Project Gutenberg™ License for all works posted with the permission of the copyright holder found at the beginning of this work.

1.E.4. Do not unlink or detach or remove the full Project Gutenberg™ License terms from this work, or any files containing a part of this work or any other work associated with Project Gutenberg™.

1.E.5. Do not copy, display, perform, distribute or redistribute this electronic work, or any part of this electronic work, without prominently displaying the sentence set forth in paragraph 1.E.1 with active links or immediate access to the full terms of the Project Gutenberg™ License.

1.E.6. You may convert to and distribute this work in any binary, compressed, marked up, nonproprietary or proprietary form, including any word processing or hypertext form. However, if you provide access to or distribute copies of a Project Gutenberg™ work in a format other than “Plain Vanilla ASCII” or other format used in the official version posted on the official Project Gutenberg™ website (www.gutenberg.org), you must, at no additional cost, fee or expense to the user, provide a copy, a means of exporting a copy, or a means of obtaining a copy upon request, of the work in its original “Plain Vanilla ASCII” or other form. Any alternate format must include the full Project Gutenberg™ License as specified in paragraph 1.E.1.

1.E.7. Do not charge a fee for access to, viewing, displaying, performing, copying or distributing any Project Gutenberg™ works unless you comply with paragraph 1.E.8 or 1.E.9.

1.E.8. You may charge a reasonable fee for copies of or providing access to or distributing Project Gutenberg™ electronic works provided that:

- You pay a royalty fee of 20% of the gross profits you derive from the use of Project Gutenberg™ works calculated using the method you already use to calculate your applicable taxes. The fee is owed to the owner of the Project Gutenberg™ trademark, but he has agreed to donate royalties under this paragraph to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation. Royalty payments must be paid within 60 days following each date on which you prepare (or are legally required to prepare) your periodic tax returns. Royalty payments should be clearly marked as such and sent to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation at the address specified in Section 4, “Information about donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation.”
- You provide a full refund of any money paid by a user who notifies you in writing (or by e-mail) within 30 days of receipt that s/he does not agree to the terms of the full Project Gutenberg™ License. You must require such a user to return or destroy all copies of the works possessed in a physical medium and discontinue all use of and all access to other copies of Project Gutenberg™ works.
- You provide, in accordance with paragraph 1.F.3, a full refund of any money paid for a work or a replacement copy, if a defect in the electronic work is discovered and reported to you

within 90 days of receipt of the work.

- You comply with all other terms of this agreement for free distribution of Project Gutenberg™ works.

1.E.9. If you wish to charge a fee or distribute a Project Gutenberg™ electronic work or group of works on different terms than are set forth in this agreement, you must obtain permission in writing from the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the manager of the Project Gutenberg™ trademark. Contact the Foundation as set forth in Section 3 below.

1.F.

1.F.1. Project Gutenberg volunteers and employees expend considerable effort to identify, do copyright research on, transcribe and proofread works not protected by U.S. copyright law in creating the Project Gutenberg™ collection. Despite these efforts, Project Gutenberg™ electronic works, and the medium on which they may be stored, may contain “Defects,” such as, but not limited to, incomplete, inaccurate or corrupt data, transcription errors, a copyright or other intellectual property infringement, a defective or damaged disk or other medium, a computer virus, or computer codes that damage or cannot be read by your equipment.

1.F.2. LIMITED WARRANTY, DISCLAIMER OF DAMAGES - Except for the “Right of Replacement or Refund” described in paragraph 1.F.3, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, the owner of the Project Gutenberg™ trademark, and any other party distributing a Project Gutenberg™ electronic work under this agreement, disclaim all liability to you for damages, costs and expenses, including legal fees. YOU AGREE THAT YOU HAVE NO REMEDIES FOR NEGLIGENCE, STRICT LIABILITY, BREACH OF WARRANTY OR BREACH OF CONTRACT EXCEPT THOSE PROVIDED IN PARAGRAPH 1.F.3. YOU AGREE THAT THE FOUNDATION, THE TRADEMARK OWNER, AND ANY DISTRIBUTOR UNDER THIS AGREEMENT WILL NOT BE LIABLE TO YOU FOR ACTUAL, DIRECT, INDIRECT, CONSEQUENTIAL, PUNITIVE OR INCIDENTAL DAMAGES EVEN IF YOU GIVE NOTICE OF THE POSSIBILITY OF SUCH DAMAGE.

1.F.3. LIMITED RIGHT OF REPLACEMENT OR REFUND - If you discover a defect in this electronic work within 90 days of receiving it, you can receive a refund of the money (if any) you paid for it by sending a written explanation to the person you received the work from. If you received the work on a physical medium, you must return the medium with your written explanation. The person or entity that provided you with the defective work may elect to provide a replacement copy in lieu of a refund. If you received the work electronically, the person or entity providing it to you may choose to give you a second opportunity to receive the work electronically in lieu of a refund. If the second copy is also defective, you may demand a refund in writing without further opportunities to fix the problem.

1.F.4. Except for the limited right of replacement or refund set forth in paragraph 1.F.3, this work is provided to you ‘AS-IS’, WITH NO OTHER WARRANTIES OF ANY KIND, EXPRESS OR IMPLIED, INCLUDING BUT NOT LIMITED TO WARRANTIES OF MERCHANTABILITY OR FITNESS FOR ANY PURPOSE.

1.F.5. Some states do not allow disclaimers of certain implied warranties or the exclusion or limitation of certain types of damages. If any disclaimer or limitation set forth in this agreement violates the law of the state applicable to this agreement, the agreement shall be interpreted to make the maximum disclaimer or limitation permitted by the applicable state law. The invalidity or unenforceability of any provision of this agreement shall not void the remaining provisions.

1.F.6. INDEMNITY - You agree to indemnify and hold the Foundation, the trademark owner, any agent or employee of the Foundation, anyone providing copies of Project Gutenberg™ electronic works in accordance with this agreement, and any volunteers associated with the production, promotion and distribution of Project Gutenberg™ electronic works, harmless from all liability, costs and expenses, including legal fees, that arise directly or indirectly from any of the following which you do or cause to occur: (a) distribution of this or any Project Gutenberg™ work, (b) alteration, modification, or additions or deletions to any Project Gutenberg™ work, and (c) any Defect you cause.

Section 2. Information about the Mission of Project Gutenberg™

Project Gutenberg™ is synonymous with the free distribution of electronic works in formats readable by the widest variety of computers including obsolete, old, middle-aged and new computers. It exists because of the efforts of hundreds of volunteers and donations from people in all walks of life.

Volunteers and financial support to provide volunteers with the assistance they need are critical to reaching Project Gutenberg™’s goals and ensuring that the Project Gutenberg™ collection will remain freely available for generations to come. In 2001, the Project Gutenberg Literary Archive Foundation was created to provide a secure and permanent

future for Project Gutenberg™ and future generations. To learn more about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation and how your efforts and donations can help, see Sections 3 and 4 and the Foundation information page at www.gutenberg.org.

Section 3. Information about the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

The Project Gutenberg Literary Archive Foundation is a non-profit 501(c)(3) educational corporation organized under the laws of the state of Mississippi and granted tax exempt status by the Internal Revenue Service. The Foundation's EIN or federal tax identification number is 64-6221541. Contributions to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation are tax deductible to the full extent permitted by U.S. federal laws and your state's laws.

The Foundation's business office is located at 809 North 1500 West, Salt Lake City, UT 84116, (801) 596-1887. Email contact links and up to date contact information can be found at the Foundation's website and official page at www.gutenberg.org/contact

Section 4. Information about Donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation

Project Gutenberg™ depends upon and cannot survive without widespread public support and donations to carry out its mission of increasing the number of public domain and licensed works that can be freely distributed in machine-readable form accessible by the widest array of equipment including outdated equipment. Many small donations (\$1 to \$5,000) are particularly important to maintaining tax exempt status with the IRS.

The Foundation is committed to complying with the laws regulating charities and charitable donations in all 50 states of the United States. Compliance requirements are not uniform and it takes a considerable effort, much paperwork and many fees to meet and keep up with these requirements. We do not solicit donations in locations where we have not received written confirmation of compliance. To SEND DONATIONS or determine the status of compliance for any particular state visit www.gutenberg.org/donate.

While we cannot and do not solicit contributions from states where we have not met the solicitation requirements, we know of no prohibition against accepting unsolicited donations from donors in such states who approach us with offers to donate.

International donations are gratefully accepted, but we cannot make any statements concerning tax treatment of donations received from outside the United States. U.S. laws alone swamp our small staff.

Please check the Project Gutenberg web pages for current donation methods and addresses. Donations are accepted in a number of other ways including checks, online payments and credit card donations. To donate, please visit: www.gutenberg.org/donate

Section 5. General Information About Project Gutenberg™ electronic works

Professor Michael S. Hart was the originator of the Project Gutenberg™ concept of a library of electronic works that could be freely shared with anyone. For forty years, he produced and distributed Project Gutenberg™ eBooks with only a loose network of volunteer support.

Project Gutenberg™ eBooks are often created from several printed editions, all of which are confirmed as not protected by copyright in the U.S. unless a copyright notice is included. Thus, we do not necessarily keep eBooks in compliance with any particular paper edition.

Most people start at our website which has the main PG search facility: www.gutenberg.org.

This website includes information about Project Gutenberg™, including how to make donations to the Project Gutenberg Literary Archive Foundation, how to help produce our new eBooks, and how to subscribe to our email newsletter to hear about new eBooks.