BIBL00118

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO V. NVMERO I. GENNAIO MCMXXIII

Ai nostri vecchi abbonati

i quali non abbiano ancora inviato l'importo dell'associazione pel 1923, rivolgiamo preghiera di farlo sollecitamente, ad evitare ritardi o interruzione nella spedizione di ***MUSICA D'OGGI.***

Preghiamo poi coloro che non intendessero rinnovare l'abbonamento, pel corrente anno, di respingerci questo fascicolo.

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi*, ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.

CALTANISSETTA.
Ditta *Nicosia Mario.* - Corso Umberto I, 81.

GENOVA.
Ciglia M. Angelo - Via Cairoli, 37 r.
— Ditta *De Bernardi Giuseppe* - Via S. Luca, 52-54.
— *Fratelli Serra.* - Via Luccoli, 56 (rosso).

MILANO.
Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.

NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo Pal. Francavilla

PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.

REGGIO EMILIA.
Ditta *Enrico Spallanzani.* - Via E. De Amicis.

ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.

TRIESTE.
Buffa, Baretti & C. - Via Carducci 27.
— *Tedeschi & Obersna* - Corso Vitt. Eman., 26.

VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi.* - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Paregg. ai R.R. Conservatori. (D. R. 26 gennaio 1922).

SOCIETA' NAZIONALE DEL
"GRAMMOFONO"



QUESTA CELEBRE MARCA contrassegna tutti i veri Strumenti e Dischi originali "Grammofono" noti in tutto il mondo per la loro perfezione. Repertorio ricchissimo di opere, operette, danze, canzoni, musica sinfonica, strumenti a solo ecc.

OPERE COMPLETE

Tutti gli amici della musica possono trovare l'assortimento completo di Strumenti e dischi presso i

Riparti vendita al dettaglio
ROMA - Via Tritone, 89
MILANO - Galleria Vitt. Em. 39
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS CATALOGHI E LISTINI



AGENTI CONCESSIONARI PER MILANO:
ROSSI & C. - Via Napo Torriani, 9

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2

Pianoforti ANELLI si trovano presso tutti i principali Negozianti d'Italia.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,00

MILANO — VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5.50

Per l'estero il prezzo è in franchi

SOMMARIO

CASTELNUOVO-TEDESCO M. — « Dèbora e Jaéle » di I. Pizzetti alla Scala . . . . . Pag. 1

WEISSMANN A. — Prime battute della stagione berlinese . . . » 7

PAN. — Giacomo Orefice . . . » 10 — Anna Erba Brivio - Guido Visconti di Modrone . . . . . » 11

KRALIK E. — « Il cercatore di tesori » di F. Schreker . . . . » 12

RIVISTA DELLE RIVISTE: Giovinezza, giovinezza... - Don Lorenzo Perosi, interdetto. - Un musicologo tedesco giudica la Scala. - Italia. - Estero . . . . . » 13

PROSPETTO delle Opere nuove italiane rappresentate nell'anno 1922 (*G. Albinati*) . . . . . Pag. 20

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti » 22

RECENSIONI: La critica su « Dèbora e Jaéle » di Pizzetti. - Opere di interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera . » 27

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. . . . . » 31

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 33

BRANO MUSICALE:

PERRACHIO L. — *Il Re guardiano d'oche.*

Recentissime pubblicazioni:

Beethoven (L. van).

Sinfonie per Pianoforte a due mani

Riduzione di ETTORE POZZOLI

E. R. 401. - VOLUME I (Sinfonie N. 1-5) . . . . . L. 12,—

E. R. 402. - VOLUME II (Sinfonie N. 6-9) . . . . . » 12,—

SINFONIE SEPARATE

E. R. 403. - N. 1, in *Do maggiore*. Op. 21 . . . . . » 4,—

E. R. 404. - N. 2, in *Re maggiore*. Op. 36 . . . . . » 4,—

E. R. 405. - N. 3, in *Mi bemolle maggiore*. Op. 55 . . . . . » 6,—

E. R. 406. - N. 4, in *Si bemolle maggiore*. Op. 61 . . . . . » 4,—

E. R. 407. - N. 5, in *Do minore*. Op. 67 . . . . . » 4,—

E. R. 408. - N. 6, in *Fa maggiore*. Op. 68 . . . . . » 6,—

E. R. 409. - N. 7, in *La maggiore*. Op. 92 . . . . . » 6,—

E. R. 410. - N. 8, in *Fa maggiore*. Op. 93 . . . . . » 4,—

E. R. 411. - N. 9, in *Re maggiore*. Op. 125 . . . . . » 8,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI G. RICORDI & C. MILANO

MVSICA D'OGGI

"Dèbora e Jaéle,, di I. Pizzetti alla Scala

Rileggevo, or sono pochi giorni, le lettere che Ildebrando Pizzetti mi ha inviato in questi dieci anni della nostra amicizia: non sono molto numerose — egli non è un grafomane — ma sono per la loro rarità e schiettezza tanto più preziose, e sono tra le cose più care ch'io abbia. Mi scriveva egli nell'agosto del 1915 dalle Caselline di Pratolino (che fu in quell'estate il luogo della sua solitudine e del suo raccoglimento) le parole seguenti: « Continuo sempre a leggere e a studiare, molto, e costruisco drammi che poi, con la critica più corrosiva e crudele e implacabile, distruggo... e così passa il tempo. Ma non sono per niente affatto scoraggiato. So bene che per creare qualcosa di vivo e di vitale bisogna lavorare faticosamente e travagliosamente, e molto bisogna patire, e bisogna saper superare molti sconforti e molte delusioni, e bisogna compire molte esperienze senza frutto (ma non perciò vane). E non mi lamento. Verrà poi, se Dio vorrà, il premio, e verranno i giorni della felicità: la felicità che Dio concede agli artisti, che è molto somigliante a quella che provano i bimbi, quando fanno volare un aquilone che hanno pazientemente costruito con bacchette di giunco e carta colorata ».

Ildebrando Pizzetti: il costruttore, l'uomo dalle molte esperienze. Leggete nel suo volume degli « Intermezzi critici » la lunga lettera dedicatoria, che è insieme una commovente confessione e una mirabile pagina letteraria. In quella lettera, rievocando la memoria di Annibale Beggi, suo primo librettista, l'autore narra con parola piana e colorita gli anni della sua giovinezza, le sue prime esperienze teatrali: sei opere, due delle quali totalmente compiute, le altre soltanto abbozzate; tutte però condannate all'oblio dallo spirito irrequieto ed ansioso del musicista, che sempre più si allontanava dalla concezione melodrammatica (quale l'abbiamo ereditata, in forma forse definitiva e perfetta, dai nostri grandi dell'ottocento) per volgersi alla creazione di un dramma musicale, in cui musica e poesia fossero più intimamente e profondamente compenetrate: ideale vagheggiato attraverso i secoli da tutti i grandi riformatori dell'opera teatrale. E poi ecco *Fedra*, composta sui versi di Gabriele d'Annunzio: è la prima opera che Pizzetti reputa perfettamente rispondente alle sue nuove idealità e degna di affrontare la scena. Dopo *Fedra* una nuova crisi, non meno penosa delle precedenti (ma su questa il musicista ha serbato il più rigoroso silenzio): quando egli si convinse che musica e poesia dovessero nascere da uno stesso sangue, scaturire da una stessa immaginazione: espressione gemina di un solo temperamento artistico.

E così Pizzetti abbandonava, dopo averne scritto quasi un atto, la composizione di *Gigliola* (*La Fiaccola sotto il moggio*) e lasciava anche in disparte per qualche tempo la musica. Si mise, come dice nella sua lettera « a leggere e a studiare, molto, e a costrurre drammi: nasceva e si sviluppava in lui il poeta, o meglio, poichè anima di poeta egli ebbe sempre, foggiava pazientemente lo strumento per la sua poesia.

« Lascio di nuovo che il mio pensiero corra sulle tracce di quei personaggi ai quali avevo più o meno pensato prima di venire quassù, — scrive egli da Pratolino in quella stessa estate del 1915 — e che durante questo tempo possono anche aver commesso qualche azione di una certa importanza... ».

Nasceva in quei giorni *Dèbora e Jaéle*: e non era il fragile aquilone « costruito con bacchette di giunco e carta colorata », ma una possente opera d'arte intessuta di musica e di poesia.

A quei personaggi difatti egli aveva pensato già da prima: lettore assiduo ed appas-

sionato della Bibbia e dei Vangeli, i libri per eccellenza, egli soleva dire esservi in quelle pagine materia per i più bei drammi (in senso umano e religioso) che un artista potesse sognare. E l'aveva stranamente attirato quell'episodio del quarto e quinto Libro dei Giudici in cui si narrano appunto i casi di Dèbora e Jaéle; l'aveva attirato forse non tanto per la materia drammatica, (che non è poi, almeno per quanto appare attraverso il testo biblico, di molto superiore a tanti altri episodi dell'epopea ebraica) quanto per una certa illogicità misteriosa che appare nell'esposizione dei fatti in quel racconto. Vi ricordate? La storia press'a poco è questa: in uno dei molti periodi di servitù del popolo d'Israele, Iddio manda una donna, una profetessa, Dèbora, perchè rianimi il popolo umiliato e lo spinga a scuotere il giogo degli oppressori Cananèi. Ma Baràk, il duce degli eserciti israeliti, è dubitoso: i nemici, egli dice, sono forti e bene armati, ed hanno novecento carri terribili di ferro, mentre gl'israeliti sono quasi inermi e tre delle dodici tribù negano il loro consenso alla rivolta. Dèbora allora rampogna fieramente il condottiero, e lo assicura che la vittoria sarà data al popolo eletto, poichè tale è la volontà divina; ma, poichè Baràk ha dubitato, il trionfo finale non avverrà per mezzo suo, ma per merito di una donna. Difatti gli eserciti cananèi, capitanati da Sisera, escono dalla fortezza di Haròscet a incontrare gli israeliti che sono adunati sul monte Tàbor: da prima la sorte delle armi è incerta, ma poi Dio suscita un terribile uragano, e gl'israeliti si rincòrano e cacciano i nemici giù dal monte. La rotta è completa; i torrenti ingrossati dalle piogge tagliano ai Cananèi la ritirata, i carri di ferro restano impantanati nella palude, lo stesso Sisera è costretto alla fuga. Il re vinto e fuggiasco passa dal querceto di Saananim, dov'è accampata una tribù nomade di Keniti (popolo di origine semitica, dedito alla pastorizia); Jaèle (la moglie di Héver, capo della tribù) ristora Sisera e gli offre ospitalità nella sua tenda; ma poi, mentre quegli dorme, lo uccide conficcandogli un piolo appuntito nella tempia. A Dèbora, che inseguendo il nemico, passa dinanzi alla sua tenda, Jaèle offre il cadavere del capo cananéo, e con un cantico inalzato dagl'israeliti vittoriosi in onore di Dèbora e Jaéle (che è uno dei più antichi esemplari che si abbiano di poesia ebraica) ha termine il racconto.

Tale la vicenda secondo il testo biblico, più ricca, come vedete, di azione, che di contenuto psicologico. Ma Pizzetti si domandava: come mai nel racconto biblico Jaéle compare soltanto all'ultimo momento, quasi per giustificare la profezia di Dèbora; e come mai essa compie quell'atto terribile in condizioni di evidente illogicità?

Difatti Jaéle non dovrebbe avere nessuna ragione di odio contro Sisera: la tribù dei Keniti, per quanto di razza semitica, non era propriamente israelita, e non aveva impugnato le armi contro i cananèi. Inoltre, uccidendo l'uomo che essa aveva ospitato nella sua tenda, Jaèle viene a mancare ad una delle leggi più sacre dell'antica civiltà. Di certo, pensava Pizzetti, Jaéle deve aver avuto nella vicenda una parte assai più importante che lo storiografo ha lasciato in ombra per dare maggiore risalto a Dèbora e alla sua missione divina; e accanto al dramma collettivo di cui la Bibbia si fa esaltatrice (dramma politico e religioso che s'impersona quasi nella figura di Dèbora) si deve essere svolto un altro dramma, intimo ed umano, di cui Jaéle fu la protagonista, in cui si trovò forse, di fronte a Dèbora, antagonista.

Svolgendo questo suo concetto Pizzetti cercò dapprima se del fatto esistessero altre versioni. Rammento di averlo io stesso accompagnato dal Rabbino di Firenze, che era allora il dottor Margulies, uomo coltissimo in materia dogmatica, storica e filologica; e non dimenticherò mai il colloquio che si svolse tra questi due uomini, entrambi intelligenti e dotti, ma d'idee e di principii troppo opposti, perchè potessero in alcun modo comprendersi. L'uno, difatti, fermo nella sua fede ortodossa, non ammetteva che al racconto biblico si potessero prestare altri significati che menomassero la grandezza della missione profetica di Dèbora; Pizzetti invece, animato da un profondo spirito critico e più propenso a considerare i valori umani che non quelli dogmatici, cercava di spiegargli, invano, il suo punto di vista. Comunque il Rabbino assicurò che di quel racconto (appartenente ad una delle parti letterariamente più antiche della Bibbia) non esistevano altre versioni. E così Pizzetti dovette affidarsi interamente al suo intuito e alla sua immaginazione.

« Jaéle non ha ucciso per odio » — egli sosteneva — « e allora per quale ragione?... ». — « Per amore! ». Tale fu la risposta che egli trovò ai suoi dubbi e ai suoi ragionamenti. Può sembrare a prima vista una conclusione paradossale; ma leggete il suo dramma, e vedrete con quale logica inflessibile e con quale profonda conoscenza degli affetti umani egli sia riuscito a svolgere questo suo concetto. Partendo da questa conclusione egli ha rifatto all'indietro la storia, ha seguito passo a passo le orme dei suoi personaggi, con un acume e uno spirito critico che il grande esegeta Ernesto Renan gli avrebbe invidiato; ma con un calore di fede che Renan non aveva; poichè nell'atto della creazione allo spirito critico è venuto in soccorso l'ardore del poeta e le figure del dramma sono balzate fuori non soltanto logiche, ma vive e commoventi.

Gaetano Cesari notava nel dramma di Pizzetti una certa analogia colla *Giuditta* di Hebbel. Rammento di avere io stesso fatto conoscere al Maestro il lavoro di Hebbel, all'epoca appunto in cui egli era immerso nei suoi studi biblici e drammatici. Ma le analogie in verità sono minime, e più apparenti che reali. Se mai le scene (di una grandiosità veramente biblica) del popolo di Betulia affamato nel dramma di Hebbel possono aver dato a Pizzetti qualche suggerimento per il primo atto di *Dèbora*, in cui la psicologia della folla, illogica e fluttuante, è espressa con una forza ed un'evidenza meravigliosa. Ma per il resto no; se nella vicenda biblica Jaéle ha qualche somiglianza, per l'atto stesso di uccidere un nemico, con Giuditta, l'eroina di Pizzetti è completamente diversa, come carattere e come mentalità, da quella, isterica, di Hebbel. E quanto al personaggio di Sisera, Pizzetti stesso mi diceva che la conoscenza del lavoro di Hebbel gli aveva servito più che altro ad evitare degli errori: difatti nel dramma tedesco la figura di Oloferne, con quel suo spirito militarista (una specie di Hindeburg biblico), è tutt'altro che attraente, mentre il carattere di Sisera, così nobile e generoso pur nella sventura, s'impone subito al nostro rispetto e alla nostra simpatia; e rammenta, se mai, certi cavalieri della letteratura novellistica araba e persiana.

Direi anzi che per i due personaggi di Sisera e Jaéle, per le due vittime dell'implacabile profetessa, Pizzetti deve aver avuto una segreta predilezione. Giannotto Bastianelli trova nel carattere volontario di Dèbora un riflesso dell'anima del compositore: lo stesso scrivevo un anno fa che « è in lui, come in Dèbora, la voce del profeta e la forza del dominatore »; ma debbo aggiungere che tutti i suoi personaggi hanno qualche lato del suo carattere, gli rassomigliano per certi aspetti: Dèbora ha di lui la ferrea volontà e la profonda fede, Jaéle la bontà generosa, Sisera l'intemerata rettitudine e l'alata fantasia: riunitili insieme questi caratteri e ne balzerà fuori tutta l'anima d'Ildebrando Pizzetti. Egli che, come uomo e come artista, è così in alto e quasi fuori del tempo, si è trovato perfettamente a suo agio in questo mondo poetico e lontano della Bibbia dove grandi figure si ergono imponenti, dove profonde passioni si agitano al disopra di ogni mediocrità e si placano nei più alti ideali umani e religiosi. I suoi personaggi parlano un linguaggio che è insieme quello della sua anima e quello della Bibbia: credo che se della letteratura ebraica ci fossero rimasti dei monumenti drammatici, gli eroi di quei drammi non parlerebbero un linguaggio diverso da quello dei personaggi di *Dèbora e Jaéle*.

E questo è pregio non ultimo del dramma pizzettiano, che non analizzerò, nè riassumerò; credo che per darne un'idea bisognerebbe citarlo quasi per intero, tanto ogni frase, ogni parola vi è necessaria ed espressa in modo definitivo. Piuttosto non sarà inopportuno parlare del significato generale del dramma; significato umano e religioso, anzi religioso in quanto è umano, poichè umanità nella sua espressione più pura e più alta diviene religione. E il significato religioso del dramma non è nella figura ieratica di Dèbora che difende un culto consacrato, una tradizione sacerdotale, una missione storica, ma nell'anima di Jaéle che attraverso l'amore e il dolore trova i barlumi di una nuova fede, e chiede pietà per il vinto, rispetto per l'uomo che ha amato e sofferto. Ma Sisera e Jaéle, le due anime pure ed elette, sono travolte da una fatalità storica, i diritti individuali sono schiacciati da una crudele necessità collettiva, e un velo di malinconico pessimismo adombrava il dramma. Ma Pizzetti ha voluto togliere questa impressione, mutando nell'atto stesso di musicarlo, il primitivo epilogo del dramma; e là dove il pazzo Jésser prorompeva in pianto e ripeteva le amare parole che già aveva pronunziato all'inizio del primo atto: « Il mondo è cenere, tutto il mondo è un deserto di cenere... »; l'uomo di fede, l'artista nobile e generoso ha sostituito un gesto, un solo gesto, che forse teatralmente non ha un grande rilievo, ma che pure muta radicalmente l'intima significazione del dramma e lo illumina di nuova luce. Nella mente ottenebrata del pazzo si fa per un istante la luce; egli vede e comprende lo strazio di Jaéle, la santità del suo amore, del suo dolore, del suo sacrifizio; e corre a lei, le si inginocchia dinanzi, e prende un lembo della sua veste e lo bacia. Il sacrificio di Jaéle non è stato inutile, il seme della nuova fede non è stato gettato invano, se un

uomo, sia pure una povera anima torturata, lo ha raccolto; egli è il primo testimone, il primo apostolo (nel significato etimologico della parola).

Qual'è dunque questa nuova religione, questa divinità pietosa che soccorre una umanità sofferente?... Non è certo, come afferma e conclude (per non so quale deduzione logica) Giannotto Bastianelli, l'*Eros* pagano e dannunziano; se mai quel Dio che Jaéle oppone al Dio inflessibile di Dèbora, al Dio della Bibbia, preannunzia in un certo senso il Cristo. Ma, al di sopra e al di fuori di ogni forma confessionale, questa religione d'amore e di fraternità, che santifica il dolore ed insegna a viverlo degnamente, è la fede che ha sostenuto tutti i grandi creatori e i grandi pensatori, è la fede per cui, in ogni paese e in ogni tempo, hanno vissuto, sofferto ed amato tutti gli spiriti grandi: Ildebrando Pizzetti è uno di questi.

***

Dopo due anni di lavoro assiduo Pizzetti terminò il suo poema; e parve esso così ricco di sostanza drammatica, così solido di costruzione, così elevato di forma, che più d'uno fra i maggiori attori italiani si offrì di rappresentarlo. Ma Pizzetti ricusò, e fece bene: il poema era nato per la musica, e solo attraverso la musica poteva raggiungere la sua espressione perfetta e definitiva.

Ancora quattro anni di lavoro, e nel Giugno del 1921 il musicista poneva fine alla sua opera, che ha avuto finalmente il suo felice battesimo sulle scene della Scala or non è molto, il 16 Dicembre 1922, in una prodigiosa esecuzione, concertata e diretta da Arturo Toscanini.

Dovrei ora, dopo avervi parlato del poema, illustrarvene la musica: ma, come non ho analizzato il poema, così non analizzerò la musica. Dirò di più, anzi: che non credo si possano considerare le due forme d'espressione separatamente, poichè esse formano un linguaggio unico, una specie di *terzo linguaggio* che è diverso da quanto abbiamo udito sino ad ora sulle scene teatrali. Anche per me che ho visto nascere successivamente le parole e la musica, che ho seguito passo a passo l'opera nella sua creazione, è impossibile oramai scinderla nei suoi elementi: poichè essa è veramente un tutto omogeneo e completo. Il limite fra la parola e la musica è abolito: se leggo qualche verso non posso che rievocarne l'intonazione musicale; se ricordo qualche disegno melodico sono costretto a scolpirlo sotto lo scalpello della parola.

Qual'è dunque il segreto di questo linguaggio che è diverso dalla parola parlata ed insieme dalla melodia quadrata dei nostri melodrammisti, e che neppure rassomiglia al recitativo delle opere, quale comunemente s'intende? Gli è che ogni parola trova nella musica il suo vero accento; e non parlo, intendiamoci, dell'esatta accentuazione prosodica, che è ancora un fenomeno meccanico e facilmente raggiungibile da un artefice coscenzioso; ma di quell'accento intimo e segreto che solo un grande artista può trovare nel travaglio della sua anima, attraverso il suo sangue e la sua passione: fenomeno creativo per cui ogni parola trova la sua espressione più assoluta, la sua significazione più profonda, e rimane scolpita per la eternità. Se udrete *Dèbora* in teatro non ricorderete forse una melodia, non uscirete canticchiando una facile frase; ma quelle parole che avrete udito vi rimarranno fisse nella memoria con quell'inflessione che ha dato loro il musicista (anche se non potrete riprodurla esattamente); e certo non le dimenticherete mai più. Davvero la parola acquista in quest'opera un valore «ossessionante» (come dice Giannotto Bastianelli, ma con altro significato da quello che egli intende); anche nell'immenso ambiente della Scala ogni sillaba giungeva distinta all'orecchio dell'ascoltatore, anche quando l'orchestra era più fitta e sonora; e questo non soltanto per le virtù di equilibrio nello strumentatore, ma appunto per la potenza degli accenti nella declamazione vocale.

Perfino nei cori, attraverso il groviglio delle linee contrappuntistiche e l'incalzare delle esclamazioni, la parola serba intatta la sua efficacia: resultato che nessun musicista aveva osato sognare fino ad oggi.

Vi possono essere, e vi sono in realtà, delle analogie tra la riforma pizzettiana e i varii saggi di dramma musicale che i grandi rinnovatori del teatro (Wagner, Verdi nelle ultime opere, Moussorgski e Debussy) ci hanno dato in quest'ultimo secolo. Anch'essi hanno voluto contrapporre al melodramma (in cui la parola è soltanto un pretesto per una serie di espansioni liriche variamente collegate fra loro, e in cui l'importanza della parte musicale ha sempre un deciso sopravvento su una materia poetica appena modesta) una forma di rappresentazione in cui musica e poesia fossero più intimamente connesse e meglio equilibrate fra loro; e ognuno di essi, con vario criterio e dal proprio punto di vista, ha risolto il problema. Ma nessuno forse, in quanto ad espressione drammatico-musicale della parola, aveva raggiunto la perfezione di Pizzetti; o meglio, quel vertice che altri musicisti avevano toccato soltanto in qualche parte delle loro opere (ed è logico, se si pensa per esempio, alla concezione quasi sempre statica del teatro di Wagner e Debussy) diviene in *Dèbora e Jaéle* livello quasi normale. Minore comunicativa hanno se mai, volendo essere esatti ed imparziali, le prime scene del secondo atto, appunto perchè in esse, anche nel poema, meno viva è la materia drammatica.

E una funzione completamente diversa ha nel dramma pizzettiano l'orchestra, da quella che era nell'opera dei suoi predecessori. Non è come in Wagner commento e intensificazione della parola, per mezzo dei «motivi conduttori», non è come in Debussy ambiente, atmosfera (lasciamo da parte Moussorgski che è un esempio di miracolosa intuizione piuttosto che di sicura volontà) è forse un po' di tutto questo insieme, ma è sopratutto espressione di quegli stati d'animo infinitamente mutevoli che sono contemporanei alla parola, ma che la parola non può completamente significare. Due drammi si svolgono così contemporaneamente, uno nelle voci, l'altro nell'orchestra: due drammi che si completano a vicenda e si risolvono in un unico resultato. Date queste premesse non vi parlerò della bellezza di questo o di quel tema, di un episodio strumentale piuttosto che di un altro; una infinita ricchezza di disegni, di colori, di ritmi e di accenti è profusa a piene mani in questa partitura, disciolta in questa grande onda orchestrale, plasmata volta a volta con mano abile e sicura; ma tutto vi è ugualmente importante e necessario, musicalmente e drammaticamente: dalla larga frase d'amore al più piccolo inciso. E tutto è tecnicamente perfetto, tutto realizzato con una formidabile sicurezza: l'orchestra di Pizzetti forse non avrà attrattive per coloro che amano i funambolismi illusori, ma è sempre meravigliosamente duttile ed espressiva; ogni cosa è al suo posto, ogni cosa risulta chiara: dall'armonico d'arpa allo squillo di tromba. E conserva sempre, anche dove l'intreccio tematico è più fitto, una miracolosa trasparenza: mi fa pensare a quel «fiume d'azzurro» di cui parla Dèbora nella sua profezia, è come un grande fiume sacro che corre maestoso, a ondate larghe, verso la sua foce...

Qualcuno mi chiederà: «Fino a qual punto Pizzetti aveva realizzato i suoi ideali nella sua opera precedente, nella *Fedra*?». *Fedra* resta, anche accanto a *Dèbora e Jaéle*, una mirabile opera musicale; e la parte musicale forse vi è più facilmente identificabile, appunto perchè meno consanguinea al testo. Il sistema di declamazione è lo stesso e la parola giunge con eguale chiarezza all'orecchio dell'ascoltatore; ma là, dove la poesia si manifesta sotto forma di evocazioni mitologiche o di figurazioni simboliche, come spesso avviene in quella tragedia, l'emozione è più difficilmente comunicabile al pubblico. Per questo credo che, lasciando impregiudicato il valore musicale delle due opere, si possa affermare sicuramente che *Dèbora e Jaéle* è, teatralmente e drammaticamente, superiore a *Fedra*. Tecnicamente poi vi sono fra le due opere delle notevoli diversità: la parte vocale è, l'ho già detto, ispirata agli stessi concetti, ma l'orchestra in *Fedra* ha un carattere più lineare e rigorosamente contrappuntistico, mentre qui è più ricca d'incisi, più mossa, più varia. Siamo, in fondo, davanti a un fenomeno di *declamazione strumentale*, di quella declamazione strumentale che Pizzetti si è andato foggiando in questi ultimi anni, parallelamente alla sua declamazione vocale, e di cui ci ha dato, nell'ambito della musica da camera, due mirabili esempi nella Sonata per violino e pianoforte e in quella per violoncello e pianoforte; e la troviamo, in *Dèbora*, trasportata ed applicata in orchestra. Anche il coro che in *Fedra*, per l'indole stessa della tragedia, ha un carattere statico e lirico, diviene in *Dèbora* assolutamente drammatico con analogo procedimento: abbiamo in quest'opera il primo esempio di *declamazione corale*; e cento voci sembrano mille: è un popolo intero in tumulto che piange le sue pene, che grida le sue passioni, che canta le sue speranze.

Fedele ai suoi ideali, Pizzetti ha orientato verso il dramma tutte le sue facoltà creative, plasmando a questo scopo il suo linguaggio poetico e quello musicale, nello spirito e nella tecnica. E di questo *linguaggio drammatico*, di questo novissimo stile drammatico *Dèbora e Jaéle* rappresenta l'esempio tipico e definitivo. L'opera non si può analizzare, non si può scindere nei suoi vari elementi (appunto a significare questa indivisibilità, e quasi la sublimazione della parola nella sua espressione musicale, Pizzetti l'ha chiamata *dramma*, semplicemente, e non *dramma musicale*, come qualcuno poteva attendersi); e bisogna accettarla o rifiutarla in blocco. Si potrà magari discutere l'orientamento del compositore, ma non si può disconoscere come egli abbia pienamente realizzato i suoi intenti. Taluno potrà forse desiderare che il teatro segua altro in-

dirizzo, in cui la musica regni sovrana e la parola sia l'umile ancella, com'è stata finora nel melodramma; comunque Pizzetti ci ha dato una grande opera d'arte che segna una data importantissima nella storia del teatro lirico e la soluzione sino ad oggi più logica e persuasiva del problema del dramma musicale.

Soluzione definitiva?... In quanto si riferisce all'arte di Pizzetti, sì; ma certo non si sa quali sorprese ci preparì la musica nell'avvenire. Nè io mi auguro, da parte di altri musicisti, una fioritura di drammi pizzettiani; poichè quello che in lui è il naturale resultato di una personale evoluzione, d'intimi e profondi convincimenti, di un complesso temperamento artistico, potrebbe divenire in altri meccanica applicazione di fredde teorie; nè questo sarebbe in alcun modo desiderabile. Mi auguro invece che ogni musicista italiano, pur seguendo la propria natura, le proprie idee, le proprie convinzioni, giunga nella sua evoluzione a quel grado di alta spiritualità e di perfezione tecnica che Ildebrando Pizzetti ha toccato in *Dèbora e Jaéle*.

E con questo credo di aver terminato il mio compito, che non è di critico nè di apologista, ma solo di *testimone*: se anche questa volta sono stato, volontariamente, tra gli ultimi a parlare dell'opera del Maestro, resto pur sempre (e tengo ad esserlo) uno dei primi testimoni della sua fede: quello che Jésser fu per Jaéle.... « Ma Jésser era un pazzo! », osserverà qualcuno ironicamente... E sia benedetta la sua sublime follia!....

***

Ed ora al più modesto ufficio di cronista. La prima rappresentazione: teatro delle grandi occasioni, e, naturalmente, esauritissimo; erano presenti molti musicisti fra i più noti, i critici dei maggiori giornali italiani e perfino i direttori di alcuni teatri stranieri. L'opera si è subito imposta sino dal primo atto al rispetto e all'ammirazione del pubblico, e il consenso è divenuto, dopo il secondo atto, vivissimo; il terzo ha confermato pienamente il successo. Chiamate complessivamente quindici; insistenti le acclamazioni all'autore e al maestro Toscanini.

Esecuzione eccezionale, mirabile, perfetta; non solo per la bontà dei singoli interpreti, ma soprattutto per la concertazione generale dell'opera, alla quale il maestro Toscanini ha dedicato le sue cure amorevoli, il suo intuito geniale, la sua profonda esperienza. La Casazza era un Dèbora imponente: magnifica la sua voce nei registri bassi, ed incisiva la sua dizione. Il tenore Sample (Sisera) ha delle buone qualità vocali e una chiara pronunzia: sarebbe desiderabile in lui una maggiore intimità d'accenti nelle parti liriche e una mimica più espressiva e disinvolta. Una lode particolare e incondizionata è doveroso tributare a Giulia Tess che sosteneva la difficile parte di Jaéle; non soltanto per le sue qualità vocali e per quelle, eccezionalissime, d'attrice, ma perchè essa, veramente, *vive* la sua parte. Non credo che Pizzetti potesse trovare una più perfetta interprete del suo personaggio; non poteva dubitarne del resto chi, come me, l'aveva ammirata e la ricordava, Fedra davvero « indimenticabile », al Regio di Parma nel 1919. Eccellenti tutte le parti minori: Giuseppe Nessi (gustosissimo Jafia), Ezio Pinza (Il cieco), Anna Gramegna (Mara), Umberto di Lelio (Il Kenita), Alfredo Tedeschi (Azriel), e gli altri tutti. Il coro fece miracoli sotto la guida di quel meraviglioso educatore che è il maestro Veneziani. L'orchestra stupenda di affiatamento, di precisione, di coloriti. Veramente impressionante il movimento scenico degli attori e delle masse, che era affidato alle cure di Giovacchino Forzano. Ricchissima la messa in iscena (gli scenari erano del Rota e del Rovescalli, i costumi, bellissimi, del Grandi).

Se parlo per ultimo, mentre avrei dovuto parlarne per il primo (poichè il suo spirito era presente e vigile in ogni particolare dell'esecuzione) di Arturo Toscanini, è perchè temo di non trovare parole adatte ad esprimere la gratitudine e l'ammirazione che gli sono dovute: gratitudine per aver sostenuto con tanto amore e con tanta fede l'opera di Pizzetti (e di quest'atto di fraternità ognuno che ami l'arte italiana deve essergli profondamente riconoscente); ammirazione per averne dato un'esecuzione e un'interpretazione indicibilmente perfetta. Certo si deve molto a lui se il pubblico ha potuto immediatamente orientarsi di fronte alla novità della concezione teatrale e subito comprenderne il valore: difatti ogni difficoltà spariva, e tutto era limpido e chiaro. Un'opera come questa, nata come poche altre per il teatro, non poteva trovare che sulla scena, e attraverso un'esecuzione così perfetta in ogni particolare, la sua completa esplicazione; e si può ben dire che, se Ildebrando Pizzetti ci ha dato una grande opera d'arte, Arturo Toscanini l'ha portata a compimento.

MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO.

DIFFONDETE *MUSICA D'OGGI*

Prime battute della stagione berlinese

La situazione economica della Germania è grave; eppure la vita musicale non ne soffre, almeno per ciò che riguarda la quantità di musica che si eseguisce. Tutto sembra dipenda dal cambio e, mentre gli artisti tedeschi, anche i migliori, stentano a raccogliere le somme necessarie per pagare le grandi spese di un concerto — spese che ammontano a cifre enormi —, i musicisti stranieri, invece, hanno il compito facilitato dal maggior valore della loro moneta e, perciò, profittano della situazione per farsi sentire a Berlino. Ma un'altra ragione spiega tale affluenza nella nostra capitale: ed è la riputazione che questa aveva da prima della guerra ed ha conservato — nonostante gli avvenimenti succedutisi — di essere la borsa musicale del mondo.

L'America, è vero, passa ora per essere il paradiso dei virtuosi, attrattivi dai dollari: ma anche essa — dove un'atmosfera musicale se non è ancora nata, sta, almeno per nascere — che pare rivaleggiare con la Germania, ci manda i suoi artisti che sembra non possano fare a meno delle critiche berlinesi; ciò denota che ancor oggi, a quanto pare, bisogna passare da questa stazione per far carriera oltre Oceano. E ciò sebbene anche l'Inghilterra abbia acquistata notevole importanza per creare fama e successi ai virtuosi.

***

La Germania — è inutile negarlo — è sempre il paese della musica; anche in mezzo al caos attuale, essa desidera conservare nella vita musicale il livello artistico di cui sempre si è vantata. Nonostante l'esistenza delle orchestre sia grandemente minacciata dalla condizione generale delle finanze, il movimento musicale progredisce sempre, e non si sa come: forse per quella forza di volontà che non ha cessato di animare questo organismo artistico, allo stesso modo che alimenta quello statale. I concerti di Wilhelm Mengelberg e della Concertgebouw-Orchestra, pur lasciandoci una grande favorevole impressione, hanno dimostrato come e quanto il benessere, anche di un ente artistico, dipenda da quello generale del paese; e l'orchestra di Amsterdam, unica, forse, in Europa per l'esattezza delle esecuzioni e per purezza di sonorità, ci è apparsa come il risultato di una lunga e minuziosa cura dedicata alla raffinatezza artistica dei singoli esecutori. Mengelberg, vero portento di energia artistica, ha penetrato col suo volere l'anima dei suoi artisti a tal punto da raggiungere il massimo di esattezza, non solo in Beethoven e nei romantici, quanto nel *Heldenleben* di Riccardo Strauss, la grande epopea del materialismo orchestrale che richiede, appunto, massima precisione nel dare rilievo alle singole parti.

E' noto come una gloria di Mengelberg e della sua orchestra sia la perfetta esecuzione delle sinfonie di Gustavo Mahler e che, due anni or sono, in onore di questo compositore ebbe luogo il grande festival internazionale di Amsterdam; ma per quanto, anche nell'interpretazione di Mahler, Mengelberg abbia saputo dar rilievo a tutti i particolari, trovando l'incondizionato applauso del pubblico, pur tuttavia i mahleriani trovarono la parte immateriale dell'opera non del tutto realizzata. Confesso che io, non essendo fanatico mahleriano, non ho mai sentito vibrare certi punti del *Lied von den Erde*, come nell'orchestra di Mengelberg il quale ha il grande pregio di saper collegare le varie parti anche dove sembrano essere messe insieme senza alcuna continuità sinfonica.

Con Sergio Kussewitzky — il grande direttore russo residente a Parigi — l'orchestra filarmonica di Berlino ha saputo raggiungere un grado di perfezione artistica tale da dimostrare, nuovamente, la potenza che emana da tanto direttore, i cui concerti parigini hanno destato viva sensazione. Kussevitzky già apparteneva alla nostra vita artistica come famoso contrabbassista che faceva cantare il suo strumento come un violoncello; il suo slancio nel dirigere è ora eccezionale. Il suo fare manierato, quell'agitare continuo delle braccia potrebbero, forse, far dubitare della sincerità del musicista, ma, ciò nonostante, bisogna convenire che pochi al pari di lui fanno risaltare il ritmo e la linea melodica del pezzo. Mussorgsky, Rimski-Korsakoff ricevono da lui una intensità straordinaria; ed anche il *Prometeo* di Scriabine — quella sinfonia in cui uno spirito abbagliato da « Tristano » cerca di liberarsi dall'incanto del gran Riccardo e in quella lotta se rimane inferiore, riesce, almeno, a dare all'orchestra un colorito personale, arricchito alla fine dal coro — riceve dal talento di Sergio Kussewitzky una luce straordinaria.

Siamo in mezzo alla corrente russa. Molti si dolgono di questa preponderanza dell'elemento slavo, tanto nel commercio, quanto nella vita musicale berlinese; ma bisogna ricono-

scere che i russi, con la loro vivacità, con la loro passione per l'arte e con la freschezza naturale della loro musica, hanno creato una nuova atmosfera. Basta assistere ad un concerto di musica russa per rimanere subito colpiti dal contegno di quel pubblico che sembra rappresentare un mondo totalmente diverso da quello che si incontra nei consueti concerti berlinesi: non si sente più, è vero, una parola di tedesco e sembra che l'uditorio abbia usurpato la sede tradizionale della musica berlinese; eppure il suo entusiasmo, la sincerità dei suoi applausi, vi fanno grande impressione e voi sentite vibrare l'anima russa nella sua elevazione e nei suoi abissi. Da Mussorgsky a Stravinsky a Prokoffieff, quale distanza! Eppure il ritmo, il suono, la passione agiscono ugualmente in essi; e lo spirito potente e problematico di Dostojewsky si manifesta in quanto la musica russa sia imbevuta di elementi francesi, e viceversa, e la corrente russa comincia a fondersi con la tradizionale tedesca.

***

Tutto ciò prova che la vita musicale ritorna presto a quell'internazionalismo che pareva fosse scomparso per sempre; anzi tale accentuazione diventerà più caratteristica che mai con la fondazione — stabilita la scorsa estate a Salisburgo — di una « Società internazionale di musica contemporanea ». Dopo i concerti di musica da camera di tutte le nazioni, allora tenuti, gran parte dei rappresentanti di queste si riunirono e deliberarono di prendere tutte le misure necessarie per opporsi alla resistenza del pubblico — derivante da forza d'abitudine, nemica d'ogni progresso — contro la musica non ufficiale e non diplomata. L'assemblea riuscì quanto di più eletto possa immaginarsi, e dopo breve discussione, conferì alla capitale dell'Inghilterra l'onore di essere sede centrale della nuova Società. Furono nominati i rappresentanti dei varii paesi, fra cui l'autore di questo articolo per la Germania.

Fino ad ora nelle grandi adunanze delle potenze europee e non europee che si davano convegno sul terreno vulcanico della vita musicale berlinese, aveva mancato, od era scarsamente rappresentata, l'Italia. Però col principio di questa stagione si è notato un maggior intervento di musica e di musicisti italiani; ed è bene che lo spirito nuovo manifestatosi al di là delle Alpi, si realizzi anche nella vita musicale. Fra i nomi di compositori italiani quello di Respighi è il più noto di tutti. Le sue *Fontane di Roma* hanno qui trovato una eco molto simpatica e parte della sua musica da camera fu suonata con molto successo. Si è già delineata chiara la fisionomia di questo artista che, lungi dal porsi dei difficili problemi, continua a dar prova di forza di assimilazione, di maestria straordinaria nel modernizzare la musica del passato, nel trovare coloriti assai fini. Pregi, tutti, che risultarono nel suo *Concerto*, così detto Gregoriano, per violino, eseguito in due serate successive, ottenendo gli applausi convinti del pubblico. La prima sera lo suonò la valente e passionale artista italiana Armida Senatra, ma non bene assecondata dall'orchestra, non potè aversi un'esecuzione perfetta del pezzo che richiede, invece, una sintesi orchestrale assai energica. Ciò avvenne la seconda sera, interprete il violinista americano Polk, il quale fu ben coadiuvato dall'ottima orchestra diretta da Werner Wolff.

Se i pezzi di questo genere — così raffinato — del Respighi, vengono sempre accolti favorevolmente da molto pubblico, altro ve ne ha che desidera musica italiana più ardita. Ed anche questa non è mancata, portataci da Alfredo Casella che si presentò per la prima volta a Berlino, davanti ad un uditorio tutto speciale, annoiato di sentire sempre lavori classici e avido di novità. Ed è naturale, perchè quella specie d'impressionismo misto di elementi grotteschi che professa il Casella, non farà mai presa sulla gran folla, denotando in lui uno spirito colto e un po' riservato, ma tendente a nuovi orizzonti. La musica del Casella stenta a perdere quel carattere mezzo francese che vi si scorge e a diventare italiana, specie nel modo di esprimere più il sentimento che lo spirito. La sua arte, nonostante la calma che in lui si scorge, è assai complessa e, mentre sembra che egli altro non faccia che giocare con gli elementi della musica, talvolta vi sorprende la serietà di questa, pur rivestita di forma ironica. Piacquero le sue sonatine e le composizioni di Malipiero e di Castelnuovo Tedesco che egli volle farci conoscere. La serata era indetta dalla Società « Melos », che da anni si adopera per l'affermazione della musica moderna, e si svolse nel salotto di esposizione di pittura, pure moderna, chiamata « Sturn ». Peccato che disturbino un poco i rumori dei trams e degli automobili, ma forse tale inconveniente può ritenersi come un accompagnamento futurista alla musica che si eseguisce. Casella diede anche un « recital », ma svenne e dovette interrompere il concerto che aveva dimostrato quanto egli sia bravo musicista, colto e pieno di idee.

Passando a cose meno ardite, bisogna ricordare un concerto dato da Beniamino Moltrasio coll'orchestra filarmonica, con programma di opere italiane antiche e moderne ma non modernissime. Infatti il Moltrasio è direttore di orchestra che preferisce una variata semplicità, ma che interpreta con grande vivacità e valentia di maestro. Fu applaudito, come lo fu pure la cantante Geni Sadero, che con voce non più voluminosa, ma con molto intendimento, recitò canzoni popolari italiane prese dalla raccolta fatta da essa stessa.

***

E' interessante anche notare che tra le poche novità da darsi nella Staatsoper (fu Opera imperiale), sarà la *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai.

Questa Staatsoper, sotto la direzione di Max von Schillings, ha potuto attraversare felicemente il periodo più malsicuro della sua esistenza, giacchè uno dei primi effetti della rivoluzione fu, appunto, l'opposizione fatta dal personale dell'opera, come di tutti i teatri, all'idea di autorità. Ci voleva un uomo che colle sue qualità personali riuscisse a conciliare le tendenze diverse e sapesse imporsi agli artisti senza averne l'aria. Ebbene, lo Schillings vi è riuscito, sebbene fino a un certo punto, segnato dalle condizioni economiche attuali. Si sa: sotto il governo di Sua Maestà il dollaro diventa compito di giorno in giorno più arduo, il tenere unito un *ensemble*. C'è il cinema il quale, promettendo paghe altissime, seduce i cantanti, in quanto anche buoni attori, come Michael Bohnen, lo Scialiapin tedesco, artista dei più capricciosi che possegga la nostra opera; ci sono i paesi scandinavi e la Spagna che li chiamano e, colla forza dell'alto cambio, li trattengono fino a dimenticare completamente i doveri verso il teatro cui appartengono; c'è infine il Metropolitan che col nuovo e certamente lodevole indirizzo preso per questa stagione ci priva o sta per privarci di grandi artisti come Barbara Kemp. Ad onta dunque di tutte queste difficoltà, che non sono certo diminuite dalle tournées dei kapellmeister, l'opera, come mezzo di coltura, sopravvive e il repertorio si allarga. Se il canto talvolta lascia molto a desiderare, la messa in iscena si fa con più cura e con più arte che mai, e sopratutto agli artisti Aravantinos e Pirhan si deve lo sviluppo della parte scenica. E' vero che le novità sono rarissime, ma quali sono quelle che si possono mettere in iscena senza arrischiare di cascare in una serie di difficoltà? L'artista anela alle cose ardite, ma il direttore dell'opera soffoca i suoi impulsi, vittima anch'egli di Sua Maestà il dollaro, ma in senso inverso. Nondimeno si sta preparando il *Fredegundis* di Francesco Schmidt compositore viennese; egli fu violoncellista dell'Hofopernorchester, e colla sua *Notre Dame* s'era fatto strada sulla scena berlinese. Allora si dimostrò esuberante di musica senza nessun spiccato carattere drammatico. Che cosa ci porta adesso? Lo sapremo tra breve.

***

Non voglio chiudere questo mio resoconto della musica berlinese, che non può cogliere che i momenti più caratteristici di questo gran caos sinfonico chiamato stagione invernale, senza accennare alla prima rappresentazione, ora avvenuta, della *Sacre du Printemps* di Igor Stravinsky. Arriva un po' tardi, come si vede. Ma ciò si spiega con l'isolamento in cui si viveva durante la guerra. L'opera, che fu applaudita a Parigi e a Londra, si presenta al nostro pubblico, che, coll'incrociarsi delle opinioni contrarie, giunge a delle conclusioni generalmente meno entusiastiche, ma più ponderate. Ebbene, anche qui questa *Sacre du Printemps*, consacrata prima dai fischi, poi dagli applausi di diversi pubblici, ha trovato, presso l'uditorio che gremiva la sala filarmonica, una eco potente. Ed io me ne rallegro, tanto più che l'esecuzione è stata il primo atto pubblico della suddetta « Società internazionale per la musica nuova ». Direttore ne fu Ernst Ansermet di Ginevra, amico di Stravinsky, artista che si può considerare uno dei più grandi virtuosi nell'arte di dirigere, avendo l'abilità di saper realizzare coi suoi gesti la grande varietà di ritmi stravinskyani. Egli si impone all'orchestra che s'entusiasma sotto la sua bacchetta e agli uditori ammaliati dalla sua arte. Il suo successo, preparato dalle precedenti interpretazioni della *Fête du Printemps* di Roussel e dei *Notturni* di Debussy, fu enorme. Non mancò un po' di opposizione, ma valse ad accrescere gli applausi. Il pubblico, dilettanti e conoscitori, pur ammettendo che Stravinsky pone ogni estrema cura al raffinamento della sonorità e del ritmo, trovò, in conclusione, che la forza elementare, anzi barbara, di questa musica, deriva direttamente da Mussorgsky e dall'arte popolare russa.

Berlino, dicembre 1922.

ADOLPO WEISSMANN

GIACOMO OREFICE

La morte di Giacomo Orefice, avvenuta il 22 dicembre u. s., è un grandissimo lutto per l'arte musicale.

Sparisce con lui non soltanto un musicista di soda e vasta erudizione, non soltanto un compositore che si era cimentato, e quasi sempre con fortuna, in tutte le forme musicali, dall'opera teatrale alla lirica da camera, dal poema sinfonico, dal trio o dal quartetto strumentale al pezzo pianistico da concerto. Sparisce — ed è questa la maggior perdita per l'arte — un apostolo: un apostolo di tempra purissima, infaticabile, disinteressato.

Ed egli era ben degno della missione che, specie in questi ultimi anni della sua vita, si era imposta, perchè essa aveva per base una coltura profonda e varia, congiunta a una agilità di intuito e di espressione davvero insolita.

Era dovuto a queste doti complesse il suo prestigio di critico musicale, di conferenziere, di polemista, di insegnante.

Il critico musicale del « Secolo », coi suoi articoli dallo stile sobrio e cristallino e dal contenuto denso di idee, ma piacevole e sempre ricco di interesse, di buon senso, aveva difatti un perfetto riscontro nell'arguto conferenziere delle Università popolari di Milano, Verona, Padova, Venezia, Torino e di altre città dell'alta Italia, la cui parola appassionata propagava tra i giovani e gli amatori il culto della buona musica; nel polemista agguerrito e instancabile che, nei dibattiti presso le Commissioni governative e nei pubblici congressi, sosteneva con ogni forza le sue teorie riguardanti la riforma dei Conservatori musicali.

Ma, nel commemorare l'insigne scomparso in questo suo aspetto di apostolo, specialmente il nostro rimpianto si accresce se ricordiamo il suo alto valore di insegnante, alto non pure in rapporto alla sua sapienza e alla sua competenza, ma sopra tutto alla sua fede e al suo altruismo. Quando la funzione dell'insegnamento ha il significato che essa aveva per Giacomo Orefice, e cioè di una funzione della più nobile importanza civile, come quella da cui dipende in gran parte l'avvenire di tanti giovani artisti e, di conseguenza, l'incremento dell'arte nel proprio paese, qualunque parola di elogio e di riconoscenza è troppo poca cosa, in paragone del bene compiuto. Egli possedeva la virtù, rarissima fra gli insegnanti, di consentire all'allievo il pieno sviluppo della propria natura artistica, senza forzarla o falsarla con l'imposizione di indirizzi estranei o contrarii alla sua particolare sensibilità, ma solo limitandosi a imprimere nel cervello e nell'anima dell'allievo stesso alcuni principii di ordine generale, e per così dire di « morale » artistica valevoli per qualsiasi temperamento di compositore e per qualsiasi genere di composizione. Solo così — certo egli pensava — l'insegnante non è un pedagogo e l'allievo non è una macchina inconsapevole.

Nei tanti saggi annuali della Scuola Orefice, ai quali ci è stato dato di assistere, abbiamo sempre ravvisato l'*impronta* della scuola unicamente in quel carattere generale estetico al quale abbiamo ora accennato, ma non mai in atteggiamenti dovuti all'influenza dell'insegnante-compositore. La fisionomia dell'allievo era più o meno delineata, non era mai una maschera.

L'elogio che facciamo dell'insegnante la cui Scuola sarà a lungo ricordata nel Conservatorio Verdi di Milano e la cui traccia luminosa ancora più a lungo durerà nell'arte musicale nostra, equivale a quello dell'uomo. Giacchè, per dedicarsi all'insegnamento con criterii così elevati e poco comuni, è necessario uno spirito di sacrificio, una disciplina sagace e assidua, sconosciuta a tutti coloro che in una « cattedra » di Conservatorio musicale o di Università ravvisano soltanto un mezzo « pratico » per assicurarsi una « posizione » immediata e avvenire e per dare alla propria carriera la luminosità di un titolo accademico. Quanti allievi di Conservatorii italiani pagano le tasse all'Erario nella vana attesa delle lezioni dei professori insegnanti, i quali, frattanto, per mesi e mesi girano il mondo in proficue *tournées* di concerti...

Giacomo Orefice, pur avendo dato tutto lo sfogo alla sua multiforme attività di musicista e di musicologo, non ha mai defraudato un suo allievo di una sola lezione! Negli ultimi giorni di sua vita, mentre la morte era già pronta a ghermirlo nel letto di dolore della Casa di cura in Via Donizetti, il suo pensiero si volgeva ancora verso i suoi diletti allievi — allievi che lo ripagavano, tutti, di un affetto e di una devozione senza limiti — e inviava ad essi saluti e consigli.

Scrivendo queste rapide parole di compianto, ci siamo soffermati meno sulla figura di Giacomo Orefice quale compositore. Non intendiamo con ciò di diminuirne il pregio o il credito, generalmente riconosciuti e spesso pubblicamente consacrati, sia per le sue maggiori opere che per le minori. Ma poichè la sua musica non è scomparsa, e di essa il tempo potrà, meglio di noi, dare il suo giudizio definitivo, abbiamo preferito di insistere, con animo commosso, sulla parte della sua prodigiosa attività, che purtroppo è scomparsa per sempre.

PAN.

Il maestro Giacomo Orefice nacque a Vicenza il 27 agosto 1865. Compì gli studii musicali al Liceo di Bologna, sotto la guida dei maestri Luigi Mancinelli e Alessandro Busi, ed ivi conseguì il diploma di composizione, quasi negli stessi giorni in cui, a quella Università, conseguiva la laurea in legge.

Il suo primo saggio nel campo della musica teatrale, l'*Oasi* (Ricordi), risale appunto a quell'epoca (1885). Venne di poi la *Mariska* in tre atti, rappresentata a Torino nel 1890. Seguirono *Consuelo* e *Il gladiatore* (vincitrice la prima del premio Barzzi a Bologna nel 1895, premiata la seconda al Concorso Steiner di Vienna nel 1898). Vengono poi lo *Chopin*, scritto su temi del grande compositore polacco (1901), la *Cecilia*, scritta sul testo del dramma omonimo di Cossa (1902) e il *Mosè*, che è forse il suo lavoro più vigoroso, e che fu rappresentato a Padova e a Genova. Poi nel 1907 *Il pane altrui* in un atto, nel 1909 *Marcello Spada* in 3 atti e nel 1912 *Radda* in un atto, rappresentata al Lirico di Milano. Restano ora tre due lavori ancora inediti, *Ugo e Parisina* e il *Castello del sogno*, quest'ultimo dal noto poema di E. A. Butti.

Accanto alla produzione teatrale, abbiamo quella sinfonica: le due *Sinfonie*, in *do min.* e in *re min.*, la *Sinfonia del bosco*, le *Anacreontiche*, *Suite* in 4 tempi, e infine le cinque *Laudi francescane*, eseguite entrambe a Roma e a Milano.

E poi, molta musica da camera, strumentale e vocale: la *Sonata* in *mi min.* e quella in *re magg.* per violino e pianoforte, la *Sonata* in *fa magg.* (Ricordi), per violoncello e pianoforte, *Riflessi ed ombre* (Ricordi) per quartetto e pianoforte; *Trio* in *do minore* per violino, violoncello e pianoforte (Ricordi); *Due studii di concerto*, *Crepuscoli*, *Quadri di Boecklin*, *Miraggi*, *Preludii del mare*, (Sonzogno); *Preludio e fuga* su un tema di Meyerbeer, per pianoforte (Ricordi); *Bozzetti veneziani*, le *Quattordici liriche*, (Sonzogno); le *Quattro liriche* (Ricordi); la *Fuga di Barnabò* e le *Tanke giapponesi*, per canto e pianoforte.

Ricorderemo infine la *Suite* per violoncello e orchestra intitolata *Tempio greco*; il ballo *Sonbrette*, rappresentato con successo alla Scala, e la sua trascrizione strumentale dell'*Orfeo* di Monteverdi, che, portata in giro nelle principali città d'Italia, sollevò gran fervore di discussioni e vivaci polemiche alle quali l'Orefice partecipò col suo consueto acume e brio.

ANNA ERBA-BRIVIO

La mattina del 31 dicembre scorso si spegneva in Milano la preziosa esistenza della Signora Anna Erba-Brivio. Ella fu moglie al Maestro Luigi Erba, uno dei Socii fondatori della Società G. Ricordi e C., e cognata di Giulio Ricordi, che ne aveva sposata la sorella Giuditta (nomi tutti a noi cari, e tutti oggi ricordati con amaro rimpianto!).

Coloro che, nel corso della sua lunga vita, ebbero ad avvicinare la eletta Donna, furono sempre avvinti dalla vivezza arguta della sua intelligenza, dalla nobiltà e dalla forza del suo carattere, dalla sua innata bontà, dal fascino dei suoi modi cortesi.

Moglie e madre esemplare, accentrò la somma dei suoi ideali nel culto della propria famiglia. Dopo la morte del suo adorato consorte, la sua vita si velò di una profonda e invincibile tristezza, solo attenuata dalle tenerezze domestiche e dalla fedeltà assidua dei pochi intimi ch'ella si compiacev di raccogliere intorno a sè.

Alle figliuole, Contessa Carla Visconti e Contessa Lina Di Castelbarco, ai congiunti tutti, alla Ditta G. Ricordi e C., che si onorava di annoverare la Defunta fra i suoi Socii, Musica d'oggi invia le più devote condoglianze.

UBERTO VISCONTI DI MODRONE

Al momento di andare in macchina, giunge la notizia di un altro grave lutto che colpisce la illustre famiglia Visconti di Modrone.

Il Duca Uberto Visconti di Modrone, Senatore del Regno, è morto il 13 corrente a San Remo, in seguito ad un attacco cardiaco. Il suo nome, oltre che a parecchie altre benemerenze nel campo industriale e sportivo, è legato in modo indissolubile — secondo le cospicue tradizioni della famiglia Visconti — alla storia della nostra Scala.

Nel 1903 il Duca fu eletto a presiedere il gruppo esercente l'impresa del teatro, composto dai signori Luigi Borghi, eredi Luigi Erba, senatore Ponti, dai Conti Giovanni, Giuseppe, Guido Carlo Visconti di Modrone, dal dott. Ettore Bocconi, dall'avv. Pietro Volpi Bassani. Arturo Toscanini e l'ing. Giulio Gatti Casazza — quest'ultimo in qualità di direttore generale — furono al suo fianco. Nel 1910 poi, in virtù di un nuovo contratto stipulato col Comune, assunse in nome proprio e a rischio proprio l'esercizio del teatro, col patto speciale, da lui imposto, che mentre le eventuali perdite del-

le stagioni — e ve ne furono spesso di rilevanti — sarebbero state interamente a suo carico, tutti i possibili utili sarebbero invece, andati a beneficio dell'incremento della Scala stessa. Tale gestione durò sino all'anno 1918, nel quale egli ebbe particolari ragioni di ritirarsi.

Dell'importanza artistica e della sontuosità degli spettacoli da lui offerti al pubblico milanese, in così lungo periodo, è ancor vivissimo il ricordo fra noi. Talune esecuzioni sono rimaste addirittura memorabili; una di esse, quella della Vestale *di Spontini* (1908-9), *ebbe l'onore di essere richiesta dall'Opéra di Parigi, dove fu trasportata in massa e riprodotta con successo enorme.*

Il compianto Duca non aveva che solo 52 anni, essendo nato nel 1871.

Alla Duchessa vedova, ai figliuoli, ai fratelli, ai congiunti tutti giunga l'espressione del nostro profondo cordoglio. E se, in così grande sciagura, un conforto può esistere, questo essi lo attingeranno di certo nell'unanime sentimento di simpatia e di rimpianto lasciato dall'indimenticabile gentiluomo, presso coloro, sopra tutto, che ebbero la fortuna di avvicinarlo e di trattare con lui.

"Il cercatore di tesori,, di Franz Schreker

L'esecuzione viennese dell'opera *Il cercatore di tesori* di Franz Schreker si è potuta avere solo dopo due anni di attesa e di prova. E' questo un fatto assai significativo per i rapporti alquanto tesi che legano Schreker a Vienna, la città della sua infanzia, della sua gioventù e dei suoi primi anni d'età virile. Come autore di piccoli lavori e, specialmente come insegnante, Schreker ebbe anche a Vienna buoni e rapidi successi. Ma la sua opera nel campo del dramma musicale non vi trovò subito la sperata comprensione.

In Germania, invece, egli si rivelò e il suo tipo d'opera fu giudicato come degno di succedere a quella di Riccardo Wagner. E ciò non tanto pel fatto esteriore che Schreker scrive egli stesso i suoi libretti: ma perchè si attribuiva, invece, all'insieme dei suoi poemi e della sua musica, un nuovo, sorprendente principio di dramma musicale. Si diceva press'a poco: soggetto, azione, parole e musica derivano, nelle sue opere, da un'unica idea primitiva; il suo spirito ha speciali « visioni sonore », che, concretate, producono appunto i suoi libretti e la sua musica. E' difficile chiarire i principii di questa nebulosa drammatica musicale; la sua base apparente consiste in libretti d'opera fantastici, con una trama di forte sensualità o criminalità, e sovraccarichi di simbolismi; ma l'occhio acuto, pratico del teatro, vede tutt'altra cosa e cioè: azioni confuse, scarsamente legate dal vincolo d'un simbolismo arbitrario, con ardite mescolanze di una weinigeriana visione di caratteri, di moderno simbolismo di sogni e di rozza teatralità.

Schreker però ha alquanto modificato tale tipo d'opera nel suo *Schatzgräber*, in cui cerca, sia pure esitando, di appoggiarsi al genere normale, procurando, anzitutto, di escire, con la sua musica, dall'unilaterale colorismo dei precedenti lavori, *Il suono lontano* e *Il giocattolo e la principessa*. Il suo sviluppo musicale compie, come già indicava la sua opera *I segnati*, una svolta indietro verso R. Wagner. Dappertutto, nella sua musica si sente la risonanza dell'antica felice frase wagneriana: nel declamato, nella polifonia orchestrale, e anche nella formazione tematica. Chi stupisce se alla fine d'una agitata scena d'amore si insinua nell'orgia istrumentale il motivo cromatico di *Tristano?*

Il pubblico viennese deve sopportare lo scherno, nel caso Schreker, di aver lasciato ai tedeschi di accorgersi per primi dei talenti austriaci. Veramente, il singolare ingegno di Schreker fu da tempo intuito e riconosciuto anche a Vienna, ma lo spiccato scetticismo che questa città ha in cose d'arte ha impedito la rivelazione parziale e prematura d'un ingegno così difficile e enigmatico. Forse è un difetto questo di Vienna, di non farsi volentieri illusioni su fantastiche promesse artistiche, ma forse è anche una virtù. E *Il cercatore di tesori* sembra piuttosto dar ragione a quelli che osservano con scettica riflessione quanto Schreker ha fatto sinora, e ripongono le loro speranze nelle opere avvenire di questo autore.

ENRICO KRALIK.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

BELLINI e ROSSINI

E. R. 140. - *Sinfonie* d'Opere teatrali . . . . . L. 10.—

VERDI G.

E. R. 172. - *Sinfonie e Preludii* d'Opere teatrali . . . . . » 16.—

(Revisione di R. TENAGLIA).

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

Giovinezza, giovinezza...

Anche per quest'inno, che così rapidamente ha conquistato la gioventù italiana e si è diffuso in tutte le borgate della penisola, sono principate le « dolenti note », con un processo per la contestazione sui diritti d'autore, terminato, però, con una amichevole composizione.

Ma, innanzi tutto, quali sono le origini e la storia dell'inno stesso?

Ce lo apprende il romano *Giornale d'Italia* in una sua interessante corrispondenza fiorentina nella quale si asserisce che è autore dell'inno un valoroso giovane, Marcello Manni, che col nome di *Canto degli Arditi* lo scrisse per i nuovi reparti d'assalto, dopo le tristi giornate di Caporetto.

E il confratello romano così prosegue:

« Ne creò la musica accozzando nuovi ed antichi popolarissimi motivi che già ronzavano nel suo orecchio di appassionato musicista e ne dettò le strofe più ardenti che furoreggiarono in breve per tutto il fronte.

« Geniale manipolatore e revisore della parte musicale, ancora un po' indecisa e diversamente interpretata, fu, poi, un valente maestro di musica che si celò sotto lo pseudonimo di G. Castaldo.

« Egli raffazzonò i vari motivi dando loro una veste tipicamente nuova sotto la guida del tenente Manni che può considerarsi il vero creatore ed autore di quell'insieme armonico di inno-marcia.

« Dopo qualche tempo, nella primavera del 1918, usciva in Firenze per i tipi della Casa Editrice di musica, di proprietà del padre del Manni, la prima edizione del *Canto degli Arditi* che fu l'unico e vero inno della riscossa ».

Cessate le ostilità, Marcello Manni, ancora convalescente per le ferite riportate sul Piave, fondò in Firenze un giornale di carattere nazionale, *L'Assalto*, che fu il primo nucleo del Fascio fiorentino, precursore, a sua volta, dei Fasci di combattimento creati nel primo congresso di Firenze, nel 1919.

Dopo il quale, appunto, il Manni, variando le parole della prima parte e le ultime strofe del ritornello del suo Canto degli Arditi, creò il *Canto dei Fascisti* che fu da lui offerto, con una vibrante prefazione intitolata « ÇA IRA », ai fascisti torinesi.

***

Sulle derivazioni della musica, — rileviamo sempre dalla corrispondenza fiorentina — varii sono i pareri.

Giuseppe Furnagalli crede che il Manni abbia adottati pel suo canto quella di un coro dell'operetta *Festa dei fiori* composta dal maestro Blanc su parole di Nino Oxilia.

Un vecchio appassionato musicista pisano, invece, vi trova rassomiglianza con quella di un brano d'un'opera comica che si dava ai suoi tempi, e le cui parole erano:

Tu non sai con quattro soldi
quanta roba ci si piglia;
ci si piglia mamma e figlia
e la serva se ci sta.

Il libraio Becherelli di Arezzo, a sua volta, scorge nella musica dell'inno fascista reminiscenze di un coro di altra opera comica ch'egli udì in gioventù.

Il signor Longhi, poi, esibisce addirittura una musica, assai antica, appartenente ad alcune strofette romagnole, non dissimile da quella di *Giovinezza* e le cui parole — vedi combinazione — sono quasi identiche a quelle fornite dal musicista pisano.

Nè basta. Si citano anche alcune strofe romane che si cantavano nella notte di S. Giovanni e che hanno una musica che denota stretta parentela con quella dell'inno dei fascisti.

***

Questa, in riassunto, la corrispondenza del *Giornale d'Italia*, che, però, ha provocato su quello stesso quotidiano vivacissime contestazioni.

L'on. De Vecchi — Sottosegretario alle Pensioni — sostiene, e la sua asserzione è avvalorata da moltissimi altri, che « l'inno, identico nella musica a quello degli arditi e con strofe in parte originali e in parte variate, nacque a Torino assai prima del 1913; la musica è del maestro Blanc e i versi di Nino Oxilia, eroicamente caduto sul Tomba ».

Andrea Oxilia, fratello di Nino, attribuisce anch'egli a quest'ultimo, con serii riferimenti, la paternità delle parole del canto, e al maestro Blanc quella della musica. Non solo. Ma in una successiva lettera confuta l'asserzione di un ex ufficiale del 5° alpini il quale asserisce che *Giovinezza* — parole e musica — nacque a Salò nel 1915 per opera di due suoi colleghi. « L'ex ufficiale, sbaglia — scrive l'Oxilia — perchè il canto ch'egli riporta altro non è che il goliardico *Commiato*, versi di mio fratello Nino e musica del Blanc ».

Nè manca un'intervista con Marcello Manni, il quale, pur riconoscendo che la sola strofa *Giovinezza* appartiene all'Oxilia, ripete ancora che il canto è *sua creazione personale* e la musica *derivante da antichi canti popolari*.

***

La conclusione? La troviamo nello stesso *Giornale d'Italia* e ci sembra la giusta. Eccola:

« Ci fu inizialmente una poesia composta da Nino Oxilia, che scrisse quel canto per i laureandi dell'Università di Torino nell'anno 1908-9. La poesia piacque e fu musicata dal maestro Giuseppe Blanc, e si diffuse nel Piemonte.

« Venuta la guerra, gli ex-studenti divenuti ufficiali degli Alpini portarono il canto tra i loro soldati con opportune modificazioni. Fu un bel successo e la paternità della canzone fu attribuita senz'altro ai primi che l'avevano introdotta. Le modificazioni crebbero man mano che dagli Alpini il canto passò agli Arditi e in fine ai Fascisti e con le modificazioni crebbero gli autori, che i soldati additavano, ciascuno, nel primo o nei primi importatori entro i propri reparti. La buona fede è evidente, perchè è un naturale procedimento a cui vanno soggette le poesie e le musiche di occasione.

« Ora, con i documenti alla mano non c'è più modo di dubitare. Risalendo alle origini si giunge a due nomi: Nino Oxilia e Giuseppe Blanc, 1909.

« Il documento irrefutabile è la stampa del *Commiato*, parole di N. Oxilia e musica di G. Blanc (Torino 1919) ».

Don Lorenzo Perosi interdetto

L'illustre maestro, autore degli Oratorii sacri, così favorevolmente noti in tutto il mondo, è stato interdetto, secondo leggiamo nell'*Italia* di Milano, a motivo delle sue condizioni di mente, assai scosse.

« La sua malattia che risale press'a poco al 1907 è sempre la stessa: una forma di paranoia di cui cambiano soltanto le manifestazioni esterne. Egli è passato dalla mania di persecuzione agli scrupoli religiosi; dall'ateismo alla fobia per la sua musica; dalla prodigalità alla fissazione della riforma della Chiesa. L'anno scorso, quando il penoso segreto fu divulgato, i giornali fecero a gara per raccontare episodi sopra episodi su questo travagliato periodo di vita di Don Lorenzo; e ci fu anche chi prese sul serio la fiaba che Don Lorenzo Perosi, *coscientemente*, avesse abiurato dalla Chiesa Cattolica per farsi protestante. Don Lorenzo, che dopo aver studiato per due anni, chiuso nella sua stanza, lingue orientali, si era poi dedicato alla filosofia e da convinto seguace delle teorie platoniche, è « diventato » discepolo di Calvino, fino a poco tempo fa ogni mattina alle nove precise entrava alla biblioteca Vittorio Emanuele dove per ore ed ore si profondava nello studio di questioni filosofiche, accatastando sul tavolo intorno a sè colonne di libri; ora è passato all'Istituto Biblico tenuto dai Gesuiti in Piazza della Pilotta e la sua idea fissa è appunto Calvino. Porta sull'abito — trasandatissimo — il nastrino rosso della Legion d'onore da lui ritenuto emblema del protestantesimo, e racconta che oggi il suo mandato è quello di salvare la figura del Cristo perseguitato dai cattolici, i quali — egli dice — son tutti massoni! ».

***

« Dato questo stato di cose il provvedimento si imponeva d'urgenza. A che cosa potrebbe giungere da un giorno all'altro Don Lorenzo Perosi con questo suo complicarsi di idee paranoiche? Non è escluso — e per questo anche l'on. Siciliani, S.S. di Stato alle Belle Arti, si è vivamente interessato ed ha sollecitato la famiglia a chiedere l'interdizione — che egli possa da un giorno all'altro regalare i suoi lavori, o distruggerli come roba di scarto, con un danno enorme del patrimonio artistico dello Stato. Tolti i tre Oratori che sono del Ricordi, gli altri lavori (tutti pregevoli) e che vanno da *La Risurrezione di Cristo* al *Natale*, dall'*Entrata di Cristo in Gerusalemme* alla *Strage degli Innocenti*, dal *Giudizio Universale* al *Mosè*; e poi via via il *Dies irae*, *In patris memoriam*, il *Transitus Animae*, lo *Stabat*, il *Pater Noster* (sulle parole di Dante), le grandi Suites orchestrali, (*Roma*, *Venezia*, *Firenze*, *Tortona*, *Milano*, *Genova*, *Messina*, *Torino*), i concerti per violino e orchestra, e piano e orchestra, i lavori inediti *In diebus tribulationis*, la *Festa del villaggio*, la Pastorale *Dormi non piangere*, la *Vespertina Oratio*, tutta questa enorme produzione, è rimasta di sua proprietà in sue mani e, quel che è peggio, manoscritta ».

Un musicologo tedesco giudica "La Scala,,

Il Corriere della Sera ha intervistato Ernest Lert, giovane intendente dell'Opera di Francoforte, durante un intervallo di *Dèbora e Jaële*, sull'organizzazione del nostro massimo teatro lirico. Ed il Lert, che è anche reputato scrittore di cose teatrali, così si è espresso:

« Incondizionata ammirazione; eccovi nella loro formula più semplice e sincera, le mie impressioni. Delle grandi capacità che, dal punto di vista della messa in scena, esistono nel vostro teatro lirico mi ero fatto già un'idea a Bologna, quando parecchi mesi fa ci fui per la prima rappresentazione della *Sakùntala*. Ma quello che ho veduto adesso alla Scala supera ogni mia esperienza precedente. Naturalmente per ciò che è effetto e rilievo nell'esecuzione, bisogna tener conto del contributo formidabile che porta la presenza di un direttore come Toscanini, straordinario animatore di voci e di masse, impareggiabile nell'accentuare e nel valorizzare tutti gli elementi anche secondari dell'azione lirica. Però, anche a considerarli a sè, è indubbio che, sia riguardo al quadro che al movimento scenico, la Scala ha toccata una perfezione che sostiene il confronto di ogni più raffinata esigenza moderna. Sapete come dai dibattiti e dalle esperienze moltiplicatesi tra noi con particolare attività nell'ultimo ventennio intorno ai problemi della scena, sia uscito un deciso moto di reazione contro la vecchia tradizione realistica, e un orientamento sempre più accentuato verso metodi consoni a quello spirito di verosimiglianza storica e di sintetismo stilistico ch'è nell'educazione dei tempi.

« Ora, il modo come qui, alla Scala, si è riusciti senza rotture violente con la tradizione, a spogliare lo scenario realistico di quanto aveva di ingombrante e di superfluo all'azione, a ridurlo alla misura dei personaggi in modo da essere soltanto cornice per far campeggiare le loro figure e sfondo per far risaltare i loro gesti, mi pare singolarmente felice. Ho parlato di stile. Ebbene, ho veduto sere fa *Lohengrin*, e debbo dirvi che, tranne qualche insignificante dettaglio nei costumi, l'esecuzione tanto nell'orchestra che sulla scena ha meravigliato me, tedesco, per la rigida fedeltà e ortodossia con cui è stata curata. Io non ricordo di aver mai sentito in Germania un *Lohengrin* più « wagneriano » di questo. Anche i nuovi impianti tecnici, per quel che ho potuto vederne, mi hanno completamente convinto: il giro d'orizzonte è d'una luminosità e d'una ampiezza che ha pochi riscontri. L'unico punto su cui non sono d'accordo è il riflettore del lucernario, perchè pel principio stesso dell'illusione scenica credo che convenga evitare qualunque interferenza tra sala e palcoscenico: ma si tratta del resto di una opinione individuale, e anche da noi ci sono grandi *régisseurs*, come Reinhardt, per esempio, che ne usano.

« Intanto le impressioni di queste due indimenticabili serate scaligere avranno un effetto: che mi porterò via *Dèbora e Jaële*. L'opera che m'era già piaciuta nello spartito per piano, mi ha profondamente colpito alla rappresentazione. La farò subito tradurre e la metterò nel nostro cartellone della stagione ventura ».

RECENTISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

VIOLINO E VIOLA.

E. R. 118. - MOZART (W. A.). *Duetti*. (Revisione di A. Consolini) . . . . . L. 5,—

VIOLINO CON ARCHI.

E. R. 231. - TARTINI (G.). *Pastorale* per Violino e Basso. Trascrizione per Violino con accompagnamento d'Orchestra d'Archi di O. Respighi. (Partitura e Parti staccate) . . . . . L. 6,—

VIOLA

E. R. 121. - ANZOLETTI (M.). *12 Studii* . L. 6,—
E. R. 114. - CAMPAGNOLI (B.). *41 Capricci*. Op. 22. Edizione riveduta da A. Consolini . . . . . L. 6,—
E. R. 117. - KREUTZER (R.). *42 Studii* per Violino, trascritti da A. Consolini . . . L. 5,—
E. R. 119. - RODE (P.). *24 Capricci in forma di Studii* nelle 24 tonalità della Scala per Violino, trascritti da A. Consolini . L. 6,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, novembre 1922.

J. TIERSOT. - *Lettres de musiciens écrites en français au XX siècle.*
Continuazione, non ancora terminata, dell'Appendice, con sei capitoli, con testi di lettere e fac-simili d'autografi.

V. BRUNELLI. - *Gli inni musicali di Delfi.*
Illustrazione dei due inni delfici, che l'A. crede datino fra il 185 e il 135 a. C.

A. DE ANGELIS. - *Domenico Mustafà e la Cappella Sistina.*
Testimonianze sulle condizioni della Cappella Sistina dal 1788 al 1887, di assai diversa autorità.

G. PANNAIN. - *Il Rinascimento e la musica in Italia.*
Dando uno sguardo alla musica del cinquecento, l'A. mostra come nel madrigale d'allora fossero già conquistate, tanto l'essenza lirica quanto i mezzi tecnici d'esprimerla, cioè tutto quanto costituisce il melodramma, che solo dopo trovò pratica attuazione. Per l'arte sacra « dopo Palestrina la musica religiosa pura è finita... Dopo, sotto il velo della preghiera, male riuscirà a celarsi il palpitare d'una lirica profondamente e sensualmente umana ».

V. HELFERT. - *Contributo alla storia della « Marseillais ».*
M. Julien Tiersot ha provato che vero autore della Marsigliese è proprio Rouget de Lisle, ma l'A. mostra come quella melodia riunisca elementi d'origine estranei alla Francia, ed in prevalenza italiani.

A. LANCELLOTTI. - *Terapia Musicale.*
Notizie sulle varie azioni della musica sul sistema nervoso, dalle antiche memorie alle ultime esperienze mediche.

La Coltura Musicale. - Bologna, anno I fasc. V.

S. A. LUCIANI. - *Saggio di restauro di una Canzone popolare della fine del secolo XV.*
Il *restauro* è fatto mettendo in battere gli accenti delle parole, cosa forse assai più ovvia per noi che per gli uomini del sec. XV. *Restauri* simili vanno fatti con prudenza, perchè i rapporti tra parole e musica, prima del sec. XVII, sono ancora tutt'altro che palesi.

A. SANDBERGER. - *Zmeskall amico di Beethoven quale compositore.*
Il Thayer parla del barone von Zmeskall, fedele e nobilissimo amico di Beethoven, come d'un intelligente violoncellista, compositore di secondo rango, che non pubblicò mai i suoi lavori, e scrisse tre quartetti. L'A. mostra invece come lo Zmeskall fosse buon compositore che scrisse tra l'altro 14 quartetti di pregio, e pubblicò musica, di cui si trova un elenco, citato.

R. WAGNER. - *Fac-simile di una lettera a L. Mancinelli.*
Il Wagner risponde ad alcune domande sull'interpretazione della Cavalcata delle *Valchirie*.

A. BONAVENTURA. - *L'insegnamento della Storia della Musica.*
Lettera aperta a F. Varielli, dove s'invoca l'istituzione d'un diploma di Storia musicale e d'un corso dopo essersi preparati a conseguirlo.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, ottobre 1922.

G. TEBALDINI. - *Felipe Pedrell.*
Note sulla figura del grande musicista catalano, e sui rapporti personali ch'ebbe coll'autore.

—— *Il Canto gregoriano e la musicalità palestriniana.*
Inizio d'uno scritto pieno d'entusiasmo.

G. M. GATTI. - *G. Francesco Malipiero*
Articolo illustrativo con ritratto e bibliografia delle opere.

——— Bologna, novembre 1922.

F. BALILLA PRATELLA. - *Lodovico Grossi da Viadana e la « Sinfonia ».*
Fine dello studio ripreso dal fascicolo di settembre, dove si mostra la parte avuta dalle « Sinfonie musicali » del Viadana nella gestazione del sinfonismo moderno, mettendo l'opera del maestro veneto in rapporto col complesso dell'arte del suo tempo.

—— *« La figlia del re » di Adriano Lualdi.*
Fine della descrizione drammatica e musicale, ripresa dal fascicolo di giugno.

G. GUERRINI. - *Gli oziosi e l'arte.*
« Vorrei dimostrare come certi oziosi siano utili, anzi necessarii, e come spesso si siano a torto biasimati tutti quelli che potendo, si abbandonano ad un certo *nobile genere di mollezza* ».
Quegli oziosi erano i protettori, gli animatori della vita artistica, di cui non hanno tempo nè voglia d'occuparsi i ricchi d'oggi, troppo affaccendati.

La Critica Musicale. - Firenze, settembre-ottobre 1922.

G. BASTIANELLI. - *Il tramonto della musica pura.*
Chiusa dello studio sulla musica pura, di cui l'A. tratta qui l'ultima fase, quella che mise capo alla musica « poematica », cioè alla musica rivolta ad esprimere situazioni e fatti extra musicali.

V. GUI. - *Il Portogallo.*
Sguardo alla vita musicale portoghese, non molto intensa perchè il portoghese « ha un'intelligenza prontissima », ma anche « un'avversione grande all'attività ».

G. RADICIOTTI. - *Aggiunte e correzioni ai dizionari biografici dei musicisti.*
Continuazione di questa utile serie di notizie. Si parla di Giovanni Brunetti, Giuliano Buonaugurio, Giuseppe Calidori, Bald. da Camerino, L. Campitelli, Alessandro Capanna, Dom. Caporalini, Gius. Cappoli, P. Paolo Caraceni, Settimo e Filippo Carocci.

Rassegna Marchigiana. - ottobre 1922.

G. TEBALDINI. - *Pietro Pace organista compositore lauretano.*
Notizie storiche su questo buon organista e compositore vissuto tra il 1559 ed il 1622, cioè nel periodo più florido dell'arte sacra del rinascimento, esercitando a Loreto ed a Roma, e di cui non si trova cenno nei lessici anche migliori.
Quando avremo un lessico dei musicisti italiani antichi e moderni? Passano sott'occhio di continuo nomi di buoni artisti nostrani, su cui non si trovano notizie.

L. PERRACHIO

IL RE GUARDIANO D'OCHE

(NOVELLA DI ANDERSEN)

10 STUDI PER PICCOLI E PER GRANDI

PER

PIANOFORTE

LE ROI GARDIENS D'OIES

(CONTE D'ANDERSEN)

10 ETUDES POUR PETITS ET POUR GRANDS

POUR

PIANO

Per il mio piccolo

L. PERRACHIO

Il Re guardiano d'oche

(Novella di Andersen)

10 Studii per piccoli e per grandi

C'era una volta un re. Bel giovane: ma povero come Giobbe. Il suo regno era piccolo come un bottone: e la sua voglia di sposarsi era grande come il mondo...

Le Roi gardien d'oies

(Conte d'Andersen)

10 Etudes pour petits et pour grands

Il y avait une fois un roi. Il était bien pauvre; pauvre comme Job. Son royaume était petit comme une coquille; son envie de se marier était grande comme le monde...

(1) Non lento

1.

P dolce

Ped. *pp*

mp *p*

sempre p dolce

(1) Queste due note possono eseguirsi col pugno chiuso - verticale od orizzontale -; colle dita - preferibilmente 2 e 4 -; colla destra o colla sinistra; alternatamente, coll'una mano e coll'altra; o contemporaneamente, una nota per mano. Giudichi l'insegnante.

(1) *Ces deux notes peuvent être exécutées avec le poing fermé - vertical ou horizontal -; avec les doigts - de préférence 2 et 4 -; avec la main droite ou gauche; alternativement; ou encore contemporanément, une note pour chaque main. C'est au professeur de décider.*

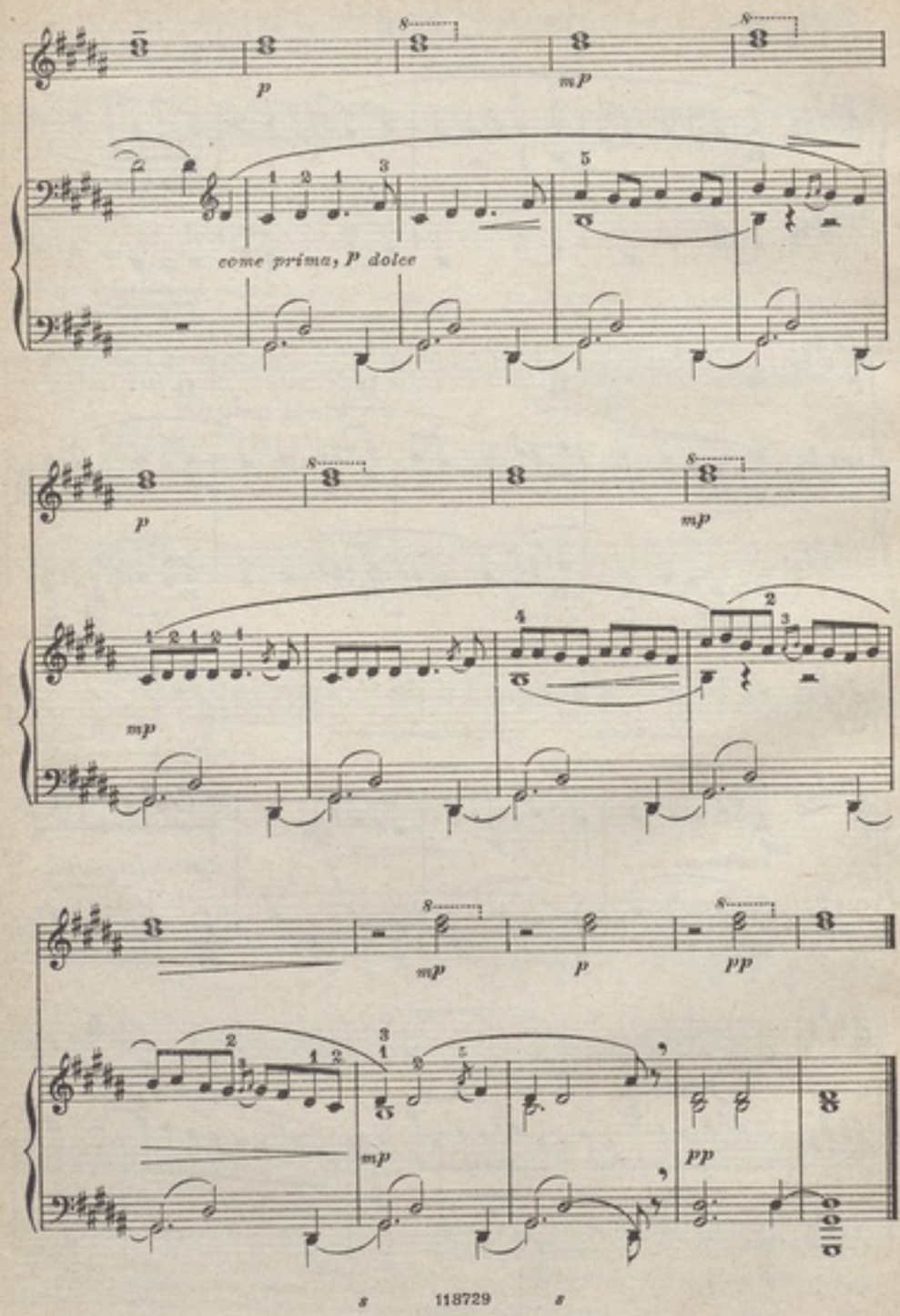
Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXII, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti di riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of reproduction, translation and transcription are strictly reserved.

poco mare. meno p

mP scorrevole

sopra

delicato, argentino



Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 10-17 novembre 1922.

V. RAELI. - *Maestri compositori pugliesi.*
Continuazione dello scritto, iniziato nel fascicolo d'agosto e proseguito in quello d'ottobre, che continua ancora, e che venne già pubblicato a parte in una monografia.

——— 24 novembre 1922.

V. ZABUGHIN. - *Berlioz e Virgilio.*
Inizio d'uno studio, dove fin qui si considerano le opere musicali ispirate dall'Eneide.

ESTERO

Le Ménestrel. - Parigi, 10 novembre 1922.

A. SCHAEFFNER. - *De la destinée de quelques préjugés antiwagnériens.*
L'A. mostra come certi pregiudizi antiwagneriani vadano eliminandosi coll'evoluzione dell'arte, e come, dopo certi criterii nati dallo spirito di reazione, Wagner vada prendendo il posto suo definitivo nella storia, anche dal punto di vista dell'arte novissima. Lo scritto continua anche nel fascicolo seguente.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 novembre 1922.

G. BERNARD. - *La musique et la télépathie.*
L'A. scorge un campo di relazioni tra musica e telepatia nella direzione d'orchestra. Ognuno sa quanto valga il dominio del direttore, ma si manifesta forse solo coi segni e gesti d'ogni genere? L'A. non lo crede, e propone di fare esperienze d'esecuzioni al buio, con un'orchestra sicura di se, per provare se i suonatori non sentano il dominio del direttore anche senza vederlo.

J. M. LIZOTTE. - *Considérations sur l'Evolution actuelle de l'Art et de la Musique.*
Dopo un lungo preambolo l'A. afferma il già iniziato ritorno alla semplicità, alla chiarezza logica, all'equilibrio, alla concisione; tendenza che si nota in tutte le arti.

——— 15 novembre 1922.

P. LANDORMY. - *Belphégor ou Le Règne des Femmes.*
Julien Benda, nel romanzo Les Amorandes, accusa tutta l'arte odierna d'essere esclusivamente sentimento e sensazione senza intelligenza, cioè, secondo lui, come la musica ch'è il regno delle donne. L'A. spiega che invece la musica è « sempre e fino ne' suoi ultimi elementi, ordine e proporzione, cioè applicazione dell'intelligenza alla materia sensibile ».

Comoedia. - Parigi, 28 novembre 1922.

R. CHARPENTIER. - *César Franck célébré à Liège.*
In occasione delle feste centenarie del grande maestro franco-belga si fa un parallelo tra lui e Beethoven, tutt'e due d'origine belga, ed uno, avviatosi a Vienna, ne divenne il sommo maestro rappresentativo; l'altro, avviatosi a Parigi, fu il rinnovatore dell'arte francese contemporanea.
Segue un frammento del discorso pronunciato da M. Henri Rabaud, direttore del conservatorio di Parigi.

——— 1 novembre 1922.

G. LINOR. - *Une scène lyrique modèle à l'Opéra... de Lyon.*
Per impulso di M. Herriot, l'energico sindaco di Lione, il Grand Théâtre di quella città venne trasformato (4 milioni di franchi di lavori), e sarà d'ora in poi una scena lirica modello sotto il nome di *Opéra Municipal*.
Seguono descrizioni dell'inaugurazione e dell'installazione tecnica, con uno schizzo del palco girevole.

Revue Grégorienne. - Tournai, settembre-ottobre 1922.

J. DE PUNIET. - *Préface de la Croix et la victoire du Christ*
Note sullo spirito di questo testo liturgico particolarmente espressivo.

F. BOULFARD. - *Étude sur la rythmique du chant grégorien.*
Considerazioni sul ritmo dei tempi composti, in senso di volgarizzazione delle teorie solesmensi.

J. GAJARD. - *A propos de chromatisme et de restitution mélodique.*
Si difende il diatonismo indicato nei codici colle righe nell'*Alleluia Paratum cor*, dove il P. J. Borremans crede scorgere traccie di cromatismo.

The Sackbut. — Londra, novembre 1922.

H. PRUNIÈRES. - *Monteverdi and French Music.*
Nella prefazione agli *Scherzi Musicali* di A. Monteverdi, Giulio Cesare rivendica al fratello l'onore di avere importato per primo in Italia il *Canto francese*. Di solito si riferisce questa frase a Janequin e ad Orlando Lasso. L'A. spiega invece come a Bruxelles, dove era stato col Duca di Mantova, Monteverdi corobbe la riforma ritmica di Baif (che ritornava ai metri classici quantitativi); e mostra i chiari segni di tale innovazione ritmica, oltre ad altri tratti armonici e formali palesi negli *Scherzi*.

Musical Opinion. - Londra, dicembre 1922.

F. DAWSON. - *On the Interpretation of William Baines's* (Sull'interpretazione della musica di W. Baines).
Brevi illustrazioni dei lavori del compositore morto il 6 novembre scorso a soli 23 anni. Annesso un ritratto ed un autografo musicale in fac-simile.

F. BERGER. - *Incongruity in Some Musicians.*
L'A. non trova incongruità nella musica dei maestri antichi, ma ne scopre in quella di Liszt che fu « poco più che un virtuoso di grande talento », di Wagner, che « presenta un irreconciliabile misto di buono e di cattivo, con larga preponderanza di quest'ultimo » ed in quella di Chopin.

H. O. ANDERTON. - *Cameo Portraits N. 24: A Priestness of Apollo.*
La « sacerdotessa d'Apollo » è Mrs. Ellen Tyrrel Sellar, egregia maestra di tecnica ed anche più d'amore dell'arte musicale.

E. BLOM. - *César Franck's Weakness.*
La « debolezza di César Franck » è la deficienza letteraria, che risulta chiara dalla superiorità delle opere puramente musicali su quelle con testo letterario, il quale spesso non è felice. La sensibilità del maestro si rivela appunto nel fatto ch'egli si adatta sempre al livello del poeta, tranne nel *Nocturne*, dove la musica supera la poesia.

H. BRIAN. - *The First Symphony of Arnold Bax.*
Analisi, con temi in note, della prima Sinfonia di Arnoldo Bax.

The Musical Times. - Londra, dicembre 1922.

—— *British Players and Singers : VIII. Henry George Ley.*

Notizie sulla carriera ed i caratteri artistici di questo organista trentacinquenne che sta a pari dei migliori d'altri paesi.

A. BRENTH-SMITH. - *The negative in Music.*

La musica non ha negazioni. Come fa un compositore a musicare parole come queste, p. es., è muto il corno che suonava un tempo? Per lo più i maestri anche maggiori, fanno come Schumann in *Ich grolle nicht*, o come Bach nel famoso coro dei fulmini della *Passione secondo S. Matteo*, cioè dipingono il rancore od il fulmine anche quando lo negano; ed è meglio così: il musicista è un creatore d'immagini e non un maestro di logica.

H. GRACE. - *César Franck Organist.*

Dopo notato quanta poca parte si faccia alla musica d'organo di Franck, nella sempre crescente letteratura franckiana, l'A. esamina i suoi vari lavori per lo strumento a cui il maestro dedicò la maggior assiduità, proprio negli ultimi 15 anni della sua vita, cioè nel periodo della massima maturità.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on early Tudor Composers. - XXVI. - Sir William Hawte.*

Notizie storiche su questo cavaliere compositore, nato nel 1462 e morto tra il 1498 ed il 1499, che fu un buon dilettante della scuola di Newark e Fairfax.

A. KEAY. - *Who wrote Gounod's « Faust »?* (Chi scrisse il « Faust » di Gounod?)

Secondo una versione, di cui l'A. non garantisce l'autenticità, il *Faust* sarebbe opera d'un giovane, che l'aveva data per un giudizio a Gounod il quale, invece, l'avrebbe carpita. Il giovane sarebbe impazzito alla prima rappresentazione.

L'A. nota come nessun altro lavoro di Gounod sia all'altezza di *Faust*, di cui i pezzi aggiunti più tardi sono notevolmente più deboli del resto.

T. S. WOTTON. - *A Precursor of the Saxophone.*

Il precursore del Saxofono sarebbe il *Tenorcon* fabbricato dallo scozzese M. William Meikle, indicato come « Alto-Fagotto » nel *Harmonicon* del 1830, e sarebbe servito per l'a solo di Corno inglese nell'inizio dell'Ouverture del *Guglielmo Tell* di Rossini, a Parigi.

The Chesterian. - Londra, dicembre 1922

Tutto il fascicolo è dedicato a Mussorgsky.

R. GOBET. - *The Death of Moussorgsky.* (La morte di Mussorgsky).

L'A. mostra, sulla base di vari documenti e con una perizia medica, come sia infondata la notizia che il grande maestro russo sia morto di *delirium tremens*. Parrebbe piuttosto che la sua malattia fosse nefrite cronica.

A. J. SWAN. - *The three Styles of Moussorgsky.* (I tre stili di Mussorgsky).

Il maestro russo fu uno di quelli che si staccano spontanei da tutti gli altri. L'A. distingue tre stili: uno primo, denso di magnifiche armonie; un secondo, dove l'armonia si semplifica e quasi cede il posto al canto popolare; un terzo stile, caratterizzato da un nobile lirismo notevole nei Canti ebraici ed in altri lavori, alcuni dei quali furono incorporati in *Boris*.

—— *Some unknow Moussorgsky Letters.* (Alcune lettere sconosciute di Mussorgsky).

Nella corrispondenza del maestro, colle signore L. I. Scestakòva (sorella di Glinka) e P. S. Stassòva, furono scelte le lettere più significative, sia per la pigra vita di alcoolizzato dell'ultimo periodo, sia in rapporto al lavoro delle sue opere *Khovanscina* e la *Fiera di Sorocinzi*.

The Daily Telegraph. - Londra, 15 novembre 1922.

R. BOUGHTON. - *Amateur operatic Societes.*

Poichè le compagnie (come quella nazionale inglese) e le stagioni liriche professionali sono condizionate a necessità che nulla hanno da vedere cogl'interessi della bellezza quale scopo dell'arte, l'A. suggerisce la costituzione di Società di dilettanti dell'opera, i quali agiscano nel campo dei piccoli melodrammi.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, novembre 1922.

K. WESTERMEYER. - *Der Klangsinn del Thiere.* (La sensibilità fonica delle bestie).

Articolo che dà meno di quanto promette. In fondo l'A. afferma che quasi tutte le bestie sono sensibili al suono, e talune anche al ritmo, essendo gli uccelli « i veri musicisti tra gli animali ». Se non arriviamo a stabilire i suoni cantati dagli uccelli ciò « prova l'imperfezione del nostro sistema d'intervalli ».

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 3 novembre 1922.

R. HARTMANN. - *Programm und Musik.*

Difesa della musica a programma, che può ancora « apparirci come un'arte pura ».

——— 10 novembre 1922.

DR. H. J. MOSER. - *Heinrich Schütz.*

A. STRADAL. - *Verschiedene ungelöste Fragen bei den Werken F. Liszts.*

L'A. enumera vari problemi ancora insoluti nelle opere di Liszt, sia riguardo alle date di composizione, od ai noti avvenimenti nella vita del maestro, ed invita gli studiosi ad occuparsene.

M. DUBINSKI. - *E. T. A. Hoffmanns Verteidigung seiner « Freischütz »-Kritik.*

L'Hoffmann rimproverò al *Freischütz* troppo chiare reminiscenze di Spontini, ciò che attirò sul critico molte ire. Si ricordano gli argomenti con cui egli difese i suoi giudizi; ma si conclude con una frase con la quale l'Hoffmann stesso confessa che, dopo sentita l'*Olympia*, andava a casa a riscaldarsi, da tanto gelo, col *Freischütz*.

Zeitschrift für Musikwissenchaft. - Lipsia, 18 novembre 1922.

T. HAGEDORN. - *Richard Wagners Parsifal und der gregorianische Gesang.*

L'A. mostra quanti motivi del *Parsifal* hanno chiare affinità col canto gregoriano, a principiare dal tema iniziale del preludio, ch'è schietto di modo 3; e riproduce motivi gregoriani.

E. H. MÜLLER. - *Zwei ungedruckte Briefe von Robert Franz an Albert Fuchs.* (Due lettere inedite di R. Franz ad A. Fuchs).

Sono due giudizi del Franz su lavori mandatigli dal Fuchs, e sulla di lui orientazione artistica.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 2 novembre 1922.

Il fascicolo è dedicato ad Enrico Schütz di cui il 6 novembre è ricorso il 250° anniversario della morte.

DR. E. H. MÜLLER. - *Heinrich Schütz.*

Il grande maestro viene illustrato nella sua attività professionale, nelle sue opere, e nel loro valore per l'arte, specie per quella tedesca.

DR. H. J. MOSER. - *Heinrinch Schützens geschichtliche Einstellung.* (La situazione storica di E. Schütz).

L'A. considera l'ambiente musicale in cui lo Schütz passò il suo primo periodo, poi quello ch'egli trovò a Venezia dove andò a studiare con Giovanni Gabrieli; e lo segue nel resto della sua lunga esistenza, sempre in rapporto alla vita musicale del tempo.

H. KELLER. - *Welche Werke von Schütz können wir heute aufführen?* (Quali opere di Schütz possiamo eseguire oggi?).

I vari lavori sono indicati e brevemente commentati.

—— *Vier Briefe von Heinrich Schütz.* (Quattro lettere di E. Schütz).

La prima è la dedica dei *Salmi* alla Principessa Edvige di Sassonia vedova dell'Elettore Christiano II; la seconda e la terza lettera riguardano le cure del Maestro per la cappella affidatagli; la quarta è un lamento pel duro trattamento fattogli, per cui gli duole di sciupare tempo ed attività per così poco compenso. *Nil novi sub sol!*

DR. G. FROTSCHER. - *Joh. Nepomuk Mälzel.*

In occasione del 150° anniversario della nascita dell'inventore del Metronomo, si ricordano le caratteristiche di questo « inventore, avventuriero, musicista, meccanico e commerciante », pel quale Beethoven scrisse il Canone *ta, ta, ta, ta, ta, lieber Mälzel*, di cui il tema passò sul delirioso allegretto dell'*VIII^a Sinfonia*. La *Schachtensymphonie*, sulla Vittoria di Wellington, e in rapporto con un'altra invenzione di Mälzel.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 16 novembre 1922.

H. SCHORN. - *Modernkritische Hörmethode.* (Moderno metodo critico d'ascoltare).

« Noi musicisti origliamo troppo ed ascoltiamo troppo poco », cioè seguiamo troppo la vita tecnica, esteriore della musica, e troppo poco la voce interiore che è l'essenza. « Musica e romanticismo vanno assieme ».

R. HERNRIED. - *Die Wechseldominanten.* (Continua).

Scrive di teoria armonica sulle *dominanti di mutazione*, cioè sulla funzione modulante dell'accordo del secondo grado della scala maggiore, di cui si alteri la terza, per esempio, in *Do* maggiore, *re, fa* diesis, *la* invece di *re, fa, la*.

——— 1 dicembre 1922.

Tutto il fascicolo è dedicato ad Hans Pfitzner, il quale viene considerato da vari lati. Sono annessi quattro ritratti.

DR. H. UNGER. - *Hans Pfitzner.*

Sguardo generale con bibliografia.

K. BLESSINGER. - *Zur Einführung in Pfitzners Kammermusik.*

Iniziazione alla musica da camera del maestro, con esempi musicali.

O. ERHARDT. - *H. Pfitzner als Dramatiker.*

A. SEIDL. - *Zum Streitfalle-Pfitzenr-Bekker.*

Inizio d'uno scritto sulle note polemiche di H. Pfitzner con Paul Bekker, di cui si può considerare documento saliente dal lato di Pfitzner il libro *Die neue Aesthetik der Musikalischen Impotenz*. (München, Süddeutsche Monatshefte).

Der Auftakt. - Praga, anno II, fasc. 11.

P. MARSOP. - *Philisterdämmerung.*

In Germania dicono *Filistei* i pedanti, e qui l'A. dipinge il « Tramonto dei Filistei » intendendo tali tutti i teorizzanti in ogni senso. « Ognuno compone come può ». Ogni battuta che interessa ha un suo fermento per l'avvenire.

J. LÖWENBACH. - *Zu Paul Hindemith.*

Elogio di questo giovane compositore, che pare elevarsi possente nel campo dell'arte tedesca odierna contro Schönberg. Questi ha bisogno d'erigersi contro la tradizione, quello invece scrive naturalmente, con incisiva schiettezza e con « entusiasmo melodico ».

DR. B. HAAS. - *Neue Brucknerdokumente.* (Nuovi documenti brucknerani).

Notizie sul contenuto di un fascio di carte custodite alla Hofbibliothek di Vienna, e che finora passavano per errore sotto il titolo di « Ricordi di Bruckner », mentre contengono frammenti di schizzi e di lavori, con qualche documento, come la sua fede di battesimo.

DR. E. WELLESZ. - *Musikalisches Reisetagebuch aus Frankreich und England.*

In questa seconda parte del « taccuino di viaggio musicale in Francia ed Inghilterra » l'A. parla della vita musicale inglese.

A. HÁBA. - *Vierteltonmusik.*

Terza parte d'uno studio sulla musica a quarti di tono, assai simile a quello apparso in *Melos* (pag. 280 del nostro fasc. di ottobre 1922).

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

D. ALALEONA

MELODIE PASCOLIANE

117848. - *Creature.* Tre Canti per una voce: 1. *Morto.* - 2. *Orfano.* - 3. *Fides* . . . . . L. 6

117849. - *Marine.* Tre Canti per una voce: 1. *Speranze e memorie.* - 2. *Mare.* - 3. *La bala tranquilla* » 6

117850. - *Canti di neve e di primavera* per due voci femminili: 1. *Notte di neve.* - 2. *Nevicata.* - 3. *Notte dolorosa.* - 4. *Alba festiva* . . . . . » 8

117851. - *Brividi.* Due Canti per una voce: 1. *Il Nunzio.* - 2. *Notte di vento* . . . . . » 6

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

PROSPETTO

delle Opere nuove italiane rappresentate nell'anno 1922

N.	MAESTRO	TITOLO DELLO SPARTITO	ATTI	GENERE	POETA	CITTÀ	TEATRO	Prima rappresentaz.
1	Penna Attilio	*Longalonghera*	1	*Vaudeville* (1)	Bolza Giorgio	Milano	Verdi	25 Gennaio
2	Ferrarese Mario	*Manicomio*	3	*Fantasia*	Rota C., Ramo L. Galli G.	Milano	Fossati	3 Febbraio
3	Ferrari Trecate Luigi	*Ciottolino*	3	*Fiaba*	Forzano Giovacchino	Roma	dei Piccoli (3)	8 »
4	Bellini Ettore	*Selvaggia*	3	*Operetta*	Corradi Ed. e Cioffi T.	Roma	Eliseo	11 »
5	Zandonai Riccardo	*Giulietta e Romeo*	3	serio	Rossato Arturo	Roma	Costanzi	14 »
6	Zanon Sante	*Renzo e Mina*	4	*Operetta*	. . . . .	Chirignago	Sociale	19 »
7	Carignani C.	*Il sogno di Riri*	3	*Operetta*	Guerrieri C.	Genova	Pol. Margherita	23 »
8	Cuscinà Alfredo	*Fior di Siviglia*	3	*Operetta*	Reggio Emilio	Torino	Balbo	11 Marzo
9	Lualdi Adriano	*La Figlia del Re*	3	serio	Lualdi Adriano	Torino	Regio	18 »
10	Sassòli Pietro	*Nelly Rozier*	3	*Operetta*	Neri Ennio (2)	Roma	Eliseo	25 »
11	Agostini Paolo	*Miglioriamo la razza!*	3	*Operetta*	Coppola e Villa	Roma	Adriano	7 Aprile
12	Franchetti Alberto	*Glauco*	3	serio	Forzano Giovacchino	Napoli	S. Carlo	8 »
13	Arnò Salvatore	*Fuochi di Carnevale*	3	*Operetta*	Frati E. e Lega S.	Messina	Mastroieni	10 »
14	Respighi Ottorino	*La bella dormente nel bosco*	3	*Fiaba*	Bistolfi Giovanni	Roma	dei Piccoli (3)	13 »
15	Alegiani Romolo	*Il capriccio di mia moglie*	3	*Operetta*	Bellinetti Giuseppe	Roma	Eliseo	22 »
16	Donaudy Stefano	*La Fiamminga*	1	serio	Donaudy Alberto	Napoli	S. Carlo	25 »
17	Aitano Aldo	*La Regina del Carnevale*	3	*Operetta*	Contu C. e Diaz F.	Roma	Quirino	8 Maggio
18	Pietri Giuseppe	*L'Ascensione*	3	*Operetta*	dalla comm. di A. Novelli	Firenze	della Pergola	17 »
19	Curci A. e Bellini E. (4)	*Rossini*	3	comico	Corradi Edmondo	Roma	Eliseo	19 »
20	di Marco Leo (5)	*Friulana*	3	*Operetta*	Pantano Edoardo	Verona	Filarmonico	21 »
21	Magni Enrico	*Il mantello del Re*	1	giocoso	Magni Enrico	Milano	del Veloce Club	22 »
22	Schinelli E. A.	*Loute*	3	*Vaudeville*	Reggio Emilio (6)	Milano	Diana	27 »
23	Musini Giuseppe	*Miss Muriel*	3	*Operetta*	Nessi Angelo	Biella	Sociale	2 Giugno
24	Cremaschi Bruno	*Piccolo amore*	3	*Operetta*	Corsari Ernesto	Ascoli Pic.	Filarmonico	19 »
25	Mulè Giovanni	*O dolce voluttà!*	3	*Operetta*	Reggio Emilio	Padova	Garibaldi	22 »
26	Michelotti Luigi	*Gambrone*	3	*Operetta*	Michelotti Luigi	Noto	Benso	... »
27	Penna Attilio	*Niobe*	3	*Commedia*	Paulton Harry (7)	Milano	Carcano	3 Luglio
28	Piovano G.	*Na festa 'n val Badola*	3	*Vaudeville* (8)	Beniamino e Leva	Torino	Kursaal	8 »
29	Segni Vincenzo	*La maestra d'amore*	3	*Operetta*	Reggio Emilio	Torino	Scribe	11 »
30	Penna Attilio	*Cristoforo Colombo*	3	*Vaudeville*	(9)	Milano	Carcano	25 »
31	Camerani Giuseppe	*Le nozze di Zonzon*	3	*Operetta*	Reggio E. e Mora S.	Milano	Pol. Milanese	29 »
32	Capellan M. e Balling G.	*American Girl* (La ragazza d'oltremare)	3	*Operetta*	Curiel Carlo L.	Roma	Eliseo	7 Agosto
33	Carabella Ezio	*Don Gil dalle calze verdi*	3	*Operetta*	Corsi M. e Salvini M. (10)	Roma	Eliseo	25 »
34	Montebello G. E. (11)	*Nina, no far la stupida!*	3	*Commedia* (12)	Rossato A. e Gian Capo	Salsomagg.	Ferrario	28 »
35	Penna Attilio	*Bisabosa*	1	*Vaudeville*	Mazzuccato Piero	Milano	Carcano	1 Settem.
36	Chiri	*Non me lo dichi...*	1	*Bizzarria* (13)	Bertinetti G. e Viancini A.	Torino	Rossini	9 »
37	Ferrari Trecate Luigi	*Pierozzo*	2	*Poema lirico*	Teresah	Alessandria	Municipale	15 »
38	Renda Vittorio	*La Mandragola*	3	*Operetta*	da Macchiavelli	Torino	Scribe	30 »
39	Massa	*L'Evaso*	1	serio	Del Giglio Elio	Rosario S. Fè	dell'Opera	... »
40	Harvoff John (14)	*Nostra moglie*	3	*Operetta*	Reggio Emilio	Parma	Reinach	10 Ottobre
41	Cassone Leopoldo	*Il Barbiere di Siviglia*	3	comico	Drovetti Giovanni	Torino	Balbo	11 »
42	Gravati Marcello	*La leggenda del Calliroe*	3	serio	Ferrari Trecate A.	Vigevano	Cagnoni	19 »
43	Bettinelli Angelo	*Miss Issipi*	3	*Operetta*	Veneziani Carlo (15)	Lisbona	San Luiz	20 »
44	Ceccaroni Giovanni	*Vita allegra*	3	*Operetta*	Ceccaroni Giovanni	Torino	Chiarella	23 »
45	Mucci Ranieri	*Susetta*	3	*Operetta*	Bornaccini Giorgio	Ancona	Vitt. Emanuele	30 »
46	Grandi Colombo	*La Dama della Croce Rossa*	3	*Operetta*	Grandi Paride	Padova	Garibaldi	... »
47	Lattuada Felice	*La Tempesta*	4	serio	Rossato Arturo (16)	Milano	Dal Verme	23 Novemb.
48	Damiani De-Giannetti C.	*Lea*	1	serio	Zanardini Emilio	Milano	Verdi	24 »
49	Chiodi Nicolò	*La Figlia di Kordak*	2	serio	Chiodi Nicolò	Brescia	Sociale	25 »
50	Maggio Luigi	*Il Conte Sgannaretti*	...	*Operetta*	. . . . .	Lecce	Casa del Soldato	... »
51	Gazzotti Luigi	*Il Campanaro di Camalò*	3	serio	Coen Clemente	Modena	Storchi	2 Dicemb.
52	Giacomantonio Stanislao	*La leggenda del Ponte*	1	serio	Leonetti Filippo (17)	Milano	Carcano	5 »
53	Pisano Francesco	*Taziana*	3	serio	Sbragia Luigi	Cerignola	Mercadante	13 »
54	Pizzetti Ildebrando	*Dèbora e Jaéle*	3	*Biblico*	Pizzetti Ildebrando	Milano	Scala	16 »
55	Costa Mario	*Scugnizza*	3	*Operetta*	Lombardo Carlo	Torino	Alfieri	16 »
56	Tricca G. B.	*Don Matteo*	2	giocoso	Nelli Ezio	Roma	Sala Soc. di S. Teresa	30 »
57	Piccini Ottorino	*Cenerentola*	3	giocoso	. . . . .	Empoli	Salvini (18)	... »
58	Chessi Umberto	*La guardia alla virtù*	3	*Operetta*	Zolla Ernesto	Voghera	dell'Unione Ginn. (19)	... »

(1) In dialetto milanese. - (2) Dalla commedia di Hennequin e Billaud. - (3) Eseguita con marionette. - (4) Musica tolta da Opere di G. Rossini e adattata. - (5) Pseudonimo di Marco Basevi. - (6) Dalla commedia di P. Weber. - (7) Riduzione dialettale di Alberto Colantuoni. - (8) In dialetto piemontese. - (9) Commedia di Pippo Bordini, con versi di Gianni Rissone. - (10) Dalla commedia di Tirso Da Molina. (11) Commenti musicali. - (12) In dialetto veneziano. - (13) In dialetto piemontese. - (14) Pseudonimo di G. B. Frova. - (15) Eseguita colla traduzione in lingua portoghese. - (16) Dalla commedia fantastica di G. Shakespeare. - (17) Dalla novella di Teresita Friedmann-Coduri. - Opera già stata rappresentata col titolo « *Fior d'Alpe* » al teatro Comunale di Cosenza il 5 Maggio 1913, modificata in parte per la riproduzione suddetta. - (18) Eseguita da giovanetti. - (19) Eseguita da dilettanti.

G. ALBINATI.

VITA MVSICALE

TEATRI

MILANO

® Giacomo Puccini ha avuto la soddisfazione davvero non comune di assistere, dopo trent'anni alla solenne riconsacrazione di uno dei suoi lavori più geniali e più amati dal pubblico. Le recite della *Manon Lescaut*, datesi di recente alla Scala sotto la magistrale direzione di Arturo Toscanini e in un'edizione sotto ogni punto di vista di primissimo ordine, anzi addirittura eccezionale, si sono svolte in un'atmosfera di entusiasmo schietto e di ammirazione incondizionata e profonda. Alla prima, il pubblico, oltre Toscanini, oltre gli interpreti principali — la Caracciolo, il Pertile, il Badini — oltre il Forzano, direttore della messa in scena, reclamò ripetutamente al proscenio Giacomo Puccini, che trovavasi in teatro, al quale fece una dimostrazione imponente. Questa *Manon* sarà ricordata, ne siamo sicuri, come uno degli spettacoli più riusciti e più acclamati della nuova Scala.

Le repliche si sono alternate con quelle di *Débora*, la quale, anche nelle rappresentazioni popolari, è piaciuta moltissimo e ha richiamato grande pubblico.

® Con *Otello* si è riaperto il nostro Dal Verme, e il maestro Del Cupolo ne ha offerto una lodevole edizione. Tra gli esecutori ha emerso Hina Spani, fine, delicata ed espressiva. Il tenore Lolla che dispone di buoni mezzi vocali, dovrebbe meglio educarli. Buon Jago il Guicciardi. *Madame Butterfly* ha trovato una eccellente protagonista in Ersilde Cervi-Caroli, bene assecondata dal tenore Pollicino e dal baritono Sartori; epperò lo spettacolo, preparato con cura dal maestro Del Cupolo, ha avuto ottima accoglienza. Lo stesso maestro, infine, ha offerto una apprezzatissima edizione di *Tosca*, esecutori Anna Maria Turchetti, il tenore Cortis, il baritono Granforte.

ROMA

® La stagione al Costanzi si è solennemente inaugurata la sera di Santo Stefano con il *Sigfrido* diretto dal maestro di Colonia, Otto Klemperer, che si è rivelato energico e sensibile interprete del lavoro wagneriano. Il tenore Bassi è stato un protagonista molto efficace per le sue qualità vocali e per l'intelligente interpretazione scenica. Ottimo *Mime* il Nardi che ha ottenuto in questa parte un personale successo. Magnifica Brunilde la Llacer, e appropriati interpreti delle loro parti il Persichetti, il Melnikoff, il Fiore.

Il 27 dicembre ha fatto seguito la *Fanciulla del West* sotto l'abile direzione del maestro Santini: protagonista squisita Carmen Melis ed esecutori efficaci il tenore Voltolini (da cui la parte è stata poi ripresa dal Tommasini) e il baritono Parvis, vocalmente e scenicamente perfetto *Sceriffo*.

Il 2 gennaio è andata in scena l'*Aida*. Lo spettacolo, sotto la direzione intelligente di Vittorio Gui, ha avuto un magnifico successo per merito della Llacer, protagonista pregevolissima per ricchezza di voce ed efficace interpretazione, della Zinetti, appassionata e robusta *Amneris*, del tenore Voltolini, *Radamès* dalla voce squillante, del baritono Parvis interprete intelligente della parte di Amonasro, del Lamskoy (*Ramfis*), del Fiore, del Palai. Ottimo — tanto in quest'opera come nella *Fanciulla del West* — il coro, concertato dal maestro Consoli; e ben curata la messa in scena.

Si sta preparando la esecuzione del *Cristoforo Colombo* che è nuovo per Roma e la cui riproduzione avrà interesse di novità per gli importanti ritocchi apportativi dall'autore. L'opera sarà diretta da Vittorio Gui, ed avrà a protagonista lo Zalewski.

® Le signore Cisbani e Cavalieri e i signori Cleino, Pacini e Tomarchio sono stati i pregevoli interpreti dell'*Oro del Reno* al Regio di Torino. Ha seguito poi una ottima edizione di *Sonnambula* con la Toti Dal Monte e il tenore Borgioli. Entrambi gli spartiti hanno avuto nel maestro Marinuzzi un efficacissimo direttore.

® Il S. Carlo di Napoli, rinnovato e abbellito, ha aperto la stagione col *Sigfrido*, nuovo per quella città, e concertato con ogni cura da Tullio Serafin. Assai lodata l'esecuzione di Calleja, della Rakowska, di Vida Feriuga, del basso Donaggio. Come secondo spettacolo si è dato *Mefistofele*, protagonista Nazzareno De Angelis e, altri esecutori, il tenore Marini, la Scacciati e la Pacetti.

® Al Verdi di Trieste, dopo un'ottima edizione del *Crepuscolo degli Dei* (direttore Faloni e esecutori il tenore Taccani, i bassi Pasero e Vannuccini e le signore Borina e Ponzano) ed altra pregevolissima di *Fra Diavolo*

(maestro Vigna, tenore De Paolis, signora Bardelli), come terzo spettacolo si è dato *Le Villi* — ottimamente eseguite da Rosa Bardelli, dal tenore Bagnariol e dal baritono Baratto — e *Carillon Magico*. L'opera pucciniana, che Trieste non udiva da molti anni, ha conquistato completamente il pubblico per la vena melodica da cui è pervasa, e anche il grazioso balletto di Pick-Manglagalli, tutte finezze e squisitezze, è piaciuto moltissimo. I maestri Vigna e Failoni hanno, rispettivamente, concertato i due lavori con fine sensibilità.

In occasione della ripresa delle *Villi*, la stampa italiana si è occupata diffusamente della genesi di questa prima opera pucciniana. Notevole ed interessante, al riguardo, un articolo di Otello Cavara, sul «Corriere della Sera».

® Al Regio di Parma, gli *Ugonotti* hanno avuto eccellente accoglienza per merito, soprattutto, del direttore Bellezza e dei due principali esecutori, il tenore Sullivan e la Campigna.

Vivamente attesa, è poi andata in scena *Giulietta e Romeo* di Zandonai, che ha avuto pienamente confermato il vivissimo successo con cui precedentemente era stata accolta a Roma, a Verona, a Palermo, a Pesaro e in parecchie città dell'America del Sud. Numerosissime sono state le chiamate all'autore, al librettista Rossato, al maestro Bellezza ed ai valentissimi esecutori: la Dalla Rizza, il tenore Cingolani, il baritono Maugeri.

® Altri spettacoli lirici di Carnevale:

Bologna (Comunale, direttore La Rotella). — *Barbiere*: Marcella Capsir; bar. Molinari; tenore Polverosi; basso Azzolini. — *Traviata*: la Borghi-Zerni; ten. Gualdieri; bar. Franceschini. — *Andrea Chénier*: ten. De Muro; Maria Roggero.

Brescia (Grande, direttore Podestà). — *Dejanice*, nuova, ha avuto esito caloroso, protagonista Ester Mazzoleni; la Bragglotti; ten. Gaviria; bar. Basiola; basso Masotta.

Cremona (Ponchielli, direttore Paolantonio). — *Dannazione di Faust*: Mila Vasari; bar. Anafesto Rossi; ten. Bonaro.

Firenze (Verdi, direttore Faloni). — *Aida*: signore Viganò e Tantillo; ten. Lupato; bar. Tagliabue. — *Bohème*: Delfina Menotti; ten. Cortis; bar. Beuf; basso Luppi. — *Falstaff*: Mariano Stabile; signori Banfi, Bergamini, Pini-Corsi; signore Dandolo, Menotti, Cattaneo, Gateffi.

Mantova (Sociale, maestro Lucon). — *Dannazione di Faust*: basso Melocchi; ten. Bellotti; la Baldassarre Tedeschi. — *Carmen*: Olga Lakoska; ten. Capuzzo; bar. Marturano.

Piacenza (Municipale). — *Il Piccolo Marat*: maestro Capuana e in una recita Mascagni; ten. Bergamaschi; Maria Zamboni; basso Ferroni. — *Francesca da Rimini*, presente l'autore festeggiatissimo: maestro Armani; Linda Baratta-Ricci; ten. Barra, poi Alabiso; bar. Smeraldi.

Reggio Emilia (Municipale, maestro Ferrari). — *Loreley*: signore Manna e Bragglotti; ten. Lo Giudice; bar. Pilotto.

Venezia (Fenice, maestro Baroni). — *Tristano e Isotta*: Sara Cesar e Luigi Cosnaldo. — *Bohème* con diversi interpreti. — *Iris*, nella eccellente esecuzione del maestro Baroni, di Dora De Giovanni, del tenore Rotondi, del baritono Paci, ha nuovamente conquistato il pubblico.

® *Scugnizza*, la nuova operetta di Mario Costa, è piaciuta assai all'Alfieri di Torino nell'ottima esecuzione della Compagnia Lombardo. Il libretto, di Carlo Lombardo, per quanto non dica nulla di nuovo, offre delle situazioni interessanti. La musica, pur ricordando molti motivi, già noti, del Costa, ha pagine riboccanti di melodie limpide e chiare. Nel primo atto fu bissato uno scherzo cantato e ballato dalla Pozzi e dal Massucci. Del secondo, di carattere pittoresco, piacque la danza settecentesca e quella di apaches; nel terzo la musica è tutta sentimentale.

L'autore non assisteva alla rappresentazione perchè ammalato.

® La direzione dell'Opera romena è stata affidata al maestro Georgie Georgescu che, certo, saprà infonderle nuova vita. La stagione si è inaugurata col *Vascello fantasma*, concertato e diretto con grande sensibilità. Si daranno, poi, *Bohème*, *Tosca*, *Butterfly*, *Aida*, *Rigoletto*, *La sposa venduta*, *Mefistofele*, *Barbiere*, *Carmen* e, pare, anche la *Fanciulla del West*.

CONCERTI

MILANO

® Società dei concerti sinfonici. — *9 gennaio*. L'uditorio, pur non lesinando il proprio consenso ai volenterosi interpreti della piccola orchestra della Tonhalle di Zurigo, diretta dal maestro Volkmar Andreae, non ha mostrato soverchio entusiasmo pel programma, comprendente composizioni di Mozart, di Brahms, ecc., che nulla aggiungono alla fama dei rispettivi autori.

® Società del Quartetto. — *3, 4 gennaio*. Il quartetto Capet — reduce dai successi di Napoli, Venezia, Roma, ecc. — si è distinto per mirabile fusione, dolcezza di suono e sfumature veramente squisite; qualità che fece risaltare nell'Opera 76, N. 2 di Haydn, nell'Adagio del *Quartetto in fa magg.* N. 7 di Beethoven, e nell'opera 10 di Debussy.

® Sala del Conservatorio. — *17 dicembre*. Il pianista messicano Salvador Ordonez Ochoa, è dotato di buoni mezzi; perseverando nello studio potrà, indubbiamente, conquistare un buon posto tra i concertisti pianisti.

® *18 dicembre*. Elsa Allodi-Salvatici, una violinista fornita di una buona tecnica e di un

buon temperamento di musicista, è piaciuta in tutto il programma, comprendente Boccherini, Veracini, Schubert, Bach e Paganini. Fu assai applaudita, assieme al pianista d'Erasmo, ottimo accompagnatore.

® *22 dicembre*. Unanime consenso ha ottenuto la cantatrice Fino-Savio in un programma assai variato. Ella offerse, anche, alcune novità quali il *Nunzio* di Scuderi, due *Liriche* di Orefice, i *Canti giapponesi* di Setaccioli, tutte interpretate con cura intelligente e con sentimento dello stile. Ottimo accompagnatore il Calace, applaudito anche da solo in una *Fiaba*, di Renzo Bossi, d'un impressionismo assai spiccato.

® *29 dicembre - 8 gennaio*. I due concerti di Sonate offerti dal pianista G. Alberto Fano e dal violinista Enrico Polo hanno ottenuto unanimi e calorosissimi consensi. I due valorosi artisti, con perizia, con tecnica impeccabile, con senso dello stile, con mirabile fusione, hanno svolto gli interessanti prgrammi. Il primo comprendeva la *Sonata in sol maggiore* di Brahms, quella (nuovissima) *in mi min.* di Busoni, su un corale di Bach e un'altra di Riccardo Strauss.

® *31 dicembre*. Il violinista Ellena si fece applaudire con convinzione per notevoli qualità meccaniche e per un sentimento interpretativo bene appropriato ai diversi brani eseguiti. Fu ben assecondato dalla pianista signorina Battagliola e dalla soprano Rossi.

® *5 gennaio*. Alonso Cor-De-Las, allievo di Rubinstein ha suonato con molta bravura e semplicità, addimostrandosi interprete pregevollssimo della *Sonata*, op. 27 di Beethoven, di alcuni pezzi, assai ben scelti, di Chopin e di Rubinstein, dell'*Improvviso* di Ciaicoschi, e di una trascrizione, assai discussa, del *Tannhäuser*.

® *6 gennaio*. La cantatrice Speranza Calò è stata applaudita per l'intelligenza musicale di cui è dotata e per la buona scuola che le permettono di ottenere buoni effetti di voce e finezza di accenti.

® *10 gennaio*. La pianista Maria Colombo si è fatta applaudire, eseguendo con bravura Chopin, Liszt ed altri brani di difficile esecuzione.

® Circolo d'alta cultura. — *30 dicembre - 2 gennaio*. Per la «Camerata italiana» il Trio italiano (Ranzato, Berti, Moroni) ha eseguito la prima sera: il *Trio* di A. Galliera, spontaneo e quadrato; la *Sonata*, per piano e violino, di A. Toni, assai apprezzata, e il noto *Trio* di Martucci.

Nella successiva audizione il violinista Principe ha interpretato, con grande magistero artistico, una *Sonata* di Renzo Bossi saldamente costruita e vivacemente colorita, un *Concerto* antico elaborato da Respighi e altri brani, tra cui una sua *Zampognara* che dovette bissare. Alcune musiche vocali furono lodevolmente riprodotte dalla signora Bocci-Brunucci. Al piano sedeva, ottimamente, Renzo Bossi.

® Convegno. — *13 dicembre*. Ottimo esito ebbe l'audizione di musiche di Pizzetti. Piacque, per la sua solida costruzione, la *Sonata* per piano e violino e piena di sentimento apparve quella per piano e violoncello. Completavano il programma tre liriche, già ben note e apprezzate. Eccellenti esecutori furono il pianista Lorenzoni, il violinista Serato, il violoncellista Malnardi e il soprano Castellazzi Bovy.

® Gruppo universitario musicale. — *19 dicembre*. A conclusione della serie delle illustrazioni della *Sonata*, si sono eseguite quelle per violino e pianoforte di italiani moderni, quali Orefice, Pizzetti e Toni, che riuscirono assai gradite al pubblico, anche per merito della pregevolissima esecuzione del Ranzato e del pianista Moroni.

® F. A. M. I. — *24 dicembre*. Il primo trattenimento si è svolto col consueto favore, aperto da acconce parole di Innocenzo Cappa illustranti le finalità dell'Istituzione. La bambina Magni ha detto un grazioso monologo di Rossato e, poi, i piccoli cantori hanno eseguite alcune vecchie *Canzoni di Natale*, del non mai abbastanza compianto Burgmein, e di altri autori e un suggestivo oratorio, di G. A. Fano, per soli, cori e strumenti diversi.

ROMA

® Augusteo. — Alla solenne inaugurazione avvenuta con il *Requiem* di Verdi hanno fatto seguito tre concerti diretti da Vittorio Gui, accolti anch'essi da vivissimo successo. Nel primo egli ha offerto una interpretazione nitida e vigorosa della *Quarta* di Beethoven; ha fatto conoscere una sua felice trascrizione orchestrale di due bellissimi corali di Bach; ed ha rievocato con forza di vibrazioni ed ampiezza di respiro il poema *Morte e trasfigurazione* di Strauss.

Al secondo e terzo ha partecipato anche Josè Vienna da Motta, direttore del Conservatorio di Lisbona che si è mostrato pianista-musicista di alto valore, nei due concerti in *mi bemolle* e in *sol maggiore* di Beethoven.

Vittorio Gui ha inoltre diretto, con senso di poesia, l'*Incantesimo del Venerdì santo* del *Parsifal*. Nell'ultimo programma erano comprese due composizioni di autori italiani contemporanei: *Cipressi* di Mario Castelnuovo Tedesco e *Buffalmacco*, preludio giocoso di Alberto Gasco. I due lavori, hanno ottenuto buona accoglienza.

Al Gui son succeduti due maestri tedeschi: Oskar Fried e Hermann Scherchen.

Il primo, dal temperamento vivace e impetuoso, ha diretto due concerti, offrendo una interpretazione energica della *Quinta* di Beethoven; rievocando con pittoresco e chiaro senso la *Fantastica* di Berlioz, il *Till* di Strauss e la *Rapsodia spagnola* di Ravel.

Lo Scherchen, giovane direttore, più portato invece verso l'appassionato e il patetico, ha interpretato, cedendo talvolta troppo al suo temperamento, la *Pastorale* di Beethoven; e inoltre una *Sinfonia funebre* di Locatelli, l'ouverture dell'*Agrippina* di Haendel e una Suite *Nel regno di Pane*, del compositore tedesco vivente Gräner, lavoro che rivela distinto gusto e padronanza delle ricette armoniche e strumentali in voga nell'ultimo periodo, ma senza gran rilievo.

® Nella Sala dell'Accademia di Santa Cecilia la nuova stagione si è aperta con una serie di sei concerti del Quartetto Capet, dedicati alla esecuzione integrale dei Quartetti di Beethoven. Tali audizioni hanno, per la natura del programma e per la superiore interpretazione, costituito un avvenimento di singolare importanza.

Ha fatto seguito una audizione di Mario Corti e Miecio Horzowsky, i quali hanno interpretato col loro noto valore tre sonate: quella in *do* di Mozart, quella di Bloch e quella di Pizzetti. La sonata di Bloch, nuova per l'Italia, è apparsa lavoro interessante per la sua libertà e per la forza di vari momenti, sebbene mancante di unità e organicità.

® Alla Filarmonica il primo concerto, diretto dal maestro Cametti, è stato tutto di musiche ispirate alla festività natalizia: di Palestrina, Bach, Haendel, Berlioz, Liszt e del Cametti stesso.

Poi si sono avute due sedute del pianista polacco Sweterling: artista completo e moderno, se non dotato di qualità eccezionali.

® Alla Sala Bach ha tenuto un'audizione un altro pianista polacco: Alberto Tadlewski, anch'esso concertista, per padronanza tecnica e qualità artistiche, assai pregevole.

Poi le giovani artiste romane Claudia Astrologo (violinista) Olga Lamanuzzi (pianista) e Lea Palcani (soprano) e l'organista De Angelis Valentini hanno mostrato, svolgendo un programma interessante e vario, di possedere doti assai promettenti di tecnica e di intuito.

La violinista Gioconda De Vito, notissima alle istituzioni di concerto delle principali città italiane, ha confermato ancora una volta il suo valore, interpretando opere di Corelli, Lalo, Gasco, Paganini.

Finalmente ha avuto luogo il concerto di presentazione del nuovo Quintetto romano (Cristiani, pianista e direttore; Delle Fornaci primo violino; Gandini secondo violino; Matteucci viola; Zuccaroli violoncello). Interpretando opere di Mozart, Schumann e Brahms, il nuovo quintetto si è affermato, conseguendo un primo schietto successo che deve incoraggiarlo a continuare il cammino.

® Alfredo Casella ha tenuto alla Sala Sgambati un concerto di musiche classiche e moderne, conseguendo il successo che suole sempre accogliere le sue interpretazioni intelligenti e squisite. Inoltre al Lyceum femminile ha avuto luogo un suo *Concerto profilo* nel quale egli stesso, unitamente alla cantatrice Ghita Lénart e alla pianista Giuditta Sartori, ha eseguito alcune delle sue più caratteristiche composizioni.

Allo stesso Lyceum, la cantatrice Maria Tamajo, dotata di singolari qualità musicali e artistiche, ha interpretato, unitamente alla valente pianista Sartori, composizioni classiche e di autori contemporanei: Alaleona, Bianchini, Castelnuovo, Lualdi, Santoliquido.

® Agli «Amici della Musica» il secondo concerto è stato dedicato per intero a musiche italiane dei secoli scorsi e moderne. Vi hanno partecipato la cantatrice Elena D'Ambrosio, la pianista Augusta Coen e il violoncellista Albini. Il programma comprendeva composizioni di Aldo Cantarini (fra cui una nuova Sonata per violoncello), di Alaleona (*L'Offerta* e *Il Lusignolo*), di Santoliquido e di Setaccioli.

® Alla Sala Gregorio XIII ha dato una audizione il giovane pianista Ferruccio Padovani, rivelando qualità tecniche e musicali assai promettenti.

NAPOLI

® Tina Filipponi, pei soci del Quartetto, ha eseguito un breve ma poderoso programma — Franck, Granados, Albeniz, Liszt, Chopin — nel quale ha riconfermato la misura della sua penetrazione artistica e della sua quadratura di interprete.

® Un sincero successo ha ottenuto alla Sala degli Artisti l'audizione della pianista Milena Olita, pro «Premio Rossomandi».

PALERMO

® Il primo concerto orchestrale al Massimo ha segnato per Molinari un trionfo di cui non si ricorda l'eguale. La *Quinta* di Beethoven trascinò l'uditorio in un vero delirio e gli applausi e le acclamazioni risonarono a lungo per il teatro, più abituato agli applausi di maniera del pubblico mondano che a queste grandi esplosioni d'entusiasmo. Anche l'*Ouverture* della «Kovancina» di Mussorgsky, diretta ed eseguita con slancio e passione, suscitò grandi applausi così come le *Fontane di Roma* del Respighi, il *Concerto in sol minore* di Vivaldi nella trascrizione del Molinari, la *Novelletta* di Martucci e la Sinfonia della *Semiramide* che chiuse splendidamente il magnifico concerto.

Pari, grandissimo successo ha avuto il secondo concerto che ha completamente affollato il Massimo. Il programma, tutto eseguito mirabilmente, comprendeva le ouvertures del *Tannhäuser* e della *Cleopatra*, il *Don Giovanni* di Strauss, la *VII Sinfonia* di Beethoven e, doveroso omaggio alla Sicilia, due brani del maestro Giuseppe Mulé. Il primo, *Una notte a Taormina*, è assai caratteristico per l'imitazione orchestrale del *Mariolo*, nel suggestivo canto interno del carrettieri, reso assai bene dal tenore Contarini; l'altro, *Fioriscono gli aranci*, è di carattere più sinfonico, ma sempre ispirato alla musa isolana. Il

pubblico lo accolse con grande favore e, col Molinari, volle festeggiare anche il Mulé.

❀ Allo stesso Massimo è stata calorosamente applaudita la violinista Senatra, in un programma, dove l'austero si fonde con gusto al virtuosismo più trascendentale, da lei interpretato con sicurezza e con slancio.

❀ Grande ammirazione ha destato, a Torino nella chiesa di S. Giovanni, il concerto della «Polifonica Romana». Nonostante l'austerità del luogo non sono mancati gli applausi i più calorosi. Monsignor Casimiri è stato direttore e concertatore appassionato e ardente. Ottima l'orchestra vocale che ha saputo rendere ogni sfumatura e si è rivelata un complesso eccezionale.

❀ Il quartetto Veneziano (Luigi Ferro, Vittorio Fael, Oscar Crepax, Edoardo de Guarnieri) ha aperto l'annata, per la Società veneziana del Quartetto, suscitando grande ammirazione per i suoi giovani componenti, veneziani di nascita, di scuola e di temperamento. Essi eseguirono, con grande fusione e rilievo delle linee delle varie composizioni, il *Quartetto*, Op. 18, n. 4, di Beethoven, quello in *fa*, di Francesco de Guarnieri, e quello, N. 15, in *si bem* di Mozart. Successo ottimo.

❀ Il 19 e il 30 dicembre ebbero luogo, a Padova, due concerti destinati a far conoscere le cinque sonate per pianoforte e violoncello, di Beethoven, interpreti, ottimi, Renzo Lorenzoni e Enrico Mainardi, i quali nella seconda audizione eseguirono anche la *Sonata in fa* di Pizzetti, già applaudita la scorsa stagione. Molto pubblico ed esito eccellente.

❀ In onore del maestro Ildebrando Pizzetti, reduce dal recente successo scaligero della sua *Dèbora*, la Società degli Amici della musica di Firenze ha offerto un ricevimento al quale è intervenuto un pubblico numerosissimo e intellettuale. Si è svolto anche un breve concerto di musiche pizzettiane, esecutori Mario Castelnuovo Tedesco, la cantatrice Margherita Barrachini, Ernesto Consolo e Arrigo Serato. Questi due ultimi eseguirono, mirabilmente, la *Sonata in fa* per pianoforte e violino.

❀ A Rovigo ha offerto un applauditissimo concerto il maestro Amilcare Zanella, eseguendo un programma di musica classica.

Nella stessa città è piaciuto assai il quartetto bolognese (Angelo e Giorgio Consolini, Barera e Serra).

❀ Arrigo Serato e Ernesto Consolo hanno svolto a Firenze, in tre audizioni, un ciclo di sonate beethoveniane, addimostrandosi ancora una volta pari alla loro fama, per la purezza, il sentimento e lo stile perfetto con cui disegnarono le magistrali composizioni.

❀ Al Rossini di Livorno, la Società corale Guido Monaco — validamente istruita e diretta dal maestro Cianetti — si è cimentata, superandolo brillantemente, in un programma che andava dai maestri degli albori del rinascimento musicale in Italia, cioè dal Palestrina e dal Peri, fino a Wagner.

❀ Interessantissimo il programma del 3° concerto degli Amici della musica a Bari, comprendente il *Notturno* di Martucci, la *Fantasia*, Op. 103, di Schubert, la sinfonia *Italiana* di Mendelssohn, e quelle del *Flauto magico* e della *Giovanna d'Arco*. L'esecuzione fu assai lodevole, da parte dell'orchestra e del direttore, maestro Rubino.

L'ultima audizione, diretta da Don Cesare Franco, apostolo modesto quanto fervido dell'arte, è valsa a rilevare ai baresi la *Schola Cantorum* del loro S. Nicola, della quale molti di essi ignoravano le preclari doti che il loro direttore ha saputo infondere. Programma lungo, ma interessantissimo; ed esecuzione veramente artistica.

❀ Remy Principe, la cantatrice Bocci-Brunacci e Renzo Bossi — del quale si eseguì la *Sonata intima* — offersero una applauditissima audizione, a Brescia, con un programma interessante e variato.

PARIGI

❀ Ai Concerti Pasdeloup sono piaciute le *Chansons à quatre voix* di F. Schmitt, tratte da poemi arabi e di De Musset, per la loro musica serrata, nervosa, scevra di amplificazioni e di inutili ornamenti.

Lo stesso pubblico ha applaudito *Chanson nostalgique* e la *Fête du Zakmonkon*, frammenti della musica di scene di «Judith», di Grassi.

❀ Ai Concerti Lamoureux due novità: *Le Bateau ivre* brano sinfonico per piano e orchestra di Delmas, di concezione classica, più drammatico che sinfonico e non troppo originale; e una piccola melodia di Pillois, sincera e commossa.

❀ Il maestro Carlo Censi e la sua signora hanno compiuto una riuscitissima *tournée* in parecchie città della Germania presentando un programma di liriche italiane antiche e moderne per canto e composizioni classiche per pianoforte a quattro mani.

❀ I giornali ci informano dell'ammirazione che, in parecchie città dell'Estero (Valenza, Gand, ecc.) ha destato il quartetto senese di Violoncelli, composto dei maestri Provvedi (direttore), Masotti, Meini e Sadun.

❀ Il giovane pianista Leandro Criscuolo, recentemente, a Berlino, a Parigi ed a Bruxelles, ha riportato dei notevolissimi successi, registrati da parecchi giornali.

❀ Il violinista R. Principe ha dato un'audizione nel salone dell'Ateneo di Bukarest, rivelandosi interprete eccezionale e ottenendo giudizi colorosi da tutta la stampa. Il R. Ministro italiano ha offerto una colazione in suo onore ed i Reali lo hanno invitato a tenere un concerto a Corte.

RECENSIONI

La critica su "Dèbora e Jaéle„ di I. Pizzetti

Il Corriere della Sera, Milano.

La partitura di *Dèbora*, non fosse altro che per l'ingegnosità con cui è combinata, s'impone al musicista. Le difficoltà in essa racchiuse non ne diminuiscono la chiarezza. E' vero: Toscanini ha spremuto da essa tutto il desiderabile ed ha portato nella concertazione un senso di equilibrio più unico che raro. La partitura però resta sempre, nell'orbita del sistema pizzettiano, un esempio apprezzabile della sensibilità tonica del compositore. Tant'è vero che il declamato sulla scena non risulta mai coperto dall'onda sonora dell'orchestra, e le infinite varietà di disegni, di ritmi e di sovrapposizioni di questi disegni e ritmi, s'insinuano, fra parola e parola del declamato, senza offuscarne la chiarezza. Al sistema del declamato corrisponde quindi un notevole fatto tecnico, frutto di meditazione ma anche di gusto.

Il Secolo, Milano.

E questa folla elegantissima non ha esitato ad abbandonarsi, dopo il secondo atto, ad un'esultanza in cui era veramente qualche cosa di puerile e di commosso, chiamando, salutando a gran voce Pizzetti e Toscanini, lieta d'esprimere la sua gioia per una vittoria d'arte — e d'arte italiana — di cui forse era giusta ad intuire, più che a comprendere, la riposta, sobria, contenuta bellezza. Per un'opera in cui il declamato signoreggia da un capo all'altro, per un melodramma che è quasi la struttura d'un melologo, un successo trionfale di ben 13 chiamate non si spiega, se non scoprendo in fondo alla commozione sincera una «volontà» — tutt'altro che ripudiabile, del resto — di ottimismo e di plauso. Eppure, in *Dèbora e Jaéle*, neppur una di quelle «melodie migratorie» che accendono i sensi e gli applausi; anzi una severità, una austerità, un riserbo di forme, tali che sembrano apposta evitare ogni lusinga sensuale per ottenere una più intima e duratura penetrazione. Si sa che il Pizzetti è un riflessivo, un sinfetista, un «intimista» — come un collega l'ha chiamato — e si sa quanto sia intransigente il suo disegno, d'ogni esteriorismo.

La Giustizia, Milano.

La *Dèbora e Jaéle* ha sopra ogni altro pregio quello dell'equilibrio tonico. Da questo lato l'opera è veramente perfetta. L'affiatamento sonoro tra la vita dell'orchestra e quella del palcoscenico è curato con un'abilità che preferirei chiamare genialità. Al compositori d'oggi, che hanno una sensibile tendenza a straripare da ogni parte con la piena dei suoni, l'opera del Pizzetti deve insegnare molte cose. Dosando, come fa l'autore di *Dèbora* il volume e l'espansione di tutte le voci e di tutti i timbri, non si può che avere un meraviglioso risultato di sincronismo armonico tra la natura e l'opera d'arte.

Un altro grande pregio nello spartito del Pizzetti sono i cori.

Già nella *Fedra* era manifesta nel maestro una tendenza a dare un singolare rilievo all'elemento corale. In *Dèbora e Jaéle* questa tendenza raggiunge dei risultati quasi definitivi. Nel primo atto specialmente l'elemento folla è reso con una verità ed anche con una semplicità di mezzi tecnici, che da questo lato fa pensare davvero ad una rivoluzione nello stile del melodramma.

Il Popolo d'Italia, Milano.

L'opera del maestro parmense ridona all'arte il suo spirito religioso ed all'artista l'umiltà e la dignità del sacerdote. Sostanziata dei motivi che costituiscono il fulcro d'ogni grande dramma umano, è espressa con gli elementi della più pura e, quindi, più efficace semplicità artistica. Canta l'amore, mistero imperscrutabile, che è invincibile anche contro l'odio, ed esalta la fede che t'innalza sino a Dio e ti sublima nell'amor patrio. Senza veli o nebbie simboliche, con nettezza e crudezza realistica, il dramma appare sulla scena con plastica evidenza. La sua espressione verbale, piana e senza affettazioni, trova una perfetta rispondenza nell'eloquio musicale. I procedimenti armonici di cui questo si vale, non hanno bisogno, per essere spiegati, delle regole di una grammatica d'eccezione. La tematica non ha figurazioni complicate e ricercate; l'orchestrazione non luccica di accecanti colorazioni sonore. La tecnica musicale di Pizzetti non scopre orizzonti nuovi, ma applica con originalità i canoni, vorrei dire, più comuni. L'armonia è prevalentemente diatonica: *Dèbora e Jaéle* si potrebbe dire, anzi, una restaurazione del regime della diatonica armonica.

. . . . . .

I tre atti hanno perciò virtù come d'incidersi nella fantasia. La grandiosità epica del primo, con le grida e gli strazi del popolo e la solennità severa e ieratica di *Dèbora;* la passionalità del secondo, dove l'amore trova in musica, forse per la prima volta, gli accenti della più pura ed umana sensualità ed il singhiozzo per la sua improvvisa ed invincibile rivelazione; l'elegia del terzo, sublime nel suo pianto che è come un canto sconsolato e consolante e l'infiammato alleluiare delle turbe vincitrici e feroci, sono mondi d'arte che arricchiscono l'atlante musicale e pei quali il nostro spirito salperà sempre con nostalgia d'amore.

La Sera, Milano.

Con questo intento nobilissimo Ildebrando Pizzetti ha concepito la sua opera: tanto nobile ed estranea ad ogni considerazione di personale tornaconto artistico e materiale, che non solo non ha ceduto alla facile tentazione di offrire qualche pur esigua concessione al gusto corrente, ma ha costruito un'opera così ardua alla rappresentazione, che nessun teatro che non sia di primissimo ordine (e nessuno in ogni caso come ha fatto la Scala) potrà affrontare il difficilissimo cimento di riprodurla.

. . . . . .

Ma la continua attenzione del pubblico, veramente impressionante e non segnata dai caratteristici sintomi esteriori della noia o del fastidio, e gli applausi vivissimi della magnifica assemblea dimostrarono che, se non compresa e penetrata, l'opera avea lasciata una impressione, indeterminata e vaga fin che si vuole, ma non equivoca di ammirazione. E' certo che il pubblico entrerà a poco a poco nello spirito di questa bell'salma opera d'arte, ed io ho fede che essa rimarrà per parecchie sere quest'anno sulle scene scaligere, delle quali farà poi parte come patrimonio acquisito: e prezioso.

L'Ambrosiano, Milano.

Peraltro alla indiscutibile teatralità di questo ardito poema drammatico musicale, e sopratutto al rispetto che ad esso è dovuto per la nobiltà della sua esecuzione, poco o nulla tolgono le considerazioni suesposte: specialmente se l'opera — come saggiamente ha fatto il pubblico della Scala — è considerata nel suo insieme piuttosto che nei particolari. E non v'ha dubbio che il maestro Pizzetti nel complesso del suo lavoro è riuscito a suscitare nell'uditorio emozioni profonde. Il che infine è lo scopo vero e supremo dell'arte.

La Stampa, Torino.

Egli ci pone di fronte ad un'opera che sconvolge i piani teatrali finora noti e che inizialmente disorienta l'ascoltatore, anche se esperto del movimento teatrale europeo. Non si sa a quale opera preesistente possa riallacciarsi, nella sua novità di concezione, la *Débora*. Il punto di vista è nuovo. La sensibilità e la tecnica sono rinnovate. Se uno degli elementi, quello tematico, ad esempio, conduce per poco il pensiero a Wagner, altri cento elementi avvertono che non solo del sentimento che fu proprio di Wagner qui non v'è traccia, ma che la funzione stessa della tecnica tematica è tutt'altra. Se si pensa, un istante, alla declamazione debussysta, per citare un esempio di rara originalità, i declamati di tutta l'opera smentiscono ogni derivazione esotica, e, svolgendosi in una incisività, in una plastica tutta italiana, danno un senso di vigorosa proprietà stilistica. Seguire il corso del melodizzare, nelle persone, in orchestra, ed esso nulla fa rammentare di fin qui udito, se non gli accenti ben noti del Pizzetti stesso, delle sue liriche vocali e delle sue composizioni strumentali. Se i cori, nella loro libertà, fanno ripensare talvolta alla multanimità delle folle del *Boris*, o nella loro potenza, all'irruenza verdiana, in realtà essi vivono della stessa vita lirica dei magnifici cori della *Fedra*, qui arditi, palpitanti, violenti, come l'argomento del dramma richiede. E sono, come quelli di *Fedra*, la più bella polifonia vocale italiana, fiorita dopo il secolo della nostra grande polifonia. L'opera letteraria è suggestiva; anche presa in sè, è forte e commovente. Non si legge senza vivo interesse. Tagliata in modo che molte scene, e quasi tutto il primo atto, potrebbero avere vita autonoma nel teatro drammatico, se pure, alla lettura faccia sospettare l'influenza spirituale di qualcuno tra i nostri maggiori drammaturghi, tale sospetto dilegua quando l'azione si snoda nel teatro, e musiche e parole, gesti e figurazioni la colorano in assoluta indipendenza ed originalità.

All'inizio: disorientamento succede rapidamente l'adattamento; l'opera si spiana alla comprensione, poichè in realtà non si tratta di anarchia, nè di salti nel buio, ma di rinnovamenti; si tratta di viste personali, ma ben chiare; di intuizioni sotto cui è la buona logica; di arte sincera, viva, senza ombra di gelida cerebralità. Il dramma, dicevo, si spiana davanti all'ascoltatore, e gli si offre nella sua totalità. Se, mirandolo, si è spiritualmente liberi di influenze artistiche, concettualmente liberi di pregiudizi formalistici e generici, non accade di sorprendere — sia pure involontariamente — l'incessante giuoco, l'incessante avvicendarsi delle arti, delle quali l'artista si giova per comporre la sua opera, fermare la nostra attenzione e comunicarci il suo dramma. L'analisi può rivelare il meccanismo. Ma l'analisi non è contemplazione nè abbandono. La contemplazione non soffre per l'avvicendarsi dei mezzi con i quali la sensibilità dello spettatore è percossa. L'artista ora preferisce giovarsi della parola vibrata in accenti musicali e quasi isolata, per determinare uno stato d'animo; ora d'una melodia, ora di una cantilena vocale; ora chiama tutte le voci orchestrali; ora fonde tutte le espressioni e dispone i suoi elementi rappresentativi in piani diversi. Ma il dramma prosegue, e s'annoda e si snoda, senza disgiungimenti materiali. Così sono composti vasti quadri ed episodi minimi, sono rappresentati momenti culminanti o di transizione.

La Gazzetta del Popolo, Torino.

Nè è possibile tracciare le linee del giudizio musicale sull'opera, senza tenere conto delle passioni umane che essa rappresenta. Vi è concordanza così intima e perciò inestricabile tra la materia melodrammatica e la materia musicale che l'opera ha l'aspetto di un blocco omogeneo, equilibrato, compatto.

Ildebrando Pizzetti persegue da molti anni questa visione del teatro musicale; i suoni aggiungono alle voci dei personaggi della vicenda quello che la nuda parola non riesce ad esprimere. La sua musica non soffoca, nè lascia libertà all'azione drammatica. E' la stessa azione che si spande nel suono, quando i gesti e i vocaboli si imbattono nella barriera dell'inesprimibile. La musica ha il significato, irreale nel suo corpo astratto, di dare eternità ai corpi mortali delle creature che vivono le proprie gioie e i propri dolori nel dramma. E' commento ed è suprema attitudine di definizione integrale delle passioni. E' sobria ed è ricca.

. . . . . .

Pizzetti ha scritto italianamente. La sua cantata, che non soffre la forma chiusa, è talora dolcissima, talora violenta senza che ne arrardino il volo le malizie ed i ceppi della esasperata coltura musicale moderna. La sua orchestrazione è lineare, sobria, talora possente, sempre adeguata al calore e alla logica dell'azione. La musica si sviluppa tutta fatti e tutta periodo. Se si potesse paragonare ad un procedimento poetico, diremmo che la sua musica è strofica.

Il Giornale di Roma, Roma.

Il primo e il terzo atto sono i migliori. Nel primo, nel quale interamente predomina la parte corale, il pubblico resta sovratutto soggiogato dall'andatura liturgica che caratterizza i canti nel momento del maggiore terrore.

Nel terzo l'orchestra ha pagine che potrebbero rimanere staccate, saggi squisiti, meravigliosi di polifonia. Nell'ultima parte anche il declamato talora lascia il posto al canto.

Il successo fu magnifico e complessivamente, forse, superiore a quello di *Fedra*.

Il Nuovo Paese, Roma.

La musica è semplice come condotta tecnica; ma intensa d'espressione. L'estetica melodrammatica seguita dal Pizzetti ci riconduce a quella del melodramma monteverdiano: vale a dire al *parlar cantando*. Solo, il substrato sul quale campeggia la voce è melodico e sinfonico. Gli atti hanno un'ampiezza vastissima di proporzioni ed in essi vive realmente un'ansia tragica. Il primo è epico; il secondo appassionato; il terzo elegiaco. Con questa opera che la rompe con la tradizione del melodramma borghese e, purificata dalle scorie di un tecnicismo trascendentale, si oppose alle esagerazioni rivoluzionarie della musica modernissima, l'Italia dice ancora una volta la parola ricostruttrice e risanatrice.

La Tribuna, Roma.

L'opera, per la sua struttura, non può essere scissa in frammenti; essa va accettata in blocco. Può discutersi se il ripudiare completamente la melodia vocale che fu ed è vanto dell'opera italiana sia stato *praticamente* un bene; è indiscutibile però che il maestro Pizzetti ha creato un lavoro di nobiltà magnifica e quasi sempre interessantissimo per l'abbondanza di dettagli lirici o coloristici, di preziosa fattura.

ORERE D'INTERESSE MUSICALE

TEBALDINI (G.) — *L'Archivio Musicale della Cappella Lauretana*. (A cura dell'Amministrazione della S. Casa, Loreto).

L'autore dice subito onestamente: «questa pubblicazione non è fatta per gli eruditi e per i dotti della materia i quali intendessero cercare di aggiungere elementi nuovi alle loro acquisite cognizioni; in essa si è creduto utile, soltanto, comprendere notizie che, pur essendo di pubblico dominio, meritassero di essere ricordate, specie a coloro i quali, se non della storia generale dell'arte, dovrebbero almeno interessarsi — e con criterii obbiettivi — alla storia particolare del luogo e della istituzione».

Queste parole spiegano tutto il libro: esso è un catalogo, dirò così polemico; cioè diretto a quelli che (pare un anacronismo che esistano ancora al secolo XX!) non sanno staccarsi dal ricordo della musica del secolo XIX (Dio salvi, magari da quella del Vecchioni — si prega di non ridere), mentre non si curano dei tesori effettivi custoditi nell'archivio, come spreghiamo le sole tradizioni gloriose di Loreto. Tutta la prefazione del libro è intonata a questa polemica, di cui, davvero, per chi vive (cioè non dorme) ai nostri giorni, pare un sogno di cui vi sia bisogno ancora.

Questo volume, dunque, raccoglie quanto si trova sparso qua e là nei lessici od altrove, sui maestri lauretani, e ne accompagna il catalogo delle opere, ad uso di quelli che «dovrebbero almeno interessarsi — e con criterii obbiettivi — alla storia particolare del luogo e della istituzione». Speriamo che la fatica del Tebaldini valga ad estirpare, od almeno a ridurre, questa mentalità, ch'è una non lieta sopravvivenza di tempi ingloriosi.

Invero i lauretani dovrebbero andar fieri del loro archivio musicale, sia per le stampe e sia pei manoscritti, perchè si tratta veramente d'uno dei più insigni depositi di monumenti musicali dei migliori secoli dell'arte sacra italiana.

La veste tipografica non è proprio molto felice, ma il libro è arricchito dal ritratto di Costanzo Porta, dalla riproduzione del quadro, col ritratto ed un Canone, d'Animuccia orante davanti alla Vergine lauretana, e da molti fac-simili di frontespizi di stampe del secolo XVI, custodite nell'archivio.

Il catalogo propriamente detto è inoltre accompagnato da notizie sulla Cappella Lauretana al secolo XVI, al XVII, al XVIII ed al XIX, dal Quadro Cronologico dei Maestri ed Organisti di Santa Casa dal 1513 al 1801, e da memorie diverse.

Insomma, questa pubblicazione si può dire un primo passo verso la messa in valore dell'Archivio Musicale Lauretano, e come tale va accolto con plauso.

GOLDMARK (K.) — *Erinnerungen aus meinem Leben*. (Vienna, Rikola Verlag).

In queste memorie si può dire che si rispecchi tutta la vita musicale viennese della seconda metà del secolo XIX, perchè il maestro (nato nel 1830) principia dalla sua infanzia e parla di sè in rapporto all'ambiente della capitale dove visse, e a quasi tutti i musicisti tedeschi del periodo brahmsiano. Non più, perchè le memorie s'arrestano al 1896, colla prima esecuzione dell'opera *Heimchen und Herd* (*Casa e focolare*), l'ultimo de' successi teatrali di Goldmark.

Il libro fu principiato nel 1910, quando l'autore aveva 80 anni, e, interrotto durante la guerra, non venne ampliato, quanto ad estensione, nè riveduto, quanto a perfezione e ad esattezza. Ma costituisce ugualmente un interessante sguardo a quasi tutto il corso d'un'esistenza d'artista che, pur potendosi dire riassunta in un'opera sola: *La Regina di Saba*, ebbe pure la sua luce e la sua gloria.

Uno dei lati salienti di queste memorie è quello che dà risalto all'opera di Goldmark quale critico; aspetto, questo, quasi dimenticato (e non giustamente) della sua personalità. Un altro tratto personale è quello d'aver intuito per primo quanto l'arte musicale occidentale poteva trarre di fecondo da quella ebraico-orientale.

Concludendo: un libro di vita e d'arte, dove si sente pulsare un cuore, e combattere una lotta che arriva alla vittoria.

GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

SCOTT (C.) — *Lotus Land* trascritto per Violino e Pianoforte da Fritz Kreisler. (Elkin & Co. Ltd., Londra).

Il pezzo è noto pel suo carattere di sogno, la trascrizione porta le tracce dell'insigne virtuoso che la fece da pari suo.

DVORAK (A.) — *Drei Slavische Rapsodien*, op. 45. - *Carneval Ouverture*, op. 92. - *Ouverture «Der Bauer ein Schelm»*, op. 37. - *Sinfonie V «Aus der neuen Welt»*, op. 95. e I quattro tempi separati. - *Legende*, op. 59.

BRAHMS (G.) — *21 Ungarische Tänze*, per piccola Orchestra da Salon. Piano conduttore, Harmonium, Violino 1° e 2° (obbligato), Viola, Violoncello, Basso, Flauto (opp. oboe), Clarinetto in *la*, Tromba in *fa*, Trombone e batteria.

DVORAK (A.) — *16 Salvische Tänze*. - *In den Spinstuben* (*Aus dem Böhmer Walde*), op. 68, n. 1. - *2 Walzer*, op. 54.

BRAHMS (G.) — *15 Ungarische Tänze* per Piano conduttore, Violino 1° e 2° (obbligato) e Violoncello. (N. Simrock, Berlino).

E musica per quel genere di orchestrina che i più guardano con spregio, ma è bella e buona musica che quei «più» non saprebbero comporre. Per noi questo complesso di pubblicazioni è uno dei segni di quell'elevazione che si va amando nei paesi colti, dove anche nei ritrovi, nei cinematografi e nei caffè, si va suonando musica sempre migliore. Chi avrebbe pensato ancora pochi anni fa a sentire la *Sinfonia* «dal nuovo mondo» di Dvorak per orchestrina con piano conduttore? Eccola, e ridotta con intelligenza, e stampata con cura.

Raccomandiamo tutte queste pubblicazioni ai direttori di piccoli gruppi musicali; anch'essi hanno la loro missione artistica.

BRAHMS (G.) — *2 Ungarische Tänze* N. 5-6. A) per Due Violini; B) per Violino solo. (N. Simrock, Berlino).

Le due note *Danze Ungheresi* si trovano qui ridotte con

mezzi minimi, ma pure conservano il loro carattere malgrado la facilità della trascrizione, che non supera la difficoltà media, rimanendo quasi più nel facile.

BRAHMS (G.) — *Zigeunerlieder* für Männerchor mit Klavier, op. 103, bearb von Otto Wolf. (N. Simrock, Berlino).

Gli undici Canti *zingareschi* di Brahms, di cui non è il caso di tessere nuovi elogi, e furono scritti in origine per coro a 4 voci miste con pianoforte, si presentano qui trascritti per coro a 4 voci d'uomo con qualche solo di tenore e pianoforte. La tecnica maestrevole e prudente con cui le voci sono trattate esclude le sorprese ingrate e difficili per l'esecuzione, ma l'esecuzione è quella dei buoni cori: i primi tenori salgono al *si* ed attaccano col *la* acuto, i secondi scendono fino al *do*, ed i secondi bassi fino al *mi*.

Il testo è tedesco ed inglese.

RUTINI (G.) — *Cinque Sonate per Cembalo*, op. 3 n. 3, 4, 5; op. 5 n. 1 e 5.

PESCETTI (G. B.) — *Sonata per Cembalo*. Nuova edizione critica riveduta e corretta per Pianoforte da Carlo Perinello. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Segnaliamo con piacere queste Sonate, dove, specie in quelle del Rutini, si sente tutto l'ambiente stilistico che trova i tipi perfetti in Clementi, Haydn, Mozart, maturando ancora fino all'ultimo Beethoven. Tale ambiente spira qui la più schietta italianità, e pertanto è l'atmosfera dalla quale, presto o tardi, dovranno pur partire le nuove fiamme della rinata arte italiana. Leggano, studino queste Sonate gli scolari e gli amatori di musica pianistica, e ne ricaveranno gran bene. Naturalmente, tutto non è ugualmente bello, ma la scelta è felice, e la *Sonata* op. 5 n. 5 del Rutini è davvero bellissima; quando la sentiremo in qualche concerto?

La revisione del M. Perinello è assai accurata e fatta con gusto; essa facilita di molto l'esecuzione, specie d'alcuni passi. Qualche errore di stampa sarà corretto senza esitazione: per esempio nella *Sonata* op. 5, n. 1, a pag. 3, manca un diesis al re del basso alla seconda battuta; e nell'op. 3, n. 5, a pag. 2, ultima riga, battuta seconda manca un altro diesis al mi.

O. S.

SORO (E.) — *Sonata* for Piano. (G. Schirmer, Nuova York).

Molto concevole, questa Sonata spira nobiltà e sicurezza tecnica. Il primo tempo ed il Finale fanno pensare ad una Sinfonia, per austerità e dignità di stile, e per ampiezza d'elaborazione. L'Andante con Variazioni che sta al secondo tempo è d'un bel tono estetico, alto e davvero felice, tanto da costituire certo la parte migliore di tutto il lavoro. In complesso una certa attitudine forse più prudente del necessario in fatto d'originalità e di tratti personali, indebolisce un po' tale Sonata; ma essa non cessa d'essere la buona affermazione d'un musicista solido e profondamente rispettoso dell'arte sua. Dal lato strumentale, pur senza presentare inopportune concessioni alla virtuosità, si può dire un lavoro non troppo difficile e gradevole e rimunerativo all'esecuzione.

FREY (E.) — *Sonate* für Violine und Klavier op. 22. (N. Simrock, Berlino).

Questa Sonata, ch'è un lavoro onesto e rispettabile, ci riporta ad un periodo ormai superato, quando la ragion d'essere d'una composizione pareva consistere nel tono dignitoso e nella buona elaborazione. Invano vi si cercherebbe una personalità, per quanto non manchino tratti d'una sincera intensità espressiva. E' che l'A. vive in quella parte del mondo dell'arte classico-romantica, che ebbe già le sue definitive manifestazioni in Schumann e Brahms.

Una buona esecuzione può mettere in risalto le doti di calore e di bella fattura di questo lavoro, adatto a suonatori d'una certa forza.

DELIUS (F.) — *A Song before Sunrise*. (Un canto prima dell'alba) trascritto per Pianoforte a 4 mani da Ph. Heseltine. (Augener Ltd., Londra).

Un bel poema musicale, scritto in origine per orchestra, intonato a delicata nobiltà e ad una vita sentimentale contenuta. Per l'interpretazione sarebbe stato bene conoscere un po' più le intenzioni dell'autore; il quale deve pure essersi prefisso un'idea più concreta di quella espressa nel semplice titolo. La riduzione non è difficile e rende subito il suo effetto.

HOLBROOKE (J.) — *Une Pensée Divine* for Violin and Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Facile e gradevole melodia tutta sentimento e delicato ambiente di serenità.

PASQUINI (B.) — *Partite diverse di Follia* per Clavicembalo o Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Un'altra revisione di F. Boghen, nella quale si rimettono nella pratica vecchie musiche clavicembalistiche italiane, colla cura e l'amore, figlie dell'ammirazione.

DVORAK (A.) — *Neue Slavische Tänze* op. 72. Riduzione da Concerto per Violino e Pianoforte di Rosario Scalero. (N. Simrock, Berlino).

Queste otto *Nuove Danze Slave* sono elaborate con mano di violinista, in modo da costituire una collezione di pezzi gradevoli e d'effetto. Il trascrittore suggerisce anche la migliore maniera di aggruppare le danze due a due, in quattro coppie bene assortite.

GIULIO BAS.

COMPOSIZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a 2 mani

FERRARIA (L. E.)

33 Saggi ed Improvvisi ritmici
destinati agli allievi di Pianoforte, di ritmica Dalcroziana e di composizione musicale.

Com'è noto, L. E. Ferraria è il solo fra i musicisti italiani che, dal 1908 sino ad oggi, si sia occupato professionalmente di diffondere nel nostro paese la conoscenza delle geniali concezioni pedagogico-musicali del Jaques Dalcroze, dopo di averne fatto lo studio sotto la guida del musicista ginevrino.

Con questo volume egli offre agli insegnanti di pianoforte ed ai loro allievi un materiale di lavoro che non viene che scarsamente presentato dalle consuete collezioni di « Studii », le quali hanno prevalentemente degli obbiettivi di pura tecnica e non impediscono affatto, o troppo di rado, che il neo pianista, fatto capace di affrontare e vincere le difficoltà manuali più ardue, cada in gravi errori di metrica e di ritmo.

E. R. 156. L. 6.— (Aumento compreso).

EDIZIONI RICORDI

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

Fino al 31 gennaio è aperto il Concorso al posto d'Insegnante di Teoria e Solfeggio e di Canto Corale, presso la Scuola musicale « G. Nicolini » di Piacenza.

Il Comune di Napoli ha bandito un concorso fra gli autori meridionali, per un'opera lirica da rappresentarsi al teatro San Carlo. Potranno essere ammessi al concorso tutti gli autori meridionali. Saranno senz'altro escluse dal concorso quelle opere che fossero già state altrove rappresentate. A parità di merito saranno prescelti gli autori napoletani. L'opera premiata dalla Commissione giudicatrice sarà rappresentata non meno di tre volte nella stagione d'obbligo 1923-1924.

Il Municipio di Roma, per contribuire ad incoraggiare l'arte lirica, ha aperto un concorso tra i musicisti italiani per un'opera lirica da rappresentarsi al teatro Costanzi. I documenti dovranno pervenire non oltre le ore 15 del 15 marzo 1923 al Riparto Antichità e Belle Arti del Comune, Corso V. E., 168. Il vincitore, pur mantenendo la proprietà del lavoro, riceverà un premio di L. 10 mila.

La Commissione aggiudicatrice è composta del comm. Franco Liberati, assessore per le Belle Arti; dei maestri Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, Franco Alfano, Bernardino Molinari; di Nicola d'Atri e del comm. Bencivenga.

A Verona si è stabilito di tenere durante il periodo di fiera una grande manifestazione corale e bandistica comprendente:

1) Una gara nazionale per cori misti.

2) Una gara nazionale per cori virili con coppa *challenge* dono della Deputazione Provinciale di Verona (ora in consegna alla Società « G. Verdi » di Parma);

3) Una gara provinciale per i cori virili con coppa *challenge* dono dell'on. Associazione Generale fra Commercianti di Verona (ora in consegna alla Società « La Pace » di Villafranca V.);

4) Una gara interprovinciale bandistica.

5) Un grandioso concertone a prezzi popolari in Arena, al quale parteciperanno tutte le società aderenti al Concorso.

La Giuria (Felice Boghen, Renato Brogi, Nello Nelli, Carlo Caderan) della gara bandistica dal « Nuovo Giornale » di Firenze, per una canzone popolare toscana, non ha creduto nessuno, dei molti lavori presentati, meritevole di premio. Ha ritenuto, invece, di dover segnalare in ordine di merito, come degne di attenzioni le Canzoni presentate coi motti: Era già l'ora che volge il desio; Canto come mi piace; Aurora musis amica est; delle quali sono risultati autori, rispettivamente, i signori Pasquale Ago di Firenze, Paolo Amatucci di Pisa, Gino Albanesi di Firenze. Su di esse — alle quali il « Nuovo Giornale » assegna ugualmente il premio — sarà invitato il pubblico fiorentino a pronunziarsi a referendum, in uno dei teatri della città.

NOTIZIE

Per costituire una « Unione Nazionale di Concerti » si sono riuniti a Roma, presso l'Accademia di S. Cecilia e sotto la presidenza del Senatore Conte di S. Martino, i rappresentanti di tutte le istituzioni d'Italia che provvedono ai concerti senza scopi di lucro e con intento, invece, del progresso dell'arte e della coltura musicale.

Si è così dichiarata costituita la detta Unione proponendosi: 1) Rendere possibile e facilitare le *tournées* di grandi artisti con la partecipazione anche delle piccole città le quali non potrebbero in altro modo assicurarsene l'intervento. 2) Valorizzazione dei giovani musicisti italiani che abbiano dato sicura prova di sè. 3) Studio e sviluppo dei programmi meglio adatti alla diffusione della cultura musicale, con speciale riguardo alle composizioni italiane. 4) Graduazione degli onorari da corrispondere agli artisti in rapporto alla potenzialità economica delle varie istituzioni associate. 5) Remora alle eccessive pretese di taluni artisti mediante la forza solidale dell'Unione. 6) Conseguimento di risparmi sulle scritture mercè il sistema cumulativo di esse. 7) Preparazione delle condizioni necessarie al sorgere di sempre nuove istituzioni di concerti orchestrali, seguendo il nobile esempio di Palermo. 8) *Tournées* in Italia di orchestre italiane, a cominciare da quella dell'Augusteo. 9) Azione presso il Governo per ottenere tutti gli aiuti e facilitazioni indispensabili per il sicuro incremento dei concerti.

Si conviene che « l'Unione Nazionale Concerti » svolga l'opera sua mediante un Ufficio Cen-

trale costituisce presso il centro più importante di concerti, cioè presso l'Accademia di S. Cecilia, e si affida al Presidente dell'Accademia la compilazione di uno schema di statuto dell'Unione.

® L'incarico di comporre la messa da requiem, per l'anniversario della morte di Re Umberto, è stato dato, quest'anno, al maestro Pizzetti, il quale, si dice, s'inspiri ad un soggetto che s'inquadra nell'epopea medioevale.

® Il professor Ferraria ha avuto dal Ministero la conferma all'incarico di insegnamento di ritmica dalcroziana nel nostro Conservatorio.

® Il circolo d'arte e d'alta coltura di Milano ha istituito: un «Quartetto milanese», composto dai maestri Poltronieri, Guido Ferrari (violino), Francesco Biagini (viola), Antonio Valisi (violoncello); e una Scuola d'archi e di musica da camera, la cui direzione è affidata allo stesso maestro Poltronieri.

® Al Filarmonico di Verona, in occasione della prossima Fiera, verrà rappresentata *La Nave* di Montemezzi.

® Il maestro Savasta — che nel fascicolo di novembre davamo fra i concorrenti al posto di direttore del Conservatorio di Palermo, fa sapere che, invece, si ritirò dal Concorso stesso, richiamando le carte sin dal settembre u. s.

® A Roma, sotto la presidenza dell'assessore Liberati, si è riunita la Commissione nominata per studiare l'opportunità e la possibilità di creare nella Capitale un Ente autonomo pel Teatro lirico.

Ed essa dopo ampia ed esauriente discussione, è stata concorde nel riconoscere che anche a Roma, come a Milano, debba sorgere un Ente Autonomo per il Teatro Lirico ed ha all'unanimità approvato il seguente ordine del giorno:

«La Commissione delibera di promuovere la costituzione dell'Ente Autonomo per il Teatro Nazionale dell'Opera e dà incarico ad una sottocommissione di avvisare ai mezzi opportuni per realizzare al più presto la costituzione di detto Ente».

® Il maestro Enea Pollini ha ultimato un nuovo lavoro per grande orchestra, *Poema sinfonico Roscelliana*, in quattro parti: Dolore, Trionfo, Vanità, Superbia.

® Il maestro Marcantelli sta per musicare una operetta, *La Signorina della 4ª pagina*, il cui soggetto è tolto dall'omonima commedia di Augusto Novelli. *Mirella* è un'altra nuova operetta che il maestro Renzo Massarani ha terminato di musicare, su libretto di Mario Guatelli. Gli autori si sono prefissi, abbandonando i formulari del genere viennese, di fare un'operetta di vero carattere italiano.

® Recentemente nel salone di «Musica» a Roma vi è stata l'audizione di *L'Ideale infranto* operetta di Laura Okely Romiti, musica di Alessandro Blill.

® In Germania, entro il 1923-24, si daranno parecchie opere italiane: *Dèbora e Jaèle* di Pizzetti, a Francoforte; *Francesca da Rimini* di Zandonai, a Berlino; *Belfagor* di Respighi, libretto di Claudio Guastalla su tela di E. Morselli, di cui è imminente l'andata in scena alla Scala, a Dresda; *Wally* di Catalani, tuttora sconosciuta in Germania, a Berlino. *Sumitra* mimodramma di Pick Mangiagalli, su libretto e soggetto indiano di Clausetti, si darà a Francoforte, unitamente al *Tabarro* di Puccini, nell'aprile prossimo.

® La nuova opera di Riccardo Strauss, *Intermezzo*, sarà rappresentata in estate al consueto festival di Salisburgo.

® In questi giorni venne rinnovato il contratto tra la Società Italiana degli Autori e la «Société des Auteurs, Compositeurs et Editeurs de Musique» di Parigi per l'incasso, nei rispettivi paesi, dei «piccoli diritti» sulle esecuzioni musicali. Il rinnovo del reciproco mandato fu dovuto alla graditissima visita fatta tempo addietro, alla Società Italiana, da una delegazione composta di alte personalità del mondo artistico, letterario e musicale francese e diretta da Henry Moreau, presidente del Consiglio d'Amministrazione della Società della Rue Chaptal, nonchè all'opera svolta dall'Ispettore della Società stessa, signor Louis Evan Cazenave. Siamo lietissimi del rinnovato accordo tra le società sorelle.

NECROLOGIO

® A Torino, recentemente *E. A. Berta*, per lunghi anni critico musicale della «Gazzetta del Popolo» e autore drammatico e di alcuni libretti musicali.

® A Milano, il 31 dicembre, *Anna Erba Brivio* (vedi cenno a pag. 11).

® A Parma, il 14 corrente, nell'età di anni 67, la signora *Teresa Fava*, madre del maestro Pizzetti. All'illustre e caro amico nostro inviamo le più affettuose condoglianze.

® A Vignola (Modena) nella sua villa, il maestro *Luigi Gazzotti*, appena trentacinquenne. Apprezzato compositore, aveva vinto varii concorsi musicali ed era autore di alcune opere rappresentate con successo. Le due ultime, *Procella* e *Il Campanaro di Camalò* erano state applaudite lo scorso novembre al teatro Storch' di Modena.

® A Milano il 22 u. s. il maestro *Giacomo Orefice* (vedi articolo a pag. 10).

® A Palermo, recentemente, il cav. *Luigi Sandron*, colto musicista autore del *Cantico dei cantici*, sui noti versi di F. Cavallotti, lavoro che gli diede notorietà.

® A Milano, il 13 corrente, il Duca *Uberto Visconti di Modrone* (vedi cenno a pag. 11)

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

OPERE TEORETICHE

ASIOLI (B.) (119231). *Principii elementari di musica*, con tavole. Edizione col testo portoghese. Fr. 1.

CANTO
MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

CHAPMAN (L.) (118804). *In lavender time*. Song. Words by E. Lockton. Ms. o Br. Scell. 2/=.

VAN ETTEN (Jane) (118715 a 18). **The Song of Solomon** (*Le Cantique des Cantiques*). The arrangement of English and French translation from the Bible. Ms. o Br.: *O thou fairest among women* (*Toi, la plus belle des femmes*). Fr. 1,50. — 2. *Rise up, my love* (*Eveille-toi*). Fr. 2. — 3. *Come with me* (*Viens à moi*). Fr. 2. — 4. *Stir not up nor awake my love* (*Ne réveillez pas l'amour*). Fr. 2.

OPERE TEATRALI

GLUCK (C.) (118889). *Spiaggie amate* from the Opera ELENA E PARIDE. Ms. o Br. (Parole italiane e inglesi). Scell. 1/=.

PUCCINI (G.) (119177). MADAME BUTTERFLY. Act II. Butterfly's Solo: *That your mother should take you* (*Che tua madre dovrà prenderti in braccio*). S. (Parole inglesi e italiane). Scell. 2/=.

SZULC (J.) (119162). LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE. Acte I. Air de Stilligman. T. (Parole francesi e italiane). Fr. 2.

VERDI (G.) (118890). IL TROVATORE: *Ah! che la morte ognora* (*Ah! I have sigh'd to rest me*). Ms. o Br. (Parole italiane e inglesi). Scell. 1/=.

ZANDONAI (R.). LA VIA DELLA FINESTRA. Opera completa. Nuova edizione in due atti. (a) Fr. 15.

PIANOFORTE
Composizioni originali e Danze

BALZAMO (C.) (119090). *Badinage* (per piccole mani, senza il passaggio del pollice). Fr. 1,50.

CANDIOLO (U.) (119025-26-27). **Tre Danze moderne**: 1. *Aurora* (Dawn). Fox trot. — 2. *New Hésitation*. — 3. *Dream City*. One Step. Cad. Fr. 2.

GUZZI BUZZI (E.) (119023). *Marionnette en promenade*. Marcetta. Fr. 2.

ORCHESTRA

MALIPIERO (G. F.) (119001). *Per una favola cavalleresca*. Illustrazioni sinfoniche. (Partitura - Formato tascabile. Cm. 13×18). (a) Fr. 10.

ORCHESTRA
con Pianoforte-conduttore

CHAPMAN (L.) (118805). *In lavender time*. Song. (a) Scell. 2/=.

GUZZI BUZZI (E.) (119024). *Marionnette en promenade*. Marcetta (a) Fr. 2,50.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

FLAUTO MAGICO (IL). Dramma eroicomico in due atti di E. Schikaneder, per la musica di W. A. Mozart. Fr. 1.

LA VIA DELLA FINESTRA. Commedia musicale di G. Adami. Nuova edizione in due atti, per la musica di R. Zandonai. Fr. 1,50.

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI
Studi, Composizioni originali, Danze ecc.

AVILES (A. R.). *Arizona*. One Step. Pes. 0,50. (Orselli Hermanos, Buenos Ayres).

BAYNES (W.). *The lone Wreck*. - *Goodnight to Flamboro*. Each. 2/=. (Elkin & Co. Ltd., London).

BOGHEN (F.). *Notturno*. Fr. 2,50. (M. Rossignol, Paris).

BORMIOLI (E.). *Bolte à surprise*. Fr. 1,75. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CANNIO (E.). *Tango Sévillano*. Fr. 3,30. (Maison Musicale Moderne, Bruxelles).

CARENA (F.). *Akabo*. Intermezzo Orientale. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CIMAROSA-MALIPIERO. *La Cimarosiana*. Suite. 2/6. (J. & W. Chester Ltd., London).

CIPOLLATO (A.). *Dai Colli*. Impressione. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CODONER (J.). *Alma Doliente*. Tango. Pes. 0,60. (Orselli Hermanos, Buenos Ayres).

DELHAXHE (J.). *En extase*. Fr. 3,30. (Maison Musicale moderne, Bruxelles).

FIRPO (R.). *El Ahorcado*. Tango. Pes. 0,60. (Orselli Hermanos, Buenos Ayres).

FISCHER (O.). *Arie*. «Schlafe, mein Liebster» von J. S. Bach. (Rob. Forberg, Leipzig).

GOYENECHE (R.). *Pobre Vieja*. Tango. Pes. 0,50. (Orselli Hermanos, Buenos Ayres).

MACIEL (E.). *Bienvenido...!* (Orselli Hermanos, Buenos Ayres).

PAANS (W. J.). *Tendrement* Valse hésitation. Fr. 3,30. — *Sous l'ombre bleue*. Morceau. Fr. 3,30. — *Le Douro*. Scotisch. Fr. 3,30. (Maison Musicale Moderne, Bruxelles).

PEJACSEVICH (D.). *Blütenwirbel. - Intermezzo I.* (Rob. Forberg, Leipzig).
PÉREZ FREIRE (O.). *Croquis Nocheto.* Pes. 0,70. — *Amor.... Amor....* Pes. 0,70. — *Fruta Verde...* Tonada. Pes. 0,70. — *Cabecita... Rubia.* Tango. Pes. 0,70. (Ortelli Hermanos, Buenos Ayres).
SIGWART (B.). *Ode der Sappho.* (Rob. Forberg, Leipzig).
SPINOLA (M. R.). *Pisa Morena.* Paso doble. (Ortelli Hermanos, Buenos Ayres).
SZANTO (T.). *In Japan.* Four Studies in Japanese harmony based on native Songs. 3/—. (Elkin & Co. Ltd., London).

OPERE TEATRALI

MILLAN (R.). *Glorias del Pueblo.* Opera cómica. Pes. 20. (J. Aller, Madrid).

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

KUYPER (E.). *Sechs Lieder*: 1. *Der Pfeil und das Lied;* 2. *Marien Lied;* 3. *Ich Komme heim aus dem Sonnenland;* 4. *Zwischen dir und mir;* 5. *Vom Sternlein;* 6. *Herzensdiebchen.* Jedes Mk. 1. (N. Simrock, Berlin).
PEDRON (C.). *Sogni di Primavera.* Versi di M. Panizardi. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
RUDOLF (M.). *Wahres Glück zweier Seelen.* Mk. 1. — *Ich Küsse Deine Lippen.* Mk. 1. (N. Simrock, Berlin).
RAEBEL (M.). *Der Schlaf.* Text von B. Björnson. (Rob. Forberg, Leipzig).
SCOTT (C.). *British Songs* arranged and harmonized: *Comin' thro' the Rye; Cherry Ripe; The Minstrel Boy; All through the Night; I'll bid my heart be still; Blythe and merry was she; By yon Bonnie Banks.* Each. 2/—. (Elkin & Co. Ltd., London).

ORGANO

PURCELL-MANSFIELD. *Concert Ouverture in F.* 2/—. (Augener Ltd., London).
GALLETTI (P. M.). *O Sacrum Convivium.* Mottetto a tre voci dispari con Organo. L. 2,75. (Tipografia Industriale, S. Maria degli Angeli).

GAETANO ERRICO PENNINO

GIOIOSO

Valzer Miniatura per Pianoforte

L. ☙ (oltre aumento temporaneo)

G. SANTOJANNI - Editore

Via P. E. Imbriani, 6 - NAPOLI

GIORGIO BERNINZONE

Composizioni per Pianoforte

POMERIGGIO D'INVERNO

Lire 6,—

INTERMEZZO GIOCOSO

Lire 5,—

(Nel prezzi è compreso l'aumento)

A. & G. CARISCH & C. — EDITORI

MILANO (18) Via Lazzaretto, 3

ARCHI

DVORAK (A.). *Slavische Tänze* (Streichquartett): N. 3, *D-dur.* Mk. 2; N. 6, *G-dur.* Mk. 2; N. 8, *g-moll.* Mk. 2; N. 10, *e-moll.* Mk. 2; N. 13, *a-moll.* Mk. 2; N. 16, *A-dur.* Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).
GAL (H.). *Fünf Intermezzi* für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Partitur. Mk. 3,50. (N. Simrock, Berlin).
RICCI SIGNORINI (A.). *2 Impressioni* per Orchestra d'Archi e Arpe. Partitura. Fr. 3. — *La Cascata* per Orchestra d'Archi e Arpe. (A. & G. Carisch & C., Milano).

GRANDE ORCHESTRA

BOHNKE (E.). *Thema mit Variationem.* (Op. 91. Partitur. Mk. 10. (N. Simrock, Berlin).
PETERKA (R.). *Triumph des lebens.* (N. Simrock, Berlin).
SCHAUB (H. F.). *Orchestersuite.* Partitur. (N. Simrock, Berlin).
WERTHEIM (J. v.). *Symphonische Variationem* über ein eigenes Thema. (Op. 19). Partitur. (N. Simrock, Berlin).
WETZLER (H. H.). *Symphonische Phantasie.* (N. Simrock, Berlin).

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte conduttore

ADAM (L.). *Indian Nights.* Valse mystique, 2/—. (Augener Ltd., London).
BOTTI (C.). *Serenata - Richiamo.* (F. Bongiovanni, Bologna).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica

PER ORCHESTRA

Partitura d'Orchestra . . . . . L. 40.—
Trascrizione dell'Autore per Pianoforte . . . „ 10.—

LIRICHE

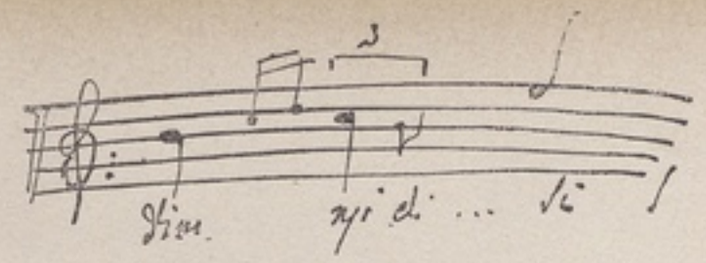
SENSAZIONE D'APRILE
Parole di *Ugo Ghiron* . . . . . L. 5.—

RITMI DEL CUORE
Parole di *P. Scoppetta* . . . . . „ 5.—

VIOLE
Parole di *A. S. Novaro* . . . . . „ 5.—

(Aumento compreso)

A. & G. CARISCH & C. - EDITORI
MILANO (18) - Via Lazzaretto, 3



Di questi di lì .... è il
proseguo spirituale!
Ti.Ti. Ettore



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO V. NVMERO II. FEBBRAIO MCMXXIII

G. RICORDI · E · C · EDITORI
MILANO

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi*, ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.
GENOVA.
Ciglia M. Angelo - Via Cairoli, 37 r.
— Ditta *De Bernardi Giuseppe* - Via S. Luca, 52-54.
— *Fratelli Serra.* - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francaville.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
REGGIO EMILIA.
Ditta *Enrico Spallanzani.* - Via E. De Amicis.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Buffa, Baretti & C. - Via Carducci 27.
— *Tedeschi & Obersna* - Corso Vitt. Eman., 26.
VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi.* - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Paregg. ai R.R. Conservatori. (D. R. 26 gennaio 1922).

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
Per Pianoforte a due mani

BEETHOVEN (L. van)

Variazioni:

E. R. 111. Volume I. . . . . L. 8,—
E. R. 112. » II. . . . . » 8,—

E. R. 65. *Sei Sonatine* . . . . » 4,—
E. R. 87. *Composizioni facili* . . » 8,—
E. R. 183. *Pezzi* (Opere 39, 51, 77, 89, 119, 126, 129, ecc.) » 10,—

Edizioni rivedute da G. FRUGATTA.

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI PER PIANOFORTE

OSWALD (E.)

SEI PEZZI (Op. 14)

94155. - N. 1. Berceuse . . . . L. 2.50
94156. - N. 2. Mazurka . . . . » 2,50
94157. - N. 3. Tarantella . . . . » 4,50
94158. - N. 4. Barcarola . . . . » 3,—
94159. - N. 5. Notturno . . . . » 3,—
94160. - N. 6. Scherzo . . . . » 3,50
94161. - Completo . . . . . » 10,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

SOCIETA' NAZIONALE DEL
"GRAMMOFONO"



QUESTA CELEBRE MARCA
contrassegna tutti i veri Strumenti e Dischi originali "Grammofono" noti in tutto il mondo per la loro perfezione. Repertorio ricchissimo di opere, operette, danze, canzoni, musica sinfonica, strumenti a solo ecc.

OPERE COMPLETE

Tutti gli amici della musica possono trovare l'assortimento completo di Strumenti e dischi presso i

Riparti vendita al dettaglio
ROMA - Via Tritone, 89
MILANO - Galleria Vitt. Em. 39
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS CATALOGHI E LISTINI



AGENTI CONCESSIONARI PER MILANO:
ROSSI & C. - Via Napo Torriani, 9

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2

Pianoforti ANELLI si trovano presso tutti i principali Negozianti d'Italia.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,00

MILANO — VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5.50

Per l'estero il prezzo è in franchi

SOMMARIO

PAN. — La Scala e le opere nuove . . . . . Pag. 37

MANTOVANI T. — Semiramide (1823-1923) . . . . . » 41

RIVISTA DELLE RIVISTE: Alfredo Casella difende la giovane Scuola italiana. - Un aneddoto che potrebbe ripetersi. - Il lusso musicale e gli Stati Uniti. - La Camerata Veneziana. - Una Cantata sconosciuta di G. Sebastiano Bach . . . . . » 45

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti Pag. 53

RECENSIONI: « Il Principe e Nuredha » di Blanchini nei giudizii della critica. - Opere d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera . . » 60

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 64

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 65

BRANO MUSICALE:

TOMMASINI V.: *Madrigale* di F. Petrarca.

NUOVISSIME OPERE TEATRALI

V. MICHETTI

LA GRAZIA. Dramma pastorale in tre atti di Grazia Deledda, C. Guastalla e V. Michetti, che verrà rappresentato prossimamente al Teatro Costanzi di Roma.

Opera completa L. 30 — Libretto L. 3

G. BIANCHINI

IL PRINCIPE E NUREDHA. (Le Prince enchainé). Opera in un atto di Marla Star (da un'antica leggenda orientale). (Testo italiano e francese). — Premiata al Concorso Governativo di Roma dalla Commissione permanente per l'arte musicale. Recente successo alla "Fenice,, di Venezia.

Opera completa L. 20 — Libretto L. 2

S. DONAUDY

LA FIAMMINGA. Tragedia lirica in un atto di Alberto Donaudy. — Premiata al Concorso Governativo di Roma dalla Commissione permanente per l'arte musicale. Rappresentata con successo al Teatro S. Carlo di Napoli.

Opera completa L. 20 — Libretto L. 2

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C. — MILANO

ANNO V. FEBBRAIO 1923 NUM. 2.

MVSICA D'OGGI

La Scala e le Opere nuove

In un notiziario scaligero apparso il 31 gennaio sul « Corriere della Sera » sotto il titolo « Quanto costa uno spettacolo alla Scala? », *dopo di aver dimostrato con conti assai particolareggiati che il costo medio di uno spettacolo del nostro Massimo si aggira intorno alle lire seicentomila, cifra che, se si tratti di un'opera nuova, risulta notevolmente maggiore, si aggiungeva:*

« A questo proposito c'è da fare un'osserva-« zione, e la facciamo con parole non nostre « ma che calzano a pennello: — Perchè la « Scala deve, a tutte sue spese, mettere in va-« lore un'opera, affrontare i rischi e le fatiche « di una primissima ad esclusivo profitto del-« l'editore che ha tutte le esigenze — oltre la « larga percentuale sugli introiti serali — e « nessun carico, che si avvantaggia della larga « réclame assicurata da quotidiani e riviste a « un'opera nuova eseguita in un teatro di pri-« m'ordine, quasi non gli bastasse avere a sua « disposizione quella magnifica vetrina a cui « tutti tendono gli occhi, da cui tutte le imprese « traggono lume ed ispirazione, che è la « Scala? — ».

Ignoriamo chi sia l'autore del brano col rilievo riguardante gli editori. Ma ciò non importa. Ciò che invece importa è di correggere uno strano errore, nel quale egli è caduto, e che può indurre a non meno erronee nonchè dannose conseguenze.

Com'è possibile di affermare che il successo di un'opera teatrale è « ad esclusivo profitto dell'editore »? Non vi è chi non sappia che l'autore di un'opera teatrale oggi partecipa sempre, e in un'equa misura, ai proventi delle rappresentazioni — siano questi costituiti da noleggi o da percentuali — e che, ancor prima che le rappresentazioni avvengano, egli riceve dall'editore un premio che in certi casi può essere rilevantissimo. Parlare dunque di « esclusivo » profitto dell'editore, è ingiusto e assurdo.

A questa rettifica un'altra deve seguirne, non meno necessaria. L'anonimo scaligero accenna anche alla larga percentuale che toccherebbe agli editori sugli introiti degli spettacoli.

In omaggio alla verità dobbiamo notare che, dalla stessa esposizione fatta dal « Corriere » del costo di uno spettacolo della Scala, un fatto risulta evidente e incontestabile, che cioè la cifra assegnata al diritto di autore, ossia al compenso spettante all'autore — il quale, non bisogna dimenticarlo, è poi la causa prima dell'attuazione di uno spettacolo — non è che una percentuale minima, di fronte alle ingentissime spese destinate ad altri scopi.

Ma, oltre a ciò, l'affermazione dell'anonimo parte da una inesatta conoscenza delle consuetudini.

Per confutarla, basterà dire che, in generale, le percentuali pagate dalla Scala sono circa la metà di quelle in uso nei teatri parigini sovvenzionati (Opéra, Opéra Comique) e inferiori di parecchio a quelle in uso in Germania, Austria e Ungheria (prima e dopo della guerra). Tali condizioni eccezionali furono accordate dalle Case editrici appunto in considerazione delle alte idealità per le quali è sorto

l'Ente Autonomo della Scala. Tutto questo può essere facilmente dimostrato e documentato.

Ancora una chiosa preliminare.

Nella stessa prosa anonima si mettono in evidenza le fortissime spese che deve sostenere la Scala, quando si tratti di allestire una primissima.

Ma non è giusto di rivolgere un... mesto pensiero anche a quelle che sopporta l'editore per il sano svolgimento della sua industria e per mettere le opere in grado di essere rappresentate? Non è il caso di diffondersi in dati e in cifre. Epperò non faremo certo il conto di ciò che oggi costa il materiale musicale di un'opera, l'incisione e la stampa di una partitura, la preparazione dei bozzetti e dei figurini, ecc., ecc., specialmente se si consideri l'enorme rincaro delle materie prime e della mano d'opera. Ed escludiamo dal novero delle spese i premii che di consuetudine si corrispondono al musicista e al poeta.

Inoltre, è importante far notare che il numero d'opere nuove lanciate da un editore, in modo più o meno fortunato, rappresenta una quota assai piccola, in rapporto a tutte quelle che egli ha dovuto acquistare, sobbarcandosi a spese considerevoli, che mai più non saranno ricuperate. E si noti pure che non tutte le opere nuove, che hanno al loro attivo delle buone accoglienze di pubblico o di stampa, o anche dell'uno e dell'altra insieme, sono poi destinate a compiere il giro della Traviata e della Bohème. Giacchè, quali che sieno le accuse di cui sono gratificati gli editori, è ormai luminosamente dimostrato da molti esempii che, specie in questi ultimi anni, all'acquisto di alcuni lavori teatrali, gli editori non sono stati spinti da altro pungolo se non da quello di un profondo senso di dignità per così dire professionale e, tutt'al più, di una sagace antiveggenza.

***

Ed ora veniamo alla vera sostanza della questione.

Anzi tutto, è indubbio che il problema delle opere nuove ha un'importanza capitale per la Scala d'oggi.

E' indiscutibile che Enti pubblici e privati cittadini si son dati entusiasticamente la mano a raccogliere milioni per infondere nuova vita al nostro Massimo teatro, non certo al solo scopo di offrire al pubblico delle elettissime esecuzioni musicali e sceniche di opere del comune repertorio. Tale scopo, con le debite graduazioni e attenuazioni, è quello che può proporsi qualunque Impresa teatrale che si rispetti.

Ma l'azione della nuova Scala, nei suoi rapporti con lo sviluppo dell'arte italiana e del credito di questa nel mondo civile, deve avere una ben altra importanza e una ben altra influenza! Essa non può consistere che nel favorire quanto più è possibile la presentazione e la conoscenza della produzione nuova. E, per essere precisi, diremo che, dato lo sforzo magnifico compiuto dalla cittadinanza milanese per far rifiorire la Scala, dovrebbe intendersi per "produzione nuova" non soltanto quella dovuta ad autori già famosi o abbastanza noti e il cui annunzio nel programma della stagione forma già un richiamo per gli abbonati e per il pubblico in genere, ma anche — sia pure in modesta misura — quella dovuta ad autori giovani e del tutto ignoti, che, per le loro qualità, meritano di farsi strada.

Ebbene: secondo il rilievo dell'anonimo, quando la Scala rappresenta un'opera nuova, appartenente a una Casa editrice, questa dovrebbe concorrere in una certa misura nelle spese di allestimento dell'opera stessa, o, per lo meno, non dovrebbe richiedere dalla Scala alcun compenso, sia di noleggio che di percentuale. Perchè — si chiede l'anonimo — la Scala dovrebbe mettere in valore un'opera nuova a tutte sue spese e a tutto suo rischio?

Per varie ragioni, si risponde. La primissima, perchè la funzione della presentazione delle opere al pubblico è appunto di pertinenza dell'Ente Autonomo della Scala e non di una Casa editrice. E' ingenuo tirare in ballo i doveri di quest'ultima. Essi esistono, difatti, ma sono di altra natura. La funzione dell'editore è quella di raccogliere la produzione nuova, di stimolare, materialmente e moralmente, l'attività degli autori, offrendo loro dei libretti da musicare, dando un equo appoggio finanziario a quelli che sono alle prime armi, svolgendo una efficace propaganda in patria e fuori per diffondere la conoscenza delle opere di proprietà dell'editore stesso. Ed è anche

funzione dell'editore quella di mettere le opere in grado di essere eseguite, provvedendo a una preparazione, coscienziosa e completa, di tutto il materiale necessario per l'esecuzione scenica e musicale.

L'attuazione di questo compito richiede una somma non lieve di spese. Ed esse spettano all'editore. Ma è del pari giusto che le spese dell'altra funzione — quella della presentazione delle opere al pubblico — spettino tutte al teatro che chiede le opere all'editore allo scopo di eseguirle.

Una intromissione dell'editore in questo genere di spese sarebbe del tutto ingiusta e irrazionale. La prova, poi, della necessità assoluta che le due funzioni debbano andare distinte è data da tutti i varii casi di editori, che han voluto fare anche gli impresarii, e di impresarii che han voluto far anche gli editori, casi che hanno avuto sempre una fine disastrosa.

Altra ragione. L'impegno di rappresentare delle opere nuove è accettato tranquillamente da qualunque teatro che goda di sovvenzioni municipali. Basti citare, fra tutti, il Costanzi di Roma, il S. Carlo di Napoli, il Regio di Torino.

Ora, se alla Scala il Governo ha concesso il cospicuo beneficio del due per cento della tassa erariale su tutti gli spettacoli che si danno nella provincia di Milano, è implicito che questo impegno di inscenare delle opere nuove, più ancora che agli altri teatri, tocchi alla Scala.

Sia dunque per ragioni di origine e di finalità, sia per il fatto di avvantaggiarsi di un così importante sostegno finanziario, è doveroso che la Scala affronti a tutte sue spese i rischi e le fatiche di una primissima.

Ma anche per altre ragioni. E' ovvio che la inclusione, nel programma artistico di ciascun anno, di alcune opere nuove importanti, influisce grandemente sull'esito morale e materiale della stagione. Possiamo affermare con sicurezza che la cifra degli abbonamenti non raggiungerebbe mai le altezze alle quali arriva, se dal programma fossero assenti le novità.

Si aggiunga poi che un tale obbligo è da anni innumerevoli sentito nei paesi esteri, e che difatti non v'è teatro sovvenzionato di Germania e di Francia (Opéra e Opéra Comique di Parigi) che non rappresenti annualmente non una sola, ma parecchie opere nuove, e ciò senza alcun concorso da parte di autori e di editori, e senza che alcun autore, anche se si tratti di un neofita, non diciamo debba partecipare alle spese di messa in scena, ma debba rinunziare ai diritti di esecuzione che automaticamente gli sono attribuiti.

Tutte queste ragioni ci sembrano così chiare e convincenti che avremmo potuto benissimo esimerci dal rilevare e confutare la pretesa dell'anonimo. Soprattutto la nostra confutazione è poi superflua nei rapporti degli egregi dirigenti dell'Ente Autonomo. Meglio di tutti, questi sanno che i rapporti contrattuali fra teatri ed editori, in materia di opere nuove, sono fatalmente regolati anch'essi dalla legge economica della domanda e dell'offerta, e che, di conseguenza, se l'Ente Autonomo affronterà dei rischi e delle spese per rappresentare delle opere nuove, ben difficilmente si deciderà a farlo in pro di quegli autori sconosciuti o poco noti ai quali alludevamo più su, ma preferirà di affrontare e rischi e spese per presentare delle opere che, sebbene nuove, siano un richiamo per il pubblico. Ciò è tanto vero che, nel contratto interceduto fra la Casa Editrice Ricordi e l'Ente Autonomo, quest'ultimo ha voluto riservarsi — quanto alle opere nuove — il diritto di opzione. Il che significa che la Scala rappresenterà non, di sicuro, le opere di autori novellini, che a Casa Ricordi potrebbe premere di incoraggiare e lanciare, ma unicamente quelle che l'Ente riterrà convenienti ai proprii interessi morali e materiali, e per alcune delle quali le Direzioni dei principali teatri nazionali ed esteri sarebbero pronte a fare i maggiori sacrificii pecuniarii, ove gli editori fossero disposti a concederle loro, piuttosto che riserbarle alla Scala. Infatti, le due opere nuove, che nei primi due anni di gestione la Scala avrà rappresentate, sono Dèbora e Jaéle di Pizzetti e Belfagor di Respighi, cioè due lavori dovuti ad autori di grande reputazione e notorietà, e che corrispondono precisamente alle finalità morali e materiali suaccennate che la Scala deve proporsi. Sarebbe giusto — è il caso di domandare — che, dopo di aver giovato agli interessi dell'Ente con questo vantaggiosissimo diritto di opzione, autori ed editori dovessero non pure rinunciare ai loro onesti profitti, ma, oc-

correndo, sborsare anche delle migliaia di lire di concorso per la rappresentazione delle opere nuove, quasi che essi — autori ed editori — volessero poi partecipare ai profitti della gestione della Scala? Seguendo il ragionamento dell'anonimo, e sempre tenendo presente il fatto che l'Ente esegue le sole opere nuove che ad esso in un maggiore o minore grado convengono, e che perciò le opere nuove di Puccini o di Pizzetti o di Boito o di Respighi si scelgono e si chiedono per ragioni più o meno equivalenti, si giungerebbe a questa stupefacente conclusione, che se, in una delle prossime stagioni, la Scala dovesse prescegliere per il suo programma la Turandot *di Puccini o il* Nerone *di Boito, anzichè incassare del denaro, autori ed editori dovrebbero piuttosto sborsarne, per indennizzare il teatro delle sue ingenti spese e per compensare il beneficio che a tutti loro verrebbe dall'uso della* vetrina *della Scala!!...*

Sarebbe nè più nè meno che il capovolgimento della legge della domanda e dell'offerta!!...

Ci siamo accinti, dunque, a confutare la novissima teoria dell'anonimo unicamente nell'interesse degli autori e dell'arte. Giacchè la questione delle opere nuove non riguarda il solo Ente Autonomo della Scala, ma tutti i teatri d'Italia che abbiano una importanza.

Se oggi esiste un repertorio italiano, esso esiste appunto in virtù delle opere nuove che man mano si son venute aggiungendo a quelle che già esistevano e che alla loro volta, un tempo, erano state nuove. Segno, questo, della fiducia che i dirigenti dei teatri italiani hanno sempre avuta nella genialità dei nostri autori, senza attendere che la loro fronte ricevesse il così detto bacio della gloria.

Ora, questo repertorio deve essere continuamente ampliato e rinnovato, perchè la sua vitalità non s' infiacchisca e a poco a poco si perda. Ed ecco la necessità di sostenere in tutti i modi gli autori nuovi e la produzione nuova.

Che cosa accadrebbe se il principio semplicista dell'anonimo dovesse avere attuazione? Accadrebbe che, sull'esempio della Scala, molti altri teatri potrebbero — e forse a miglior titolo, data la maggiore facilità che hanno di procurare un successo — ritenersi quali vetrine *delle opere nuove e, come tali, reclamare dagli editori un congruo concorso di spese per inscenarle. La conseguenza immancabile di tale pretesa, che distruggerebbe tutto un passato di cordiale e benefica collaborazione fra teatri ed editori, sarebbe una sola ed immediata. Gli editori, i quali hanno svariate attività nel loro campo, smetterebbero di dedicarsi allo sviluppo della produzione teatrale nuova e di accogliere e incoraggiare gli autori di... belle speranze, per rivolgersi a iniziative meno difficili, meno combattute e meno onerose. E il danno cadrebbe unicamente sugli autori, ai quali, perduto l'appoggio degli editori, sarebbe riserbato soltanto quello di eventuali mecenati e di* disinteressati *speculatori...*

***

Ci sembra che altri commenti non occorrano, nè per conto degli editori, che esercitano un'industria divenuta oggi, per tanti rispetti, oltremodo ardua e pericolosa, nè per conto degli autori, che, per giungere finalmente ad ottenere delle soddisfazioni morali e finanziarie, hanno dovuto dedicare molti anni della loro esistenza a uno studio indefesso e spesso sostenere delle durissime lotte contro le avversità della vita.

Ma non vogliamo chiudere queste nostre note senza alcune constatazioni di indole storica.

E' noto che dal 1845 (*Giovanna d'Arco*) *in poi, sino al* 1872 (*Aida*), *e cioè per un lungo periodo di ventisette anni, nessuna primizia verdiana fu rappresentata alla Scala. E pure, proprio in quel periodo la reputazione di Giuseppe Verdi crebbe man mano sino alla gloria! Passando a tempi più recenti, tutti sappiamo che l'autore più acclamato e più popolare, oggi, così in Italia come all'estero, è Giacomo Puccini. Ebbene, delle sue opere più famose, una sola ebbe il battesimo della Scala, la* Butterfly, *ed esso, per un cumulo di circostanze che moltissimi ancora ricorderanno, fu talmente disgraziato che l'opera sembrò, lì per lì, morta per sempre. Di tutte le altre opere di Puccini,* Manon Lescaut, Bohème, Tosca, Fanciulla del West, Trittico, *non una sola ebbe il battesimo alla Scala. Malgrado ciò, tutto il repertorio pucciniano regna sovrano in tutti i paesi del mondo, accanto a quello di Verdi e di Wagner. S'intende, forse, con ciò svalutare la grandissima importanza che ha sempre avuta e sempre di più avrà la smagliante* vetrina *della Scala? No, di certo. Si vuole, forse, porre in rilievo l'operosità e l'avvedutezza dell'editore, il quale, mettendosi in taluni casi anche contro l'opinione del pubblico e della critica — come nel caso* Butterfly *— seppe aver fede nell'autore predestinato a trionfare, sorreggerlo nei momenti più penosi, ridargli la fiducia nell'arte sua e nel proprio valore e sempre amorosamente accompagnarlo nel suo glorioso cammino?*

Non osiamo dir tanto. Ma due cose si possono e si debbono affermare. La prima, che la fortuna durevole *delle opere di teatro e la fama dei loro autori sono indipendenti dallo sfolgorio di qualunque* vetrina, *sia pure la più illustre, ma son dovute esclusivamente al valore intrinseco delle opere e alla genialità degli autori. La seconda, che anche l'opera editoriale ha la sua alta importanza storica e morale; e che perciò, lungi dall'esser sempre oggetto di commenti poco benevoli e scoraggianti e, troppo spesso, di ingenerose insinuazioni, è ben degna di esser considerata come la naturale alleata delle maggiori istituzioni artistiche, fra le quali senza dubbio occupa un primissimo posto l'Ente Autonomo della Scala.*

PAN.

Alcuni vecchi associati non hanno ancora rimesso l'importo dell'abbonamento pel 1923 pur trattenendosi i fascicoli che, per dovere di cortesia, abbiamo seguitato a spedire. — Avvertiamo che dopo questo numero sospendiamo l'invio della rassegna a tutti coloro che non saranno in regola con l'amministrazione.

SEMIRAMIDE

1823-1923

L'anno 1822 trascorse senza che Gioacchino Rossini scrivesse alcuna opera, caso singolare per lui che ne aveva composto fin sei nel breve giro di dieci mesi, nel tempo cioè che un altro avrebbe impiegato soltanto a copiarle.

Reduce dai trionfali successi conquistati a Vienna con l'ultima sua opera *Zelmira*, l'eco del cui plauso era giunta perfino a turbare nella sua divina solitudine la grande anima infelice di Ludovico Beethoven, parve allora che il « Cigno Pesarese » volesse riposarsi dalla febbrile, fecondissima produzione degli anni precedenti e godere per qualche tempo, se non l'ozio beato, una meritata tregua nella pace domestica della Villa di Castenaso, presso Bologna, portatagli in dote dalla Isabella Colbran, la celebre cantatrice, da poco, e, potrebbesi anche aggiungere, per poco sua sposa.

Ma quel periodo di tranquilla vita campestre venne ben presto interrotto da una lettera del principe di Metternich, il quale, valendosi dei rapporti amichevoli che si erano stabiliti tra lui e l'autore della *Zelmira*, durante il soggiorno di Vienna, nei frequenti ritrovi alla Corte imperiale, richiedeva « la presenza e l'opera del più grande compositore vivente, a Verona, nel seguente ottobre, durante le sedute del Congresso dei rappresentanti degli Stati d'Europa, convocato per lavorare all'intento di ristabilire l'armonia tra i popoli ». Dopo questo lusinghiero esordio, il famoso diplomatico concludeva che « la presenza e l'opera » del compositore erano richieste perchè in occasione del Congresso avesse scritto qualche pezzo da eseguirsi pubblicamente sotto la direzione di lui.

Visto che l'invito era tale da non ammettere repliche, Rossini vi fece buon viso e si sobbarcò a musicare ben quattro *Cantate* per soli coro e orchestra, intitolate: *L'Augurio*, *Il Bardo*, *Il Vero Omaggio*, *La Sacra Alleanza*.

Intanto da Venezia gli perveniva la proposta di una scrittura per comporre un'opera nuova da rappresentarsi nel « Gran Teatro della Fenice » durante la ventura stagione del carnevale 1823. Il corriere portava anche una bozza del libretto della futura opera, dal titolo *Semiramide*, scritto da Gaetano Rossi di Verona, direttore scenico di quel teatro « Filarmonico », uomo colto e gioviale, librettista a tempo non sempre perso, che ebbe l'onore di collaborare in parecchi melodrammi con Donizetti, con Mercadante e con lo stesso Ros-

sini ne *La Scala di seta*, nel *Tancredi* e nell'*Edoardo e Cristina*.

Il Maestro si sentiva poco disposto ad assumersi anche questo lavoro, ma non volendo d'altra parte opporre un aperto rifiuto, tentò di mandare a monte la scrittura, chiedendo un compenso di lire cinquemila, un massimo non ancora raggiunto, con la segreta speranza di provocare un rifiuto. Ma l'accorto impresario veneziano non discusse la richiesta, rispose che accettava senz'altro la condizione del compositore e la scrittura della *Semiramide* venne così definitivamente stabilita.

Adunatosi frattanto il Congresso, Rossini partì alla volta di Verona, dove nella serata di gala del 3 dicembre, al teatro « Filarmonico » venne eseguita la Cantata *Il Bardo*, in cui erano solisti Adelaide Tosi, una delle « dive » del tempo, Giovan Battista Velluti, il più celebre degli ultimi « sopranisti », oltre il Crivelli, il Galli, il Campi, tutti artisti di « cartello ».

Quanto alle altre Cantate, ci resta notizia che furono eseguite tra le evoluzioni di una grande rivista militare nella monumentale Arena veronese, nella cui platea, presso il palco dell'orchestra e del direttore, era stata eretta una colossale statua, non solo allegorica ma ben anche semovente nelle braccia e nella testa, che preoccupava Rossini, punto tranquillo dell'equilibrio e della stabilità di quella minacciosa vicina.

Da Verona, anzichè riprendere la via di Bologna, Rossini partì direttamente per Venezia, portando seco alcuni pezzi del futuro spartito già composti durante la sua permanenza non eccessivamente laboriosa nella città scaligera.

Agli ultimi giorni del dicembre 1822, gli Imperatori di Russia e di Austria, che avevano presenziato le sedute dello storico Congresso, lasciavano Verona recandosi a Venezia. Anche qui, la fervida ammirazione dei due regnanti per il sovrano della musica venne per un poco ad interrompere la composizione della *Semiramide*, poichè il Maestro non potè esimersi dall'organizzare e dirigere due concerti in onore degli augusti ospiti, i quali alla fine del secondo concerto pregarono il grande artista di cantare, come lui ben sapeva, qualche pezzo delle sue opere. E il cortese autore, accondiscendendo alla richiesta, cantò con la sua bella voce di baritono il duetto della *Cenerentola*, in unione al celebre buffo Filippo Galli, poi da solo la cavatina di Figaro.

Qualche giorno dopo lo Czar di tutte le Russie inviava in dono al celebre quanto compiacente maestro, un magnifico anello con uno splendido brillante. Invece il Cesare di Vienna, non si sentì in obbligo di emulare la sovrana signorilità di Alessandro I, e gli parve che Gioacchino Rossini dovesse tenersi pago dei suoi complimenti ammirativi e della sua platonica protezione.

***

Non ostante tali interruzioni impreviste, Rossini potè scrivere e mettere in partitura la sua *Semiramide* con una comoda larghezza di tempo, che non aveva mai avuto per le precedenti opere, scritte, come si sa, con i giorni, o meglio con le ore contate. Egli stesso a volte ricordava: « La *Semiramide* è stata la sola delle mie opere italiane che ho potuto comporre con comodità, poichè la mia scrittura mi accordava quaranta giorni di tempo per la consegna della musica ». Poi soggiungeva subito con un sorrisetto di compiacenza: « Ma non ho mica avuto bisogno di impiegarli tutti... ».

In vero il soggetto dell'opera che Gaetano Rossi aveva tratto dalla omonima tragedia di Voltaire, era tale da incitare la fantasia di un compositore anche meno dotato di quella ricchezza e facilità d'ispirazione che il Pesarese aveva profuso in qualunque libretto gli fosse stato assegnato.

Pur seguendo con fedeltà la trama dell'originale, il librettista della *Semiramide* si permise qualche variante, però opportuna o almeno ammissibile. E' per ciò che un nuovo personaggio appare fin dal principio della tragedia lirica: Idreno, re dell'India (il tenore). La sua vera ragion d'essere — se non storicamente, melodrammaticamente almeno — si è che per l'equilibrio completo delle voci si esigeva quella di un tenore. Arsace, secondo l'uso prevalente, è un contralto, benchè vestito da guerriero ed amante della regina, e Assur è un basso. Il librettista ha saputo dare al tenore una parte diretta nell'azione; e quindi, mentre sul principio dell'opera, il popolo attende che Semiramide prescelga un successore a Nino, Idreno si presenta, al pari di Assur, quale pretendente alla mano della regina, ma questa non vuole decidere nulla prima del ritorno di Arsace, ch'ella ha fatto segretamente tornare dal campo, perchè di lui è innamorata. Ma v'ha di più: questo re dell'India, uomo alquanto eclettico, si sente anche invaghito della bella Azema, e in mancanza di Semiramide si accontenterebbe di costei, espediente che rientra nell'àmbito delle abusate licenze melodrammatiche, ma che non ha nulla di illogico rispetto alla psicologia di questo indiano... accomodante, e che offre la buona opportunità di scrivere arie e duetti.

Del resto, la stessa parte di Oroe, il Capo dei Magi, unico custode del segreto dell'esistenza di Ninia e della sua perfetta identità con Arsace, la stessa apparizione dell'Ombra di Nino, e anche il complotto di Assur, e il fatale errore di Arsace che, nell'ombra del Mausoleo, credendo di colpire Assur, uccide Semiramide, e in fine la morte rassegnata della regina, tutto è predisposto e costruito in modo da offrire situazioni sceniche al compositore, che in vero non ha mancato di trarne il massimo profitto per fare molta musica e bellissima, considerata in sè e per se stessa.

***

Compionsi ora i cento anni dalla prima rappresentazione di *Semiramide*, la quale puntualmente, come era stato stabilito, apparve sulle scene della « Fenice » di Venezia la sera del 3 febbraio 1823.

Interpreti principali del novissimo spartito erano: Isabella Colbrand Rossini (Semiramide), Esther Mariani (Arsace), Filippo Galli (Assur), il tenore Saint-Clair (Idreno), la Spagna (Azema), il Mariani (Oroe).

Malgrado la buonissima e ben concertata esecuzione, *Semiramide* non ottenne al suo primo apparire che un tiepido successo.

Coloro che conoscono le bellezze profuse in questo spartito (oggigiorno anche tra i musicisti vi è chi non le conosce, o non le riconosce), in questo che è tra i capolavori di un genio, potrebbero sorprendersi delle modeste accoglienze del pubblico che assisteva alla prima rappresentazione.

Penso tuttavia che non siavi da sorprendersene troppo e condannare severamente il pubblico giudice: il primo a non meravigliarsene sarà stato Rossini stesso, il quale ben sapeva per esperienza che le sue opere più belle non avevano avuto completo successo, se non a dirittura insuccesso, alla prima audizione, benchè il ravvedimento del « giudice sovrano » non sia mai stato tardo nè indeciso. Quelle opere precorrevano il gusto, la coltura normale del pubblico, segnavano un'orma riformatrice, non solo nella produzione del loro autore, ma pur in quella della Scuola italiana e anche in quella delle Scuole straniere. Così c'era stato il « fiasco » della prima rappresentazione del *Barbiere* e qualche cosa di simile per la *Cenerentola*, due spartiti che segnarono un rinnovamento nell'indirizzo dell'opera giocosa, così accadde per la *Semiramide* e più tardi, in Francia, per l'*Assedio di Corinto* e per il *Guglielmo Tell*, che schiudevano una nuova èra nella storia dell'opera seria.

A distanza di cento anni, un periodo di tempo che nella evoluzione dell'arte lirica rappresenta un radicale mutamento di procedimenti tecnici e di tendenze estetiche, non potremmo asserire che la *Semiramide* apparirebbe tutta quanta viva e vegeta, se fosse riportata alla luce... elettrica della moderna ribalta, e che rinnoverebbe in noi le medesime impressioni emotive che essa ha suscitato nei nostri padri.

A parte ciò, quest'opera contiene non poche pagine che conservano inalterata una maschia impronta di forza e di bellezza, cominciando da quella famosa *Sinfonia*, che dopo un secolo seguita sempre a scuotere con un fremito, a trascinare all'applauso scrosciante spontaneo il pubblico di tutte le grandi sale di concerti, quel pubblico il quale sente che dalle misteriose armonie dell'esordio, dalla superba ispirazione dell'*Andante*, dalla vigoria travolgente dei ritmi originali, incalzanti dell'*Allegro* si sprigiona un'onda di musica sincera e possente, senza chiedersi se in quelle pagine vi sia o meno il colore orientale e il carattere arcaico della vetusta Babilonia.

Accanto alla *Sinfonia* sono da porre in prima linea i *Finali* dei due atti. Nel primo, che rappresenta la grandiosa impressionante scena innanzi al Mausoleo di Nino, il coro dei sacerdoti, il giuramento che la regina richiede e che Arsace e gli altri astanti prestano, la apparizione dell'Ombra di Nino, ogni elemento drammatico e scenico, ogni personaggio in tutti i suoi accenti e nel suo particolare carattere sono resi nella musica con verità, con efficacia grandissima, e dalla vigoria dei ritmi, dal colore dell'orchestrazione ricevono un caldo alito di vita, una evidenza possente. Anche nel secondo *Finale*, dove la situazione drammatica rievoca la terribile fatalità della tragedia greca, la espressione musicale è raggiunta pienamente, con nobile sobrietà di mezzi, con rapida concisione che conduce l'azione alla catastrofe. Con questi finali gareggia nella forza e nella bellezza della espressione drammatica il *Duetto* tra Semiramide e Assur, nel secondo atto: « Ebben! A te, ferisci... », come per valore melodico vocale resta celebre la *Cavatina con coro*: « Bel raggio lusinghier... ».

Pagine ricche di fiori melodici, condotte con abilità di tecnica vocale — talora anche troppo

raffinata — si trovano in tutte le scene dell'opera, a cominciare dai cori festivi dell'introduzione, che emergono per carattere e per brio, e seguitando, nella *Cavatina* d'Arsace, nei due *Duetti* dell'atto primo, nella *Scena* e *Duetto* all'inizio del secondo, seguiti da un notevole *Preludio* orchestrale, che ci trasporta nel Santuario dei Magi e ci annunzia la severa ampiezza del loro coro. Come brano orchestrale è ancor più bello, di una bellezza misteriosa, fatale, l'altro *Preludio*, che prepara la scena della insidia tesa da Assur e il delirio del rimorso, cui fa contrasto l'effetto sapiente della semplice e solenne preghiera dei Magi.

***

Il modesto successo della prima rappresentazione della *Semiramide* si mutò ben tosto in trionfo; e c'era di che... L'opera percorse in breve le maggiori scene italiane e passò su quelle dell'estero. Il Teatro Italiano di Parigi la rappresentò l'8 dicembre del '26. Più tardi, per la ripresa dello spartito all'« Opéra », il Mery tradusse il libretto del Rossi, dividendo i due atti originari in quattro, ben s'intende con la obbligatoria aggiunta di *Ballabili*, che furono composti da Michele Carafa, il quale adattò pure i « recitativi » alle esigenze della scena francese.

Per i raccoglitori di curiosità potrei aggiungere che nella esecuzione del '23 alla « Fenice », Rossini per fare una cortesia gradita al pubblico, aveva inserito nella *Scena* del secondo atto: « Ebben, Fenicle », il popolare canto del *Carnevale di Venezia*, già reso celebre per il mondo dalle *Venti Variazioni* di Nicolò Paganini.

Scherzi a parte, nella *Semiramide* si afferma la evoluzione già accennata con la *Zelmira*. Pur concedendo ancora all'uso e alle esigenze dei divi canori i ricami leziosi della virtuosità vocale, non di rado, pur troppo, in contrasto stridente con la verità dell'espressione sincera, in quest'opera il grande Maestro discopre altri orizzonti dell'arte, attinge ad altre fonti la sua ispirazione, concepisce idee nuove, di più forte carattere drammatico e scenico, con uno stile più elevato, di una grandiosità impressionante. L'orchestra stessa si emancipa dalla sua solita, modesta funzione di docile accompagnatrice dei cantanti, e diviene più colorita, più varia e importante nel nuovo sviluppo della trama sinfonica; anzi l'uso di veri e propri brani orchestrali si afferma nella *Introduzione* alla scena dei giardini babilonesi, nel *Preludio* che prepara il quadro del Santuario dei Magi, e in quello che precede il secondo *Finale*.

A questo proposito si può rilevare che nella *Semiramide* il Maestro illustre consegulsce in gran parte quel progresso della orchestrazione, cui andava mirando da tempo, arricchendo la sua partitura di effetti più vaghi e complessi, dando importanza a strumenti fino allora tenuti in poco conto, ad esempio il corno; ma forse egli non aveva ancora raggiunto il perfetto equilibrio di rapporti tra gli agenti e gli effetti della sonorità, d'onde lo abuso di impressioni foniche rumorose.

La *Semiramide* era venuta a turbare la delicata sensibilità acustica dei conservatori italiani; come avvenne poi per i parrucconi francesi all'apparire del nuovo *Mosè* e de *L'Assedio di Corinto* su le scene parigine.

Berlioz ne profittava per insinuare, con uno dei suoi paradossi più enormi ed ingiasti, che il Cigno di Pesaro accentuava in tal modo le frasi melodiche per svegliare gli spettatori che stavano per essere còlti dalla sonnolenza.

Per quanto paradossale, il mordace critico francese era sempre assai più spiritoso di quei criticonzoli che denominavano Rossini *« il signor « Vacarmini »* — dal preteso *vacarme* della sua orchestra, credendo di addentare e ferire con delle freddure un colosso granitico..

A distanza di un secolo si può ben guardare e giudicare da tutti i competenti di buona fede con serenità imparziale; e la *Semiramide* ci appare, qual'è realmente, la partitura che chiude il ciclo delle opere rossiniane di genere italiano e contemporaneamente inizia la nuova « maniera » che culminerà gloriosamente nel *Guglielmo Tell*.

Non è dunque un cenno commemorativo di occasione che abbiamo voluto scrivere: la *Semiramide* non aveva d'uopo della sua centenaria ricorrenza per essere ricordata; essa ha in sè molti titoli per sopravvivere, e le resterà comunque sempre quello di segnare una pietra miliare nella storica evoluzione della musica melodrammatica.

TANCREDI MANTOVANI.

BRAHMS (J.)

Dieci Danze Ungheresi

E. R. 98. - Per Pianoforte a due mani L. 6,—
(Revisione di E. MARCIANO)

E. R. 99. - Per Pianoforte a quattro mani (Revisione di S. CESI) . . . » 8,—
(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

ALFREDO CASELLA
difende la giovane Scuola Italiana

Di recente qualcuno aveva risollevata a Roma la questione della musica nazionale, accusando il teatro Costanzi di rappresentare opere straniere e di scritturare artisti e direttori d'orchestra d'oltre Alpi, segnalando l'Augusteo come un centro di musica estera, e ripetendo l'accusa d'esotismo alla giovane scuola italiana. Alfredo Casella scriveva su tale argomento un articolo nel *Giornale di Roma* del 4 gennaio, di cui riproduciamo i tratti principali.

Dopo aver detto come l'Italia stia ora ritrovando le sue migliori energie nazionali, mentre certe attitudini mentali ricordano le più penose fasi del tempo di guerra, il maestro fa osservare come, invece di impensierirsi perchè il Costanzi ha aperto la stagione col *Sigfrido*, si sarebbe fatto meglio « a preoccuparsi delle sorti immediate di un teatro, il quale traversa una gravissima crisi... Questo era *italianamente* molto più importante che non una povera, gretta questione di cartellone ».

Quanto all'Augusteo dice:

« Che l'Italia abbia un passato da far invidia ad ogni altro paese, è cosa che sanno oggi persino gli italiani. Ma l'Augusteo è una azienda *sinfonica* — che ha cioè per iscopo principale, essenziale di far conoscere alle masse la musica pensata per orchestra, vale a dire per un complesso sonoro come venne inaugurato da Haydn e Mozart e continuato e sviluppato poi da altre persone in gamba tra le quali, non ultimo, un certo Beethoven. Ora, neanche a farlo apposta, mentre tutta questa gente straniera: tedeschi, austriaci, ungheresi, russi, magari francesi, ecc., innalzava un formidabile monumento di musica pura, che cosa faceva l'Italia? Nulla. Il paese nostro non conosceva altra musica all'infuori di quella melo-drammatica. Parliamo chiaro: che cosa vogliamo opporre a quei 150 anni di produzione sinfonica europea? Le sinfonie (scomparse del resto) di Muzio Clementi, o le due *ouvertures* di Foroni?

« Ma — si dirà — la musica pura ha origini assai più remote che non Haydn o Mozart. Vi è tutto un antico tesoro italiano ignorato. E d'altronde, non nacquero forse in Italia le maggiori forme sinfoniche?

« D'accordo. Ma se scendiamo più vicino alla realtà dei fatti, troviamo bensì che Frescobaldi precedette Bach, che Corelli e Vivaldi inventarono la sonata strumentale, e che Sammartini ne operò la trasformazione in moderna sinfonia. Ma tutta questa è storia; e come tale non può interessare che un numero assai ristretto di persone. E' credibile sul serio che tali musiche — per quanto ammirevoli e segnate dal genio dei loro autori — possano — colle loro sonorità forzatamente povere e monotone — avvincere a lungo un pubblico odierno, reso evoluto dalle colossali conquiste orchestrali dell'ultimo cinquantennio? E' bene, è necessario — e non solo per ragioni nazionalistiche — il ricordare ogni tanto le bellezze di un *Concerto per le quattro stagioni* di Vivaldi o di un *Concerto grosso* di Corelli. Ma sempre senza dimenticare che — fra tutte le arti — la musica è quella meno resistente al tempo e che ogni abuso delle precitate musiche nuocerebbe all'efficacia dell'intento.

« La sola cosa di cui si potrebbe augurare un maggiore sviluppo (sebbene questo pure condotto con giusti e ragionevoli criteri) sarebbe un più vasto sfruttamento del nostro patrimonio corale. Molti oratorii nostri non si conoscono affatto. Ma occorrerebbe per questo un coro stabile. Speriamo che una piccola parte di quelle divisate economie del nuovo Governo possa finalmente permettere una tale istituzione ».

Venendo poi all'accusa d'esotismo, così spesso ripetuta contro i musicisti che tengono tanto alto il nome italiano in tutto il mondo, il Casella, che tra essi ha un posto eminente, sostiene che nessuna arte è autoctona e che tutte le maggiori nazioni si influenzarono a vicenda. E, dopo averne data la dimostrazione aggiunge:

« Dunque — visto questi illustri precedenti — si tratta ora di porre il problema nella sua vera luce: di sapere cioè se la musica moderna nostra offra o no caratteri di italianità.

« Ma — anzitutto — che cosa è questa *italianità*?

« Per molti (troppi ahimè), italianità in musica significa omofonia, sfacciata volgarità, supremazia assoluta e totale della voce su ogni altro mezzo sonoro, romanticismo antiquato e sottomissione completa al peggior gusto pubblico ».

E qui il Casella passa a stabilire le caratteristiche del genio italiano:

« Io le definisco: grandezza, severità, sobrietà, equilibrio plastico, sodezza della struttura, virtuosità e bravura nella realizzazione, audacia estrema nell'impiego dei mezzi tecnici.

« Sono queste indubbiamente le qualità maggiori che eternano lo spirito della nostra razza nel mondo. Orbene, anni addietro — mentre infuriava contro di me, contro altri giovani musicisti, una feroce e grottesca reazione — io chiesi un giorno: « Dimostratemi che queste caratteristiche (le predette) sono incompatibili coi mezzi tecnici che adoperiamo, e riconoscerò allora che abbiamo battuto una falsa strada ». Attesi invano la risposta. Invece — dopo anni di amarezze e di dure lotte — ho oggi la gioia di vedere che la italianità della nostra nuova scuola, e più precisamente di quella che sempre difesi, viene poco a poco riconosciuta — se non ancora da noi — nei maggiori paesi d'Europa e d'America ».

Ed a questo punto accennando alle deficienze della nostra cultura musicale, scrive:

« Molto, molto manca oggi all'Italia per pretendere un posto onorevole fra le prime colture musicali europee e persino nord-americane. Non ci facciamo illusioni. Mancano anzitutto le scuole (dei Regi Conservatori un Governo energico come questo dovrebbe decretar la chiusura, lasciando — come si vuol fare per le ferrovie ed i telefoni — libero campo all'iniziativa privata). Di orchestre stabili, possediamo una sola (la nostra romana) per 40 milioni di abitanti, mentre la sola Madrid — per non citar altri paesi più progrediti — ne conta quattro. Del teatro lirico in generale (sempre esclusa la Scala), è carità patria non parlarne. Quanto poi alla coltura musicale moderna, è doloroso per un italiano che gira il mondo, il dover affermare che *l'Italia tiene l'ultimo posto*. Si parla appena quest'anno di far udire ai romani quel grandioso *Sacre du printemps* strawinskiano che Parigi e Londra discutevano già nel 1913. Sconosciuti o quasi dal nostro pubblico i nomi dei maggiori esponenti delle nuove scuole straniere: Scriabin, Schönberg, Bartók, Szymanowski, De Falla, Prokofieff, Honegger, ecc. E sono, purtroppo, inesaguiti ancora in Italia certi lavori come il *San Francesco d'Assisi* o il *Ditirambo tragico* di Malipiero: lavori già noti invece da un pezzo oltre Oceano. Viceversa, abbiamo un pubblico pieno di ottime qualità, ma carico altresì di difetti, al quale si dovrebbe cominciare dall'inculcare le norme più elementari per la frequentazione di un ambiente sinfonico, cioè gentilezza di costumi, il rispetto all'arte ed agli artisti e la curiosità verso ciò che costituisce un passo verso l'avvenire ».

E così il Casella conclude:

« Ma confidiamo nella buona stella d'Italia. Chi scrive ebbe sempre la più salda fiducia nelle sorti musicali del nostro paese. Possa sembrare la sua voce — invece che fiacco e scoraggiato pessimismo — severa ma giusta critica ed incitamento a meglio misurare il lungo, faticoso cammino che separa ancora la nuova Italia da quella luminosa méta avvenire, sogno dolcissimo di noi altri pionieri... ».

UN ANEDDOTO CHE POTREBBE RIPETERSI

Dopo un'esecuzione della *Sinfonietta* di Max Reger, nella Sala degli artisti v'era una fluente massa di musicofili, che esaltava la incomparabile bellezza dell'opera: tutti l'avevano capita!

A un certo punto entra il prof. Pfohl, e Nikisch, che aveva diretto, gli va incontro dicendogli: « Dunque, caro Pfohl, che cosa pensa della *Sinfonietta*? ». — « Mio caro Nikisch — risponde l'interrogato — pur troppo devo dirle di non averla capita ». — E Nikisch: « Ecco un altro che non l'ha capita! ». — Pfohl domanda allora: « Chi è il primo? ». — E Nikisch: « Io ».

Viva ilarità dei due, e confusione di tutti gli altri!

(*Signale*).

CASCO (A.)
LA VERGINE ALLA CULLA (Nenia)
Per Violino e Pianoforte.
117625 . . . . L. 5 (Aumento compreso)
EDIZIONI RICORDI

IL LUSSO MUSICALE AGLI STATI UNITI

Con questo titolo, E. R. Schmitz pubblicava in *Comoedia* del 1 gennaio 1923 un articolo, dove confrontava il poco che si fa in Francia per la musica, col molto degli Stati Uniti. Crediamo non inutile riprodurre buona parte dello scritto, perchè lo si conosca anche in Italia.

... « Due fatti, che considero qualità primordiali, mi colpirono in questo paese (l'America) tanto spesso accusato di materialismo. L'uno: il maggior lusso che ci si offre, è di sostenere una falange orchestrale; l'altro, qualità meravigliosa, è il desiderio di conoscere, desiderio vivo, fresco, ardente, che spinge quel popolo ad un lavoro intenso.

...« La massa medesima considera la musica, non come G. G. Rousseau « quale semplice diletto », ma come uno sport intellettuale, che sviluppa un senso generale della bellezza delle forme e dell'armonia. Gli spiriti colti non ignorano come la musica sia un linguaggio che, nella sua astrazione, può esprimere l'anima d'una nazione forse con più eloquenza del migliore dei diplomatici. Grazie a questo spirito d'aspirazione, si sono formati agli Stati Uniti, e vanno sviluppandosi, molti aggruppamenti musicali.

« Fra questi, alcuni posti all'avanguardia sono guidati da un concetto largo ed internazionale, e si danno particolarmente ad equilibrare la influenza di chi tende alla separazione dei singoli paesi; essi favoriscono dunque la conoscenza e la diffusione di musiche neglette, sia di primitivi, e sia di moderni, spagnuoli, francesi, inglesi, russi, italiani, ecc.

« Ecco per esempio qualcuno di tali gruppi:

« 1.° L'*International Guild of Composers*, diretto da M. M. Varese e Salzedo, che presenta opere moderne inedite d'ogni paese.

« 2.° L'*Opern Forum*, fondato da Richard Hammond, per stabilire un amichevole contatto fra autori, interpreti ed editori.

« 3.° La *Franco-American Musical Society* che, sotto l'egida d'un comitato internazionale di musicisti, e grazie al patronato effettivo d'un gruppo sociale franco-americano, organizza e sostiene manifestazioni indipendenti.

« 4.° La *Composer's Music Corporation*, fondata da R. Hammond, pubblica specialmente musiche di « giovani » americani ed anche europei.

« 5.° La *Guild of American Composers*, che si occupa in particolare della produzione nazionale.

« Se questi organismi sono collettivi, altri (almeno in origine) sorsero dalla volontà d'un singolo, moralmente e pecuniariamente. Tale è il caso delle orchestre sinfoniche in genere, come la *Boston Symphony* sostenuta dal maggiore Higginson; la *New York*, da M. Flagler; la *Los Angeles Symphony*, da M. Clark; la *City Simphony* di New York, da M. Coleman du Pont, ecc.

« M. A. Lewisohn fece dono d'un enorme stadio, dove in estate si danno concerti popolari, sostenuti dallo stesso mecenate. M. Schmaab, re dell'acciaio, aiuta finanziariamente un coro d'operai metallurgici, che si dedica alle opere di Bach, e le fa eseguire pei metallurgici e le loro famiglie.

« D'altra parte M. Otto Kahn, alla testa di un gruppo, sostiene il Metropolitan Opera di Nuova York; mentre M. Mac Cormick pagò per più anni per l'Opera di Chicago dei *déficit* che variavano da due a tre milioni. E quant'altri sarebbero da nominare? M. Juilliard, che lasciò quasi sei milioni di dollari per l'incremento della musica sotto qualunque forma; e Mrs Coolidge, che dà a sue spese, ogni anno, dei *festivals musicali* che durano parecchi giorni.

« Non voglio aggiungere a tutto ciò che una parola sullo spirito d'aspirazione d'un gran numero di musicisti americani. Benchè professino talvolta già da molti anni, essi sanno e riconoscono di poter imparare ancora molte cose. Per ciò, dopo chiusa la stagione professionale, con le loro economie si offrono di partecipare a qualcuna delle sessioni istituite da artisti di nome, appunto per i professori e pei giovani. Talvolta devono viaggiare due o tre giorni per raggiungere la città dove si tiene una data sessione, e dopo qualche settimana d'intenso lavoro, vanno a riposarsi in montagna, ed a meditare su quanto non venne che imperfettamente assimilato ».

E l'A. conclude: « Chi permetterà alla musica della Francia (e noi diremo a ragione: d'Italia) di mostrarsi in tutta la sua bellezza, senza che i suoi artefici debbano venire, *per vivere*, a patti colla propria coscienza artistica? ».

M°. L. E. FERRARIA
Corsi di ritmica dalcroziana (ginnastica ritmica) al Conservatorio "G. Verdi,, ed al Lyceum.
TORINO — Via Bagetti, 7 — TORINO

LA CAMERATA VENEZIANA

Gabriele d'Annunzio ha aderito a questa nuova iniziativa di coltura musicale, con una interessante lettera, diretta al maestro Agostini e che riportiamo dalla *Gazzetta di Venezia*:

« EccoLe il consentimento pieno e fraterno di colui che in tempi più sordi risuscitò ed esaltò la Camerata dei Bardi.

« La nuova Camerata porta cinque iniziali nella sua denominazione: *C.P.L.M.I.*

« Intraprenditore modesto di iscrizioni nazionali e di imprese risvegliatrici, io ho composto sopra le cinque iniziali questo motto:

« *Celsa Potestas Lyrae Manet Invicta.*

« Non so se la Camerata voglia assumerlo. In ogni caso, non può assumerlo se non col proposito di aggiungere corde senza numero alla vecchia cetra latina. *A varils varia.*

« Nel tempo della guerra, nel marzo del 1917, io scrissi: « La immateriale musica è da per tutto presente, è da per tutto vivente, *simile a uno spirito di novità e di universo...* ».

« E forse non sarebbe oggi disutile ai Veneziani, e agli Italiani tutti, rileggere e meditare il capitolo LXIV d'un mio « Disegno d'un nuovo ordinamento dello stato libero ».

« Tra altro, v'è questo: « Come il grido del gallo eccita l'alba, la musica eccita l'aurora: *excitat auroram* ».

« Auguro alla nuova Camerata, e a tutti i fedeli della grande Musica, la più vasta e la più fulgida aurora. Fin dalla remota apparizione dello Spirito umano, l'aurora è amica delle Muse: « *Musis amica, lucis praenuntia, operum monitrix* ».

« E con questo latino, trasmissibile a tutti i Suoi alunni, abbraccio i miei fratelli nella Santa Sinfonia.

Eremo di Cargnacco,
27 decembre 1922.

Gabriele d'Annunzio ».

Una Cantata sconosciuta, di G. S. Bach

In una biblioteca privata di Berlino si è scoperto l'autografo delle parti vocali d'una cantata sconosciuta di G. S. Bach, *L'allegra città sul Pleisse* (cioè sul fiume che traversa Lipsia).

Il prof. Giorgio Schumann ha ristabilite le parti strumentali dell'opera che, in queste condizioni, sta per essere eseguita a Breslavia dalla *Singakademie* di Berlino.

Così la *Revista Musical Catalana* di novembre.

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, ottobre-dicembre 1922

G. RONCAGLIA. - « *Boris Godunow* » *di Mussorgski.*

Rapida ma efficace illustrazione del complesso e della vicenda dell'opera del Mussorgski, con varie citazioni in note musicali.

A. SALAZAR. - *Orientalismo occidentale e occidentalismo orientale.*

Interessante sguardo all'influenza esercitata dalla musica orientale su quella d'Occidente, e dalla nostra arte su quella d'Oriente, specie dell'India e del Giappone. Curiose e significative le impressioni degli orientali sulla musica esotica europea: in loro, essa non risveglia affatto l'Oriente. Due soli compositori sono orientalisti efficaci: Debussy e Ravel, anche quando non ne hanno il deliberato proposito. In realtà l'arte nostra è separata da quella dell'Estremo Oriente da differenze d'essenza assai maggiori di quella che ne distinguono le maniere d'espressione.

Musicisti d'Italia. - Milano, dicembre 1922.

E. CORIO. - *Giacomo Orefice è morto.*

Sguardo alla vita musicale del maestro perduto di recente, dato da uno dei suoi scolari più affezionati.

A. SCHINELLI. - *L'insegnamento della musica e del canto corale nelle scuole.*

L'Ordinario di canto nelle R. R. Scuole Normali di Milano invita caldamente il Governo a fare in Italia quello che è lo scopo di tanti sforzi in tutti i paesi civili, cioè istituire effettivamente l'insegnamento del canto corale nelle scuole primarie, e quello del pianoforte e del violino in quelle normali, affidandone l'insegnamento a persone competenti.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 22 dicembre 1922.

V. ZABUGHIN. - *Berlioz e Virgilio.* II.

Qui l'A. considera per rapidi sguardi, « lo spartito dei *Troiani a Cartagine*, riservando a prossimi articoli quello della *Presa di Troia* e le teorie del Berlioz in merito al dramma musicale, così bene studiato da Alfredo Ernst ».

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, dicembre 1922.

J. TIERSOT. - *Les Oeuvres inédites de César Franck.*

Le opere edite ed intorno a cui si è formata la letteratura franckiana, sono quasi tutte composte dopo il cinquantesimo anno d'età del maestro. Egli deve dunque avere scritto molte altre cose, rimaste finora inedite e sconosciute per sua volontà: volontà trasmessa ed eseguita dalla vedova. M. Tiersot ha potuto studiare di recente il considerevole fondo, e qui lo illustra per la prima volta.

H. DUPARC. - *César Franck pendant le siège de Paris.*

Si era detto che, durante l'assedio del 1870, Franck (che abitava un sito bombardato) si fosse rifugiato in casa del suo allievo H. Duparc. Si pubblica qui una parte d'una lettera, dove questi smentisce la notizia, e dà particolari sulla vita del maestro in quel periodo, quand'egli traversava ogni giorno Parigi per procurarsi una secchia di carbone, che portava a mano fino a casa.

A. SCHAEFFNER. - *Sur quelques caractères de l'influence franckiste.*

L'influenza dell'umile e mistico maestro franco-belga non fu clamorosa, eppure penetrò largamente e a fondo. L'A. studia l'intimo carattere dell'uomo (abbastanza diverso e più profondo di quello che dipingono anche i suoi discepoli ed ammiratori), e ne segue l'irradiazione in varie personalità odierne.

B. DE SCHLOEZER. - « *Le Dit de la ville invisible de Kitej* ».

Dall'analisi psicologica (non già estetica) del *Mistero* di Rimski-Korsakoff, raffrontato col *Parsifal* da un lato e colla *Leggenda di S. Cristoforo* da un altro lato, l'A. mette in risalto la diversa attitudine della mentalità russa rispetto a quella occidentale, ed in ispecie cattolica. L'una ha un concetto vago e benevolo del male (i russi dicono « infelici » i delinquenti), l'altra lo trasporta addirittura nell'assoluto.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 dicembre 1922.

L. VUILLEMIN. - *L'Etat et la Musique.*

La musica ha un bel posto nell'odierna vita intellettuale francese, ma che fa lo Stato per favorirla? C'è una Direzione delle Belle Arti, dove i due uomini decisivi sono assai benevoli; ma « che cosa esce da tanta benevolenza? Nulla ». E spesso è meglio così, perchè quando il Ministero agisce, intralcia o sciupa. Eppure sarebbe ora di costituire un consiglio di musicisti, che avesse voce presso il Governo. Lo scrivo continua nel fascicolo seguente; ma chissà poi se l'A. parla di Parigi o di Roma?!

——— 15 dicembre 1922.

H. COLLET. - *Musique et expression.*

« Bisogna bandire dalla musica ogni letteratura. Non v'è salute fuori della melodia e del contrappunto ».

Le Ménestrel. - Parigi, 1 dicembre 1922.

J. CHANTAVOINE. - *Le Centenaire de César Franck.*

« I contemporanei di Franck videro in lui i severi favoriti, la sua *redingote* di professore, l'altezza del suo idealismo. Lo conobbero appollaiato sulla tribuna del suo organo, sotto le volte d'una chiesa. E ci dipinsero il « père Franck » come un puro idealista, tinto di rassegnato misticismo. Cent'anni trascorsi dalla sua nascita lasciano scoprire sotto le fessure della vernice di tale ritratto — di cui la famiglia Franck ha sempre contestata la rassomiglianza, — un aspetto più essenziale e più profondo della sua fisonomia ».

P. DE LAPOMMERAYE. - *César Franck intime.*

Conversazione con M. Gabriel Pierné, allievo, amico ed interprete del maestro, ricca di particolari, di ricordi e d'aneddoti; con un facsimile d'autografo.

——— 29 dicembre 1922.

J. HEUGEL. - *Bruits et Frissons modernes.*

Per l'A. il nostro tempo esprime il frusto coll'arte in genere, ma bisogna, e si può, « vivere fuori del tempo, liberando l'uomo essenziale dall'uomo sociale..... Si può senza troppa fatica essere sè stesso, cioè essere uomini *di sempre* », di tutti i tempi.

——— 1 gennaio 1923.

H. DE CURZON. - *A propos de « La Flûte enchantée.*

Notizie e commenti sul seguito immaginato da Goethe al *Flauto Magico* di Mozart, e di cui il libretto (per fortuna non musicato) figura nell'edizione completa delle opere goethiane.

Comoedia. - Parigi, 30 dicembre 1922.

R. CHARPENTIER. - « *Polyphème* » *drame lyrique en 4 actes et 5 tableaux d'Albert Samain, musique de M. Jean Cras.*

Resoconto di questo melodramma composto dal giovane capitano di fregata della Marina francese premiato nel concorso municipale della città di Parigi nel 1920, ed eseguito di recente all'Opéra Comique. Pare si tratti d'un lavoro degno e gradevole, piuttosto che d'un'opera teatralmente vitale. Nè il poeta nè il musicista, sembra siano riusciti efficaci come volevano le situazioni drammatiche.

Comoedia. - 5 gennaio 1923.

G. MISSAIRE. - *M. Georges Bravard nous parle du théâtre Italien.*

Più che altro il direttore della *Gaîté Lyrique* di Parigi parla della Scala di Milano, raccontandone le meraviglie di potenza e di risultati, abbastanza lontani da quelli dei teatri di Parigi; e accentua che « i milanesi » lo ritengono il primo teatro del mondo, mentre egli non sembra d'accordo.

——— 6 gennaio 1923.

——— *Création d'un Conservatoire International de Musique à Paris.*

Sarà realmente un istituto Franco-Sud Americano, fondato da M. M. Messager e Casadesus, assieme coi signori Alejandro de Olazabal e Pedro Otorio, dei quali non si indica il paese. L'America latina è grande ed assai varia per civiltà. Dall'Argentina al Messico ci corre!

Revue de Musicologie. - Parigi, dicembre 1922.

E. BORREL. - *La musique turque.*

Inizio d'uno studio ricco di notizie sull'arte musicale mussulmana, separata da quella europea, anzitutto, dal fondamento del sistema tonale, cioè le scale; che pei turchi sono parecchie e variabili.

C. FRANCK. - *Deux Lettres.*

La prima è diretta a M. Emile Réty, e con essa domanda in prestito, dalla biblioteca del Conservatorio di Parigi, vari volumi di opere vocali di A. Scarlatti; nella seconda, diretta a M. Julien Tiersot, chiede i titoli di alcune vecchie canzoni francesi.

M. PINCHERLE. - *Sur une cadence-caprice pour violon, de l'an 1695.*

È un tratto della Sonata V degli *Enncuenta musices* di Romano Weichlein, monaco benedettino di Linz, e costituisce « un secolo prima, un curioso abbozzo dell'ideale dei virtuosi romantici, che vogliono commuovere, dominare l'orchestra, soggiogare il pubblico..... »

A. M. D. TESSIER. - *L'oeuvre de Gaspard Le Roux.*

Notizie su questo clavicembalista che visse e fu celebre tra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo.

The Daily Telegraph. - Londra, 18 novembre 1922.

C. K. OGDEN. - *Optical Overtones.* (Armonici ottici).

L'A. tratta, abbastanza ampiamente e con serietà, il problema dei rapporti tra colore e suono, ed annuncia un volume *Colour-Harmony* da lui preparato assieme a Mr. James Wood (ed. International Library of Psychology), dove verrà discussa la teoria Tudor-Hart, e si sosterrà che esistono *armonie di colore* e *toni di colore* come nella musica.

The Daily Telegraph. - Londra 16 dicembre 1922.

R. LORENZ. - *Orchestral Playing. Its decline: a suggested remedy.*

A Londra le esecuzioni orchestrali sono insufficienti, probabilmente perchè non si possono fare abbastanza prove. L'A. suggerisce di adottare il sistema tedesco: fare le prove pubbliche a pagamento, con prezzi ridotti, sì, ma non troppo. V'è una parte del pubblico che desidera entrare nello spirito delle opere più di quanto sia possibile nelle esecuzioni definitive, e molti vogliono rendersi conto della maniera adoperata dai direttori nello studio, e della loro azione sull'orchestra.

——— 23 dicembre 1922.

R. TERRY. - *The Christmas Music of William Byrd.*

Poichè ora in Inghilterra c'è vivo interesse per Byrd (beato paese, dove l'arte del passato sta tornando a vivere nel presente!), l'A. illustra le composizioni natalizie del grande maestro d'or sono trecent'anni, e le confronta colle corrispondenti del Palestrina.

——— 30 dicembre 1922.

E. WATSON. - *The Blind Musician. His Emancipation.*

« L'emancipazione del musicista cieco » fu recata da Luigi Braille, che nel 1829 inventò a Parigi la maniera di scrivere le parole e le note, col processo che porta il suo nome. Ma d'allora in poi il prezioso sistema venne perfezionato, e la « Key to Braille Music Notation » (Chiave della notazione musicale Braille), pubblicata nel 1922 dall'Istituto Nazionale Inglese per i Ciechi, sembra sia l'ultima parola in argomento, frutto dello studio d'uno speciale comitato. Mentre finora le parti si scrivevano separate, ora esse vengono combinate come nella notazione usuale.

The Musical Times. - Londra, gennaio 1923.

—— *Henry Littleton.*

Il 7 gennaio p. p. ricorreva un secolo dalla nascita di H. Littleton, che nel 1866 diveniva solo proprietario della casa editrice Novello di Londra, e ne faceva la grande ed importante azienda ch'è oggi. In tale occasione si traccia un quadro dell'attività dell'intelligente e coraggioso editore, riportandone due ritratti.

F. CORDER. - *The Truth about Gounod.* (La verità su Gounod).

L'A. ribatte senza troppa fatica la leggenda del *Faust* apocrifo, apparsa nel fascicolo di dicembre della stessa rivista.

E. EVANS. - *Arthur Bliss.*

Com'è che A. Bliss, sconosciuto nel 1919 era già celebre nel 1921? L'A. spiega il fatto coll'intimo valore delle opere di quel notevole maestro, in rapporto all'accoglienza che trovarono presso il pubblico. Lo scritto continua.

A. KALISCH. - *A Question for Critics.*

Il « quesito pei critici » è questo: come si fa a riconoscere e giudicare la forza d'un artista anche se non piace? La soluzione pare riservata solo ai pochi che hanno mente così acutamente analitica ed oggettiva, da non lasciarsi influenzare neanche dalle proprie inclinazioni. Se questo non si può fare, la tolleranza è la miglior guida.

M. D. CALVOCORESSI. - *Innovation and Cliché in Music.*

Riferendosi ad un articolo di Mr. Sidney Grew in *Music and Letters* di luglio 1920, l'A. mostra come la *formula* e l'*innovazione*, pure trovandosi ai poli opposti dell'estetica musicale, sieno ben difficili da sceverare; e cita passi tutt'altro che nuovi, melodicamente, mascherati alla modernissima con armonie fatte da seguiti d'accordi tutti simili tra loro; cioè procedimenti vecchi nella melodia e meccanici nell'armonia, forse d'origine teorica più che intuitiva.

J. W. KLEIN. - *Nietzsche and Bizet.*

Dopo esaminati i giudizi del filosofo tedesco su Wagner e su *Carmen*, l'A. conclude: « benchè molti di noi non possano aderire alle opinioni espresse nel *Caso Wagner*, è difficile esaltarne troppo l'importanza come uno dei più brillanti saggi di critica musicale, che furono mai scritti. I capitoli su *Carmen* possono essere eccessivi nelle lodi, ma pure sono essenzialmente veri ».

E. BLOM. - *Has Music descriptive power?* (La musica ha potere descrittivo?).

L'A. risponde in senso negativo, e conclude dicendo che Beethoven è più grande nelle opere che non si legano a nessun'intenzione extra-musicale; Wagner va perdendo terreno proprio perchè la sua musica è legata ad un substrato letterario, ed i migliori musicisti odierni sono quelli che scrivono musica pura e semplice.

A. CARSE. - *Books on Orchestration: An Historical Sketch.*

Sguardo storico ai trattati d'orchestrazione, dal *Musica getutscht* di Virdung (Basilea, 1511) fino alle recenti versioni in varie lingue del trattato di Rimsky-Korsakoff. Ma « per quanto utili.... nessuno insegna ad orchestrare a prima vista ».

The Sackbut. - Londra, gennaio, 1923.

U. GREVILLE. - *On Making a career* (Sul modo di far carriera).

Consigli pratici ai musicisti, specie ai cantanti, scritti dall'esperta e fine cantatrice che dirige la rivista medesima.

G. M. GATTI. - *The two Macbeths!*

E' l'articolo apparso nel fasc. IV de *La Cultura Musicale* (pag. 307 del nostro fascicolo di novembre 1922).

G. MAHLER. - *Letters.*

Tre lettere di Mahler, una a Max Marschalk, dove il maestro dà il suo *curriculum vitae* fino al 1896; e due a Bruno Walter, la prima parla della musica a programma (che il maestro sostiene, purchè sia fatta da chi ha genio), la seconda tratta di faccende personali.

G. GARDNER. - *The Way to dusty Death.*

L'A. cerca di scoprire perchè certe opere muoiono, pur essendo onorevoli, mentre altre, magari umili, sopravvivono. E' un mistero su cui aleggia il genio.

G. ARNOLD. - *The Half-way House.*

« La casa a mezza via » è Londra, che fu messa in confronto con Vienna e Nuova York, in una conversazione. Vienna musicalmente magnifica nella sua povertà; Nuova York che trionfa nella ricchezza colle energie straniere, mentre Londra si prepara alla effettiva grandezza.

J. MICHAUD. - *The Film Drame of the Future.*

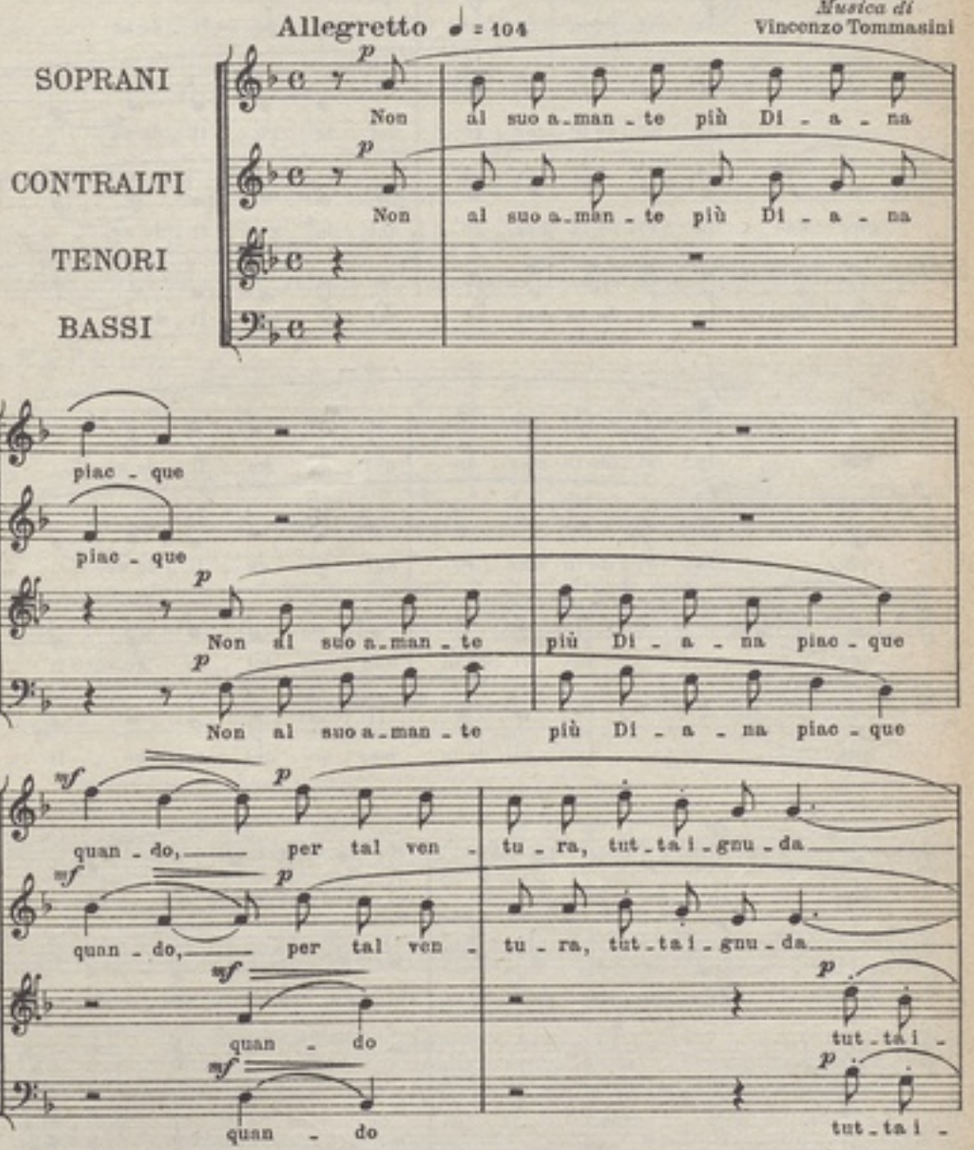
Il dramma cinetico è ancora in gestazione, ma non c'è dubbio ch'esso va maturando col contributo di

FRANCESCO PETRARCA

MADRIGALE

(*) *« Non al suo amante più Diana piacque »*

Musica di
Vincenzo Tommasini



(*) Dalle *Quattro Melodie* per voci miste a cappella.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. *(Copyright MCMXXII, by G. RICORDI & Co.)*
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction, traduction and transcription are strictly reserved. 118702

la vi - de in mez - zo del - le ge - li - de ac - -

la vi - de in mez - zo del - le ge - li - de ac - -

- gnu - da la vi - de in mez - zo del - le ge - li - de ac - -

- gnu - da la vi - de in mez - zo del - le ge - li - de ac - -

mf

- que, la vi - de in mez - zo del - le ge - li - de ac - -

mf

- que, la vi - de in mez - zo del - le ge - li - de ac - -

mf

- que, la vi - de in mez - zo del - le ge - li -

mf

- que, la vi - de in mez - zo del - le ge - li -

p

- que; ch'a me la pas - to - rel - la al - pe - stre e cru - da,

p

- que; ch'a me la pas - to - rel - la al - pe - stre e cru - da,

p

- de acque; ch'a

p

- de acque; ch'a

mp

po - sta a

mp

po - sta a

me la pa - sto - rel - la al - pe - stre e cru - da,

me la pa - sto - rel - la al - pe - stre e cru - da,

p

ba - gnar un leg - gia - dret - to ve - lo, ch'a

p

ba - gnar un leg - gia - dret - to ve - lo, ch'a

mp *p*

po - sta a ba - gnar un leg - gia - dret - to ve - lo, ch'a

mp *p*

po - sta a ba - gnar un leg - gia - dret - to ve - lo, ch'a

mf *p*

l'au - ra il va - go e bion - do ca - pel chiu - da, ch'a

mf *p*

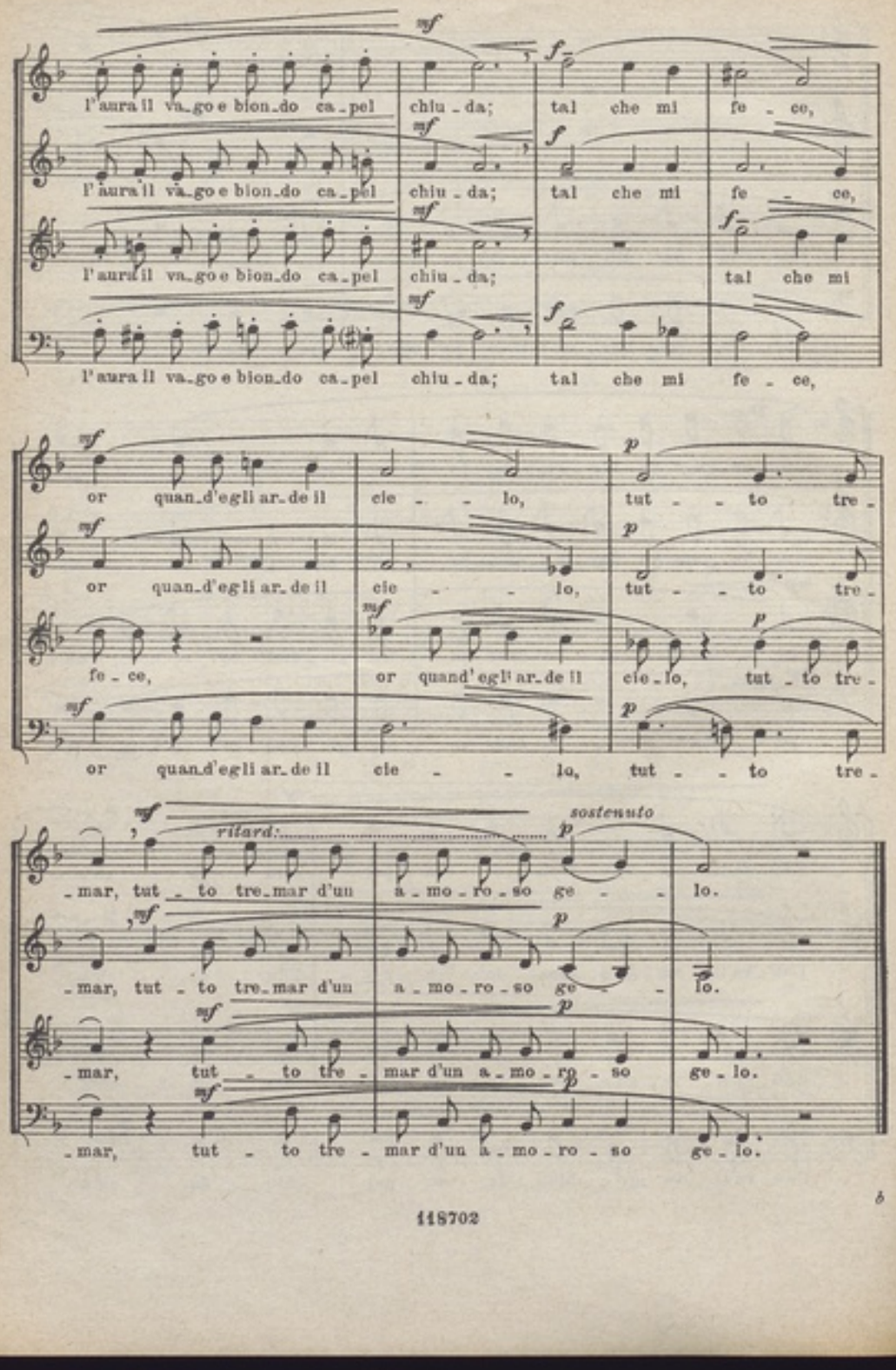
l'au - ra il va - go e bion - do ca - pel chiu - da, ch'a

mf *p*

l'au - ra il va - go e bion - do ca - pel chiu - da, ch'a

mf *p*

l'au - ra il va - go e bion - do ca - pel chiu - da, ch'a



molti sforzi convergenti. Già adesso siamo lontani dal tempo in cui (come purtroppo quasi sempre ancor oggi in Italia) le proiezioni si svolgevano al suono d'un misero pianoforte impeovvisatore. In America si è capito che la musica ha importanza uguale alla proiezione, ed i produttori incoraggiano validamente i musicisti su questa via.

R. B. Ince. - *Rustic Musical Societies.*
Si espongono le difficoltà che ostacolano la vita delle piccola società musicali dei villaggi inglesi.

W. Lyle. - *Garden Music.*
Sguardo alle pitture musicali fatte da vari autori per risvegliare coi suoni visioni di giardini, d'uccelli, d'insetti.

Music and Letters. - Londra, gennaio 1923.

A. Betti. - *Of Quartet-Playing.*
Consigli e riflessioni sulla preparazione e lo studio del quartetti a corda. « Il numero usuale di prove necessarie per impadronirsi d'un importante quartetto moderno è da 30 a 35. Il Quartetto Flonzaley (a cui appartiene l'A.) ne impiegò ben 85, per l'op. 7 di Schönberg ».

R. Clarke. - *The History of the Viola in Quartet Writing.* (La storia sulla Viola nelle composizioni per quartetto).
Benchè la viola sia la più vecchia tra gli strumenti a corda, essa fu l'ultima a trar partito dalle sue risorse, e lo fece specie nelle composizioni da camera. L'A. ne segue i progressi fattisi notevoli in importanza e valore, solo in tempi abbastanza recenti.

A. Brent Smith.. - *The Workmanship of Mendelssohn.* (L'elaborazone di Mendelssohn).
Dopo aver messo in risalto alcuni tratti salienti (e non simpatici) del carattere personale del maestro, l'A. sostiene, con molte citazioni, che Mendelssohn ebbe quasi sempre buona la prima ispirazione, ma poi cadde nel seguito dei suoi lavori.

A. H. Fox Strangways. - *The Minor Chord.* (L'accordo minore).
Per l'A. la terza minore nacque « come intervallo di passaggio » tra i due suoni della quarta, e cita una frase di Palestrina che forse per lui rappresenta una remota antichità. Cita Eulero, come uno dei primi teorici che notarono i reciproci rapporti matematici fra accordo maggiore e minore, e mostra il rapporto *do* maggiore, *do* minore. Conclude poi, che « l'Armonia ha ben poco da fare coll'acustica ». Ma se avesse saputo ciò che Zarlino insegnò due secoli prima di Eulero, cioè che il reciproco di *do* maggiore è *la* minore con tutte le risultanti conseguenze, e propio a base matematica, l'A. non avrebbe scritto tante cose e così curiose.

G. A. Scott. - *A forgotten Salon* (Un salotto dimenticato).
Notizie particolari inedite dalla vita intima di maestri russi, specie di A. Rubinstein e di Ciaikowski, avute da Madame Sophie Bogdanoff che ebbe a suo tempo un interessantissimo salotto musicale.

M. K. Horgan. - *Recollections of Beethoven.*
E' la traduzione di ricordi scritti da Franz Grillparzer, il grande drammaturgo austriaco, contemporaneo e conoscente del Maestro, e che ne pronunciò l'elogio al momento della sepoltura.

J. G. Prodhomme. - *Verdi's Letters to Léon Escudier.*
Alla biblioteca dell'Opéra di Parigi si trovano 200 lettere di Verdi, scritte tra il 1847 ed il 1877, all'editore Léon Escudier. Tra questo abbondante materiale, l'A. scelse e pubblica alcune lettere (in questo inizio soltanto sette) tra le più significative del carattere e del modo di lavorare del Maestro.

G. E. H. Abraham. - *Burns and the Scottish Folk-Song.*
Studio con molti esempi musicali di canti popolari dello scozzese Robert Burns.

H. J. Foss. - *The Production of Opera in England.*
Sguardo al molteplice compito del *producer* (régisseur), che dev'essere « il re del teatro », perchè è lui che regola la fusione dei vari elementi dal cui equilibrio dipende l'esecuzione: azione, musica, costumi, luce.

N. Gatty. - *Two British Operas.*
Le due opere britanniche sono *The Boatswain's Mate* di Dame Ethel Smyth, e *The Immortal Hour* di Mr. Rutland Boughton, umoristica la prima, poetica l'altra; in tutte due « il trattamento musicale si scosta da ogni altra opera di qualunque paese ».

C. Carey. - *Some recent Operas.*
A proposito di « alcune recenti opere » inglesi (poichè in Inghilterra si sta ponendo il quesito di creare un melodramma veramente nazionale), l'A. considera i rapporti di più o meno giusto equilibrio che esistono tra azione e musica nei singoli lavori.

R. Newmarch. - *A Nation of Opera-Goers.*
Poichè in Inghilterra urge il problema dell'opera nazionale con un apposito teatro, l'autrice espone quanto si è fatto in Ceco-Slovacchia negli ultimi sessant'anni, e spera che gli inglesi, liberi e possenti, realizzino le loro aspirazioni.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, ottobre 1922.

F. Reuter. - *Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum siebenjährigen Kriege.*
Studio su « Lo sviluppo dell'opera, in specie quella italiana, a Lipsia fino alla guerra dei sett'anni » (1756-63), con abbondanti notizie su musicisti, impresari, uomini di teatro, italiani. Scritti simili sarebbero preziosi per chi attendesse alla preparazione d'un lessico dei nostri musicisti antichi e moderni.

J. Reiss. - *Georgius Libanus Lignicensis als Musiker.*
Interessante monografia su questo musicista del Secolo XV-XVI, che conosceva l'ebraico, e per primo insegnò il greco all'università di Cracovia, pubblicando poesie e commentari. Si danno ampie citazioni in noce delle sue musiche.

R. Oppel. - *Ueber Beziehungen Beethovens zu Mozart und Ph. Em. Bach.* (Su rapporti di Beethoven con Mozart e F. Em. Bach).
Si raffrontano temi ed interi periodi beethoveniani, che indiscutibilmente dipendono da precedenti lavori di Mozart, varie affinità tra frasi, andamenti, strutture modulatorie di Beethoven, ed altri di F. E. Bach; e chiari ricordi beethoveniani in composizioni di A. Dvorak.

G. Göhler. - *Drei neue Bände der Gesamtausgabe der Musikalischen Werke Franz Liszts.* (Tre nuovi tomi dell'edizione completa delle opere musicali di Fr. Liszt).
E' una specie di relazione che accompagna l'edizione

del vol. 7° delle opere orchestrali (Sinfonia Danze, vol. III delle opere vocali o religiose (Messe a voci d'uomo, Missa Choralis, Requiem a voci d'uomo), e vol. II dei canti ad una voce.

Dr. R. Haas. - *« Ulisse all'isola di Circe » di Giuseppe Zamponi.* (1650).
L'A. comunica notizie su questo melodramma, tratte dal libretto conservato alla *Landes*Bibliothek di Dresda (la partitura venne illustrata nella stessa rivista, anno III, fasc. 7). Se ne riproducono le avvertenze de « Lo Stampatore a chi legge ».

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 14 dicembre 1922.

F. Erckmann. - *Weihnachten im deutschen Kirchenlied bis zum 15. Jahrhundert.* (Natale nel canto popolare tedesco fino al secolo 15°).
Notizie sui vari canti corali tedeschi cattolici natalizi, principiando da *Nun sei uns willkommen* (Sec. X-XI) che viene citato in note, secondo le più recenti restituzioni. La Chiesa evangelica non ha nulla di proprio pel Natale, avendo preso i suoi canti per tale festa dal preesistente repertorio cattolico.

E. Wintzer. - *Prinz Louis Ferdinand von Preussen als Komponist.*
In occasione del 150° anniversario della nascita del principe Luigi Ferdinando di Prussia (18 novembre 1922), si considera l'attività sua quale compositore.

Dr. H. Erpf. - *Ein neues Tasten-instrument.*
Il nuovo strumento a tasto è l'*Oskalyd*, che pare stia tra l'harmonium e l'organo, con notevoli vantaggi di volume sonoro, di agilità e d'espressività. « Il carattere e le possibilità dell'*Oskalyd* rispondono nel miglior modo ai bisogni della composizione odierna... ». Per particolari sulla costruzione si rimanda alla « Zeitschrift für Instrumentenbau » dello stesso mese.

Der Auftakt. - Praga, n. 12 1922.
Il fascicolo è dedicato alla Musica italiana.

Dr. H. R. Fleischmann. - *Jungitalienische Musik.*
L'A. presenta la giovane scuola italiana nelle persone di F. Alfano, A. Casella, G. F. Malipiero, R. Zandonai, R. Pick-Mangiagalli, O. Respighi, I. Pizzetti, V. Gui.

F. Werfel. - *Rede eines Opernfreundes.* (Discorso d'un amico del melodramma).
Gustoso estratto dal romanzo ancora inedito *Die Schwarze Messe* (La messa nera), dove un entusiasta esalta la virtù del canto e conclude: « Il cantante deve santificare la sua gola, come fa il profeta del suo corpo! ».

Dr. O. Bie. - *Koloratur.* (Vocalizzo).
« Il vocalizzo è il gioiello della pura musica vocale... E' la liberazione della voce umana, sia dall'imitazione dell'istrumento, come dalla parola.... ». E dopo aver notato come si vada ritornando al vocalizzo chiude: « Si onorerà Rossini tanto quanto l'ha spregiato Wagner ».

Dr. A. Einstein. - *Altitalienische Kastraten.*
L'A. nota che la storia dei « castrati » nel vecchio teatro italiano si limitò finora ad aneddoti, mentre presenta vari enigmi. Dove s'incominciò ad usare quei musici? Forse fu un'estensione del romano *facere mulier?* Com'è che Marcello non parla su tale punto nel *Teatro alla moda?* L'A. studia poi il rapporto tra quest'uso ed il concetto estetico del melodramma.

E. Dent. - *Randbemerkungen zu Domenico Scarlatti.* (Note in margine su D. Scarlatti).
L'insigne illustratore di Alessandro Scarlatti pubblica varie notizie ed osservazioni sulle opere di Domenico, anche in rapporto all'edizione di A. Longo (Ricordi), ed alle sue personali (benchè finora poco fruttuose) ricerche per ritrovare i manoscritti originali del maestro.

Dr. H. Rietsch. - *Eine Komische Oper von Puccini.*
Dopo aver messo in risalto vari tratti caratteristici del melodramma italiano, l'A. fa l'elogio di *Gianni Schicchi.*

Dr. W. Brnik. - *Memoiren Italienischer Bilderbogen.*
Note, su un viaggio in Italia, non proprio entusiastiche. L'A. misura i teatri italiani dal *Gargano* (sic) di Milano, e tutto di pari passo.

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 16 dicembre 1922.

R. Pollak. - *Ueber den violinistischen Fingersatz auf Basis des natürlichen Fingerfalles.* (La diteggiatura violinistica sulla base della naturale caduta delle dita).
Mentre regna l'anarchia in fatto di diteggiatura violinistica, l'A. segnala il recente volume *Die Grundlagen des violinistischen Fingersatzes* di Albert Jarosy (ed. M. Hesse di Berlino), dove il problema viene posto e risolto partendo dal meccanismo naturale della mano, cioè sulla sola base che possa dare risultati definitivi. Lo scritto continua nel fascicolo seguente.

Musica Sacro-Hispana. - Madrid, settembre-dicembre 1922.

J. Salvat. - *La vida del artista.*
L'artista di cui si illustra la vita per sommi capi è il Pedrell, che lascia un così gran vuoto nel miglior mondo musicale spagnolo d'ogni ramo. (Continua).

B. J. Kreps. - *La obra unificadora del organista liturgico.*
L'autore considera tutto il complesso della missione affidata all'organista di chiesa, e ne studia le necessarie qualità.

P. Bellerde. - *Las Melodias Vascas.*
Lettura sulle melodie popolari basche, sia dal lato del loro carattere, e sia da quello pratico della loro esecuzione, per cui l'A. propone una riforma, in rapporto alle melodie sacre.

L. Hervé. - *Oficio litúrgico del órgano.*
Norme pratiche dedotte dalle prescrizioni ufficiali dell'autorità ecclesiastica.

MUSICA PER CANTO E PIANOFORTE

BURGMEIN (J.) (GIULIO RICORDI).
Le Serenate dele Máscare a Colombina (Pantalon, Brighela, Arlechin, Fracanapa).
Versi di Attilio Sarfatti
94836 . . . . L. 10 (aumento compreso)

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI
LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

IL PRINCIPE E NUREDHA
di GUIDO BIANCHINI
al Teatro "La Fenice,, di Venezia

Maria Star, geniale scrittrice francese, nota per diversi romanzi ricchi di fantasia e di pensiero, grande ammiratrice della nostra Venezia ch'ella ha cantato in più di un volume, ha offerto a Guido Bianchini un libretto, pieno di sottile poesia, in cui il sentimento umano si fonde felicemente col mistero dell'irreale.

Guido Bianchini nel *Principe e Nuredha* (opera che, come è noto, ha vinto il Concorso governativo dello scorso anno) ha dimostrato di possedere il senso del teatro, e una percezione esatta di quello che il sentimento e la misura possono valere nell'arte.

Da alcuni è stato detto e ripetuto, anche in passato, che la musica del giovane maestro risente dei sistemi e delle scuole francesi; crediamo potere affermare che se appunto uno dei suoi pregi maggiori è l'avere saputo apprendere a quelle fonti di squisita eleganza alcune preziosità di stile e una invidiabile facilità e disinvoltura armonica, non per questo sia diminuita in lui la sincerità di sentimento che è certamente fra i meriti più sicuri della sua musica, che resta italiana anche se dalla francese ha assorbito delle formule estetiche, le quali possono modificare il gusto, ma non deformare la natura di un artista quando sia sincero.

La poesia che emana dalla fantastica leggenda del *Principe e Nuredha* si è ingrandita e ampliata nella mente del musicista, e la sua arte ha saputo raggiungere quel calore di espressione che un poco manca nelle vicende sceniche. La musica del breve atto riesce a darci un senso di equilibrio che raramente si fa notare nei giovani. Anche assistendo ad un solo atto di musica, spesso accade che il pubblico sia stancato od annoiato da lungaggini o da artificiose elucubrazioni musicali che ne distolgono l'attenzione; questo non è mai nel lavoro del Bianchini; la musica avvince l'uditorio e lo interessa sino alla fine per la sua unità di concetto e la varietà di espressione.

La pennellata di colore snella ed efficace con cui comincia la leggenda, il canto triste del Principe, quasi una sensazione di nostalgia melanconica, l'alternarsi dei temi, della palpitante melodia del duetto, lo slancio trattenuto dell'amore di Nuredha, e l'incubo misterioso che domina il Principe e lo costringe ad un solo pensiero: « vedersi », sono resi dalla musica con una espressione veramente ammirevole. Anche i cori delle ombre dimostrano nel Bianchini una perizia tecnica e una conoscenza del teatro che certamente lo condurranno molto lontano nella sua carriera di operista.

E' vero che in questo periodo di confusionismo artistico, di infelici imitatori dell'arte straussiana e della ritmica strawinskiana, il musicista non di rado si lascia deviare dalla propria natura. In Guido Bianchini però abbiamo potuto constatare il rispetto alla sincerità dell'arte, l'incapacità di corrompere o deviare la propria natura, quando anche il farlo gli avesse fatto presumere di ottenere un maggior plauso dallo snobismo critico e mondano.

Egli ha voluto esprimere quello che sentiva e perciò ha vinto, e quando il consenso di pubblico è spontaneo e l'attenzione costantemente avvinta, come è accaduto la sera del 24 gennaio alla Fenice di Venezia, non v'ha dubbio che il musicista ha cantato col cuore, con quella modernità d'intenti cui ormai il pubblico si è piacevolmente abituato, più di quanto spesso non si creda.

* * *

La dorata sala del più bel teatro del mondo, presentava un aspetto meraviglioso. Non un posto vuoto, dalla platea al loggione. L'uditorio seguì con attenzione religiosa, in un silenzio profondo, il breve, conciso quadro del Bianchini; lo seguì appassionandosi e scattando alla fine in un lungo, irrefrenabile applauso. Dodici furono le chiamate all'Autore che per la prima volta si presentava al giudizio dei suoi concittadini, e furono piene di un entusiasmo schietto, insolito per il severo pubblico della Fenice.

L'esecuzione ci parve quasi perfetta. Per una orchestra come la nostra, non ancora abituata a un genere di ritmi, a un'ardita polifonia, questa esecuzione rappresenta un considerevole titolo di onore. I nobili sforzi del direttore maestro Baroni ebbero un degno compenso nel risultato di efficacia e di colore ottenuto dalla sua ben disciplinata e fervida massa orchestrale.

Sul palcoscenico due artisti di non comune valore avevano anche la loro buona parte di re-

sponsabilità. Essi si mostrarono degni della missione loro affidata. Il baritono De Franceschi fu un Principe dalla voce estesa e vibrante, una voce quale difficilmente si ha l'occasione di sentire. La signora Riva Fumagalli dette al personaggio della giovane bajadera tutto il calore della sua voce e tutta la perizia della sua arte: fu una *Nuredha* appassionata e seducente.

Ottimo il coro, istruito dal maestro Cusinati, eccellenti le dodici danzatrici. Suggestivo l'allestimento scenico ideato e diretto dal pittore Guido Marussig.

Chiudiamo queste rapide impressioni con l'augurio che al lavoro del Bianchini arrida tutta la fortuna che si merita, e che, per il giovane e colto musicista veneziano, questo magnifico battesimo da lui ottenuto in patria sia l'inizio di una lunga serie di vittorie. Il suo ingegno e la sua preparazione gliene danno pieno diritto.

GOFFREDO GIARDA.

MILANO

Teatro alla Scala

Quinto, sesto e settimo spettacolo della stagione scaligera sono stati il *Cristoforo Colombo*, i *Maestri Cantori* e il *Rigoletto*, tutti e tre allestiti col consueto decoro, con ottimo successo e con largo concorso di pubblico.

Il *Colombo* di Alberto Franchetti — che alla Scala non si era più rappresentato dal 1908 — è stato concertato e diretto egregiamente dal maestro Antonio Guarnieri ed ha avuto per protagonista il baritono Carlo Galeffi, eccellente cantante ed attore. Ottima Regina la signora Carena, pregevolissimo il tenore Merli nella breve parte di Guevara, benissimo anche le signorine Didur e Bertana, nelle rispettive parti di Iguamota e di Anacoana, e tutti gli altri. Sontuoso l'allestimento scenico, specie al secondo atto, in cui, se erano discutibili le proporzioni gigantesche della *caravella*, era senza dubbio impressionante il movimento di ondulazione trovato dal macchinista Ansaldo. Viva e varia, come sempre, l'azione scenica, sopra tutto per quanto riguarda le masse corali, per merito di Giovachino Forzano.

L'opera di Franchetti, malgrado i suoi più che trent'anni di vita, conserva tuttora la sua grandiosa e nobile efficacia. Anche lo stesso atto di America, certo discutibile per la logica dell'azione, che in esso si svolge, contiene tuttavia dei brani bellissimi per delicatezza di idee musicali e per colore.

Quanto ai *Maestri Cantori* e al *Rigoletto*, entrambi diretti da Toscanini, basterà ripetere tutto il bene che se ne disse lo scorso anno, aggiungendo che l'esecuzione della prima opera è apparsa ancora più raffinata e più perfetta. Ora mai è riconosciuto da tutti che uno spettacolo diretto da Toscanini è sempre un singolare avvenimento d'arte. Tra gli interpreti dei *Maestri Cantori* il solo elemento nuovo fu il tenore Persile, un Walter degnissimo, che riscosse l'unanime plauso insieme con gli altri esecutori, signore Caracciolo e Gramegna, signori Journet, Badini, Dominici e Pinza.

Nel *Rigoletto* si ebbe un nuovo Duca di Mantova nel tenore Cinlselli che si disimpegnò, in complesso, lodevolmente. La Toti Dal Monte meravigliò di nuovo per la finezza del suo canto e per la impeccabile nitidezza delle agilità, e il Galeffi impresse la consueta efficacia drammatica al personaggio di Rigoletto. Buono Sparafucile il Walter e buona Maddalena la Bertana.

Una solenne manifestazione di ammirazione e di affetto ha voluto dare il pubblico della Scala a Giacomo Puccini, la sera del 1° corrente, nella ricorrenza del 30° anniversario della prima esecuzione di *Manon Lescaut*. Il teatro era già tutto venduto da parecchi giorni (come del resto accade a tutte le recite di questo trionfante spettacolo). L'interpretazione di Toscanini apparve quella sera ancora più, se possibile, calda e vibrante e ancora più efficaci apparvero gli esecutori. Alla fine del 3° atto, Giacomo Puccini dovette persentarsi più e più volte alla ribalta, circondato da Toscanini, dalla Caracciolo, dal Persile e dagli altri valenti interpreti, fra ovazioni imponenti e interminabili. Gli furono offerti ricchi doni, fra cui quelli dell'Ente Autonomo, del maestro Toscanini, della Casa Ricordi.

Dopo lo spettacolo vi fu al Cova una cena in suo onore, di oltre trecento coperti, preceduta da una deliziosa esecuzione del Minuetto della *Manon Lescaut* danzato da quattro coppie di signorine appartenenti a famiglie del miglior ambiente musicale milanese.

Sedevano al tavolo d'onore — oltre al maestro Puccini e alla sua signora — il maestro Toscanini con la signora, il Prefetto, il professor Gallavresi in rappresentanza del Sindaco, il comm. Borletti e il comm. Silvestri, in rappresentanza dell'Ente autonomo, l'ing. Repossi, i comm. Valcarenghi e Clausetti, gerenti della Ditta Ricordi. Parlarono il comm. Borletti, il Prefetto, il professor Gallavresi. Puccini che era visibilmente commosso, ebbe nuove e grandi feste, che si protrassero sino a ora inoltratissima.

E' stato per alcuni giorni a Milano il signor Rouché, direttore dell'Opéra di Parigi, venuto espressamente per prendere diretta cognizione degli spettacoli della Scala. Ha assistito difatti alla *Manon Lescaut*, alla *Dèbora e Jaële*, ai *Maestri Cantori*, al *Colombo*. Il signor Rouché, in una intervista accordata a un redattore del «Corriere della Sera» si è espresso nei termini più ammirativi intorno alla complessità dell'importante organismo scaligero, al suo illustre duce, nonchè agli spettacoli da lui veduti.

Vi è ora in corso un grandioso progetto per trasportare in primavera all'Opéra di Parigi alcuni fra i più notevoli spettacoli della Scala quali, ad esempio, il *Falstaff*, la *Manon*, i *Maestri Cantori*, *Dèbora e Jaële*. A proposito di quest'ultima opera, il Rouché ha avuto anche un lungo colloquio col maestro Pizzetti, che trovavasi in quei giorni a Milano. Per attuare il progetto, che, come è facile comprendere, presenta non poche difficoltà, sopratutto di ordine finanziario, dovrebbe formarsi un apposito Comitato italo-francese a larga base. Occorrono molti uomini *bonae voluntatis*, e questi non dovrebbero mancare in Italia, perchè la riuscita del progetto significherebbe di sicuro una solenne affermazione dell'arte nostra all'estero. E di queste affermazioni fuori d'Italia, oggi ne abbiamo proprio bisogno....

Un altro gradito ospite nostro è stato il maestro Otto Klemperer, direttore generale del teatro di Colonia, reduce dall'avere diretto il *Siegfried* al Costanzi di Roma.

Anch'egli si è espresso nei termini più entusiastici riguardo agli spettacoli della Scala e all'attività geniale e benefica di Toscanini. Ha particolarmente elogiato l'esecuzione dei *Maestri Cantori*, che, a suo giudizio, non potrebbe essere più «wagneriana» di com'è alla Scala.

® Ultime opere rappresentate al nostro teatro Dal Verme sono state l'*Aida* e *La Gioconda*, delle quali il maestro Del Cupolo è stato coscienzioso e accurato direttore. Esecutori lodevoli sono stati: dell'*Aida*, le signore Turchetti e Brunetto, il tenore Cortis e il baritono Guicciardi (poi Annita Conti e il tenore Lindi ripresero le parti di *Aida* e di *Radames*); della *Gioconda* le signore Wroblewska, Ciampaglia, il tenore Pollicino, il baritono Guicciardi, ecc.

® Anche per merito dell'eccellente esecuzione della Compagnia Regini-Lombardo, è piaciuta al nostro Lirico la nuova operetta *La signorina Kanapè*, di Ripp e Bell'Ami, pseudonimi di Miaglia e Franchini.

® Un grande successo ha riportato al nostro Lirico l'esumazione dell'*Edipo Re* di Sofocle, sia per l'ottima recitazione di Annibale Ninchi, sia — sopratutto — per il superbo adattamento che, con profonda coltura di ellenista e squisito senso artistico, ne ha fatto Ettore Romagnoli, del quale sono anche assai piaciuti i cori, ch'egli ha composto per lo stesso lavoro.

® Al Regio di Torino il maestro Marinuzzi ha dato una finissima esecuzione del *Cavaliere della rosa* bene assecondato in palcoscenico dalla Supervia, dalla Lilopart, dalla Sassone-Sester, dal Cirino, dal Paolini, dal Milanesi. Ma il pubblico ha fatto migliori accoglienze al *Don Carlo*, che lo stesso Marinuzzi ha concertato con grande amore. Ne sono stati pregevolissimi interpreti il tenore Grassi, l'Almodovar, il Cirino, la Capuana e la Turchetti.

La ripresa della grande opera verdiana è stata preceduta da una conferenza illustrativa, all'Associazione della Stampa, del prof. Vito Fedeli, il quale parlò con chiarezza e acume sul significato tecnico ed estetico del *Don Carlo*, confortando il suo dire con illustrazioni musicali dello spartito stesso, esecutore, al piano, il maestro Negrelli.

Meritano particolare segnalazione e incondizionata lode queste conferenze che l'Associazione della Stampa indice quale preparazione ai principali spettacoli lirici che si succedono al Teatro Regio.

® Al S. Carlo di Napoli, fervido e prezioso direttore il maestro Serafin, si sono rappresentati: *Ballo in maschera*, con Stracciari; *Otello*, col tenore Brunet, la Scacciati e il baritono Cigada; e *Hänsel e Gretel*, nuova per Napoli e ch'è piaciuta assai; ottime esecutrici la Dragoni, la Giovannelli e la Ferluga.

Vivamente attesa è poi andata in scena *Giulietta e Romeo* di Zandonai, che ha avuto un esito entusiastico tra continue manifestazioni di consentimento che culminarono dopo la scena d'amore del primo atto, alla fine del secondo e al terzo, dopo la cavalcata. Di questa si volle il *bis*. Numerosissime le chiamate al maestro Serafin, che ha concertato e diretto con rara sensibilità, a Riccardo Zandonai e ad Arturo Rossato che, festeggiatissimi, assistevano allo spettacolo, nonchè agli ottimi esecutori, Irma Viganò, il tenore Cingolani, il baritono Inghilleri e Salvatore Papaccio.

® Al Verdi di Trieste la stagione lirica procede assai bene. *La via della finestra* di Zandonai, nuova per quella città, e che per la prima volta si rappresentava ridotta in due atti, è risultata un'opera veramente organica, piena di brio, ricca di melodia e di interesse scenico continuo. Il pubblico l'ha accolta con grandissimo favore chiamando per ben quindici volte alla ribalta l'autore, che dirigeva, e gli ottimi interpreti: Nera Marmora e il tenore Rodriguez, la Ponzano, il Federici e il Venturini.

Anche *Anima allegra* di Vittadini, allo stesso teatro, ha avuto le uguali favorevolissime accoglienze dei principali teatri d'Italia e dell'estero ov'era già stata rappresentata. Numerose chiamate, quindi, agli esecutori (Nera Marmora, tenore Rodriguez, la Ponzano, la Felia, il Venturini, il Vannuccini), all'autore presente, e al

MUSICA PER CANTO E PIANOFORTE

ROSSINI (G.)

LA REGATA VENEZIANA

Tre Canzonette in dialetto veneziano (con interpretazione italiana).

45844. - Per S. o T. — 45845. - Per MS. o BR.

Ciascun numero L. 8. - (Aumento compreso).

EDIZIONI RICORDI

Causa disguido postale ci è giunto in ritardo il consueto notiziario da Roma. Lo pubblichiamo a pag. 58.

maestro Vègna, che ha diretto con fervore, riuscendo a far risultare tutte le bell'ezze del lavoro.

Tra gli altri spettacoli lirici, più importanti, ricordiamo:

BRESCIA. - *Mefistofele* con Nazzareno De Angelis, ten. Polverosi, Maria Zamboni, Baria Ricci, maestro Podestà.

CREMONA. - *Iris* con la Baldi-Veltri, ten. Campioni, bar. Tegani, maestro Paolantonio.

MANTOVA. - *Boris* con la Zawaska, baritono Granforte, basso Melocchi, maestro Lucon.

PARMA. - *Manon* (P.) con Maddalena Bugg, ten. Coetis, bar. Patino, maestro Bellezza.

VENEZIA. - *Sonnambula* con Graziella Pareto, ten. Carpi, maestro Baroni.

Al Comunale di Cosenza ha avuto ottima accoglienza *Julia*, nuova opera in tre atti del maestro Maurizio Quintieri. Il libretto, di Vittorio Bianchi, drammatico e intessuto di alta poesia patriottica e di amore, ha per sfondo la rivoluzione napoletana del 1799.

Lucania, nuova opera del giovane maestro Beniamino Fonte, ha avuto riconfermato a Pisa il buon successo con cui era stata accolta a Carpi. E così pure *Tempesta di anime* del maestro Bisazza è piaciuta a Vicenza, come già a Fano.

Al teatro dei Piccoli di Roma si è avuta l'esumazione assai gradita, di *Betly*, opera di Donizetti, rappresentata per la prima volta a Napoli nel 1836. Ha diretto lo spettacolo, egregiamente, il giovane maestro Renzo Massarani.

All'Opéra di Parigi ha avuto lietissime accoglienze un graziosissimo ballo, *Cidalise*, il cui soggetto è dovuto alla collaborazione di De Flers e di Caillavet. La musica, vivace e piacevole, è del maestro Gabriele Pierné. Nell'esecuzione si è distinta la notissima ballerina italiana Zambelli.

A Ganz è stato accolto con grande favore il *Trittico* pucciniano, e tutte le tre opere che lo compongono — nonostante i loro diversi caratteri — sono state ugualmente apprezzate, e applaudite con calore. Il maestro Maurice De Prêter ne ha offerto una edizione degnissima, e tutti gli esecutori lo hanno bene assecondato.

A Londra è piaciuta la musica di scena che Eugenio Goossens ha scritto per il dramma *East of Suez* di Somerset Maugham. In essa rifulge nuovamente la personalità dell'autore.

VIOLINO SOLO

MAZAS J. F.

Studi speciali. Op. 36

(Revisione di M. CORTI)

E. R. 107. - LIBRO I (Studii speciali) L. 4.—
E. R. 108. - » II (Studii brillanti) » 4.—
E. R. 109. - » III (Studii artistici) » 4.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

CONCERTI

MILANO

SOCIETÀ DEI CONCERTI SINFONICI. — *21-22 gennaio*. La Società Corale dei maestri Moravi, diretta da Ferdinando Vach, come nelle altre città d'Italia, anche a Milano ha avuto accoglienze calorose eseguendo in prevalenza musiche nazionali. E' un complesso ottimo; la fusione e il colorito delle voci risultano magnificamente, specialmente nei pianissimi, eseguiti con molta delicatezza.

SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — *12-14 gennaio*. Walter Gieseking si è riconfermato pianista poderoso; magnifico in una *Partita* di Bach; focoso nella 5ª *Sonata* di Brahms; colorito in un brano di Ravel, travolgente nella 12ª *Rapsodia* di Liszt. In tutti i due programmi — quello della seconda sera comprendeva tre pezzi nuovi, assai gustati, di Castelnuovo Tedesco — fu artista di temperamento non comune.

28-30 gennaio. Felicissimo è stato il debutto del Trio milanese (Martinotti, pianoforte; Tonini, violino; Pinfari, Violoncello) davanti al pubblico del quartetto; il quale è stato lieto di prodigare il proprio plauso a questo complesso di giovani, sorto senza aiuti e con veri intendimenti artistici. Ottimi i programmi, nell'ultimo dei quali figurava una *Sonata*, per violoncello e pianoforte, di Mario Mariotti, salda e ben costruita.

AMICI DELLA MUSICA. — *11 gennaio*. Gioconda De Vito, è tornata tra noi ancora meglio agguerrita. La finezza dell'arcata, il calore espressivo, l'intuito interpretativo hanno procurato alla giovane violinista lietissima accoglienza.

GRUPPO UNIVERSITARIO MUSICALE. — *25 gennaio*. Concerto notevole, specialmente, perchè l'esecuzione dell'importante programma era affidato tutto a studenti universitarii. Precedettero alcuni cenni illustrativi, dell'avvocato Bruno Roghi.

LYCEUM. — *24 gennaio*. Addimostrando buone qualità pianistiche, la signorina Rina Pieani eseguì musiche antiche e moderne; e, con pari successo, la violinista Catastini, accompagnata dal maestro De Plaisant, interpretò Veracini, Wieniawski e una *Ninna-nanna* della signora Contini Anselmi.

CONVEGNO. — *11 gennaio*. Concerto dedicato a Casella del quale, pur toccando altri argomenti, parlò argutamente G'annotto Bastianelli. Seguì un programma di musiche del Casella, tutte d'avanguardia, esecutori lo stesso autore (che sedeva al piano), Attilio e Gilberto Crepax — violino e violoncello — e la signora Cambon, cantante. Molti applausi.

F. A. M. I. — *26 gennaio*. Buonissima l'esecuzione della debussyana *La boîte à joujoux*, da parte dei pupi dei fratelli Colla, e di Carlo Lonati per la parte pianistica. Ottimi i figurini di Peko.

CONCERTI DIVERSI. — *13 gennaio*. Sulla non vasta letteratura per due pianoforti, le concertiste Anny Gabbonetta e Vera Suter hanno saputo preparare un accorto programma, eseguito con precisione e con gusto.

17 gennaio. Il giovane pianista Rinaldo Erba è stato interprete lodevolissimo, e, quindi, assai festeggiato, di brani di Chopin, di Mozart e, specialmente, del *Preludio, corale e fuga* di Franck.

18 gennaio. In un programma assai variato, il giovane Michelangelo Abbado ha confermato la serietà e la nobiltà della sua arte di violinista. Fu assai applaudito in tutti i brani, ma specie dopo due *Romanze* di Beethoven.

20 gennaio. Lietissima accoglienza hanno avuto Elena Cherchez Cheodorovich, pianista molto volenterosa, e la signorina Cernuschi, cantatrice dalla voce piena e calda.

21 gennaio. Buonissima accoglienza, per qualità tecniche ed espressive, ha avuto la violoncellista Clelia Cheloni Tacchinardi, eseguendo un difficile programma, nel quale figuravano Mugellini, Dvorak, Tacchinardi e Popper. Al piano, molto volonterosa, la sorella Luisa.

24 gennaio. Commemorazione del compianto maestro Orefice, per iniziativa del R. Conservatorio e dell'Università popolare. Il maestro Paribeni, con commossa e sentita parola, ne ha evocato la figura illustrandone le benemerenze come compositore, insegnante, critico, ecc. Seguì l'esecuzione, accuratissima, di sue musiche.

27 gennaio. Per l'anniversario della morte di Giuseppe Verdi, nell'Oratorio della Casa di riposo, da lui fondata, si è eseguita una messa funebre, con accompagnamento dell'orchestra, diretta dal maestro Stefani, e di un coro di pensionanti della Casa.

29 gennaio. Una interessante audizione di musiche moderne mai eseguite, hanno offerto Gianna Rossi, cantante; Michelangelo Abbado, violinista; Enzo Calace, pianista. Essi sono stati interpreti accurati ed efficaci di Malipiero (*Tre Poesie di Poliziano*); di Orefice (*Quadri di Böcklin*); di Corlo (*Liriche*) e di R. Bossi (*Due Bassorilievi*, per violino e pianoforte).

TORINO

Nell'audizione Ballarini-Rondelli-Gallino, destò grande ammirazione e intenso godimento il *Concerto in re min.* di Bach, per due violini e clavicembalo, eseguito mirabilmente.

Ottimo esito hanno avuto i tre concerti Serato-Contessa, magnifico violinista il primo, e sicuro pianista il secondo. Programmi interessanti e ardui.

In composizioni di Chopin, di Liszt e di autori contemporanei, è stato apprezzato, nella Sala Regina Margherita, Gennaro Fabozzi, pianista nitido e preciso.

Nel Santuario di S. Antonio, il maestro Guido Maffiotti ha diretto la sua *Messa da Requiem*, dopo la quale venne anche eseguito il Mottetto *Versa est in luctum*, dello stesso autore.

VENEZIA

La Camerata per la musica italiana ha inaugurato la sua istituzione con un concerto tutto dedicato a musiche di Mezio Agostini ed il successo è stato completo per il programma e per gli ottimi esecutori: Elsa Alfodi Salvatici (violino), Edoardo de Guarnieri (violoncello) e lo stesso Agostini, al piano.

L'inaugurazione del IV anno dell'Accademia veneziana fu fatta dal direttore prof. G. B. Bernardi che tracciò il programma del corso. Seguì un concerto affidato a violoncelli ed eseguiti da allievi del Prof. Montecchi; concerto che, specie dopo il *Largo* di Haendel per 21 violoncelli, due arpe e organo, suscitò unanimi approvazioni.

NAPOLI

Il pubblico degli «Amici della musica» ha accolto con molto favore il debutto della pianista Virginia Daiolone, dotata di promettenti qualità; e, in una audizione successiva, ha fatto accoglienze calorose alla pianista Raisa Lifshitz ed al violinista Alberto Curci, in un interessantissimo programma di autori russi.

Alla Società del Quartetto, assai festeggiati, si sono presentati il pianista Furlani, il quale si è dimostrato anche forbito compositore, e il pianista Fabbrini, in un programma, quest'ultimo, non molto felice di autori modernissimi. Applauditissima, anche, l'audizione di concertisti napoletani: Cantani, Parmiciano, Scarano, Viterbini, Alessandro Longo; e quella del pianista Mario Vitali e del violoncellista Gilberto Crepax.

PALERMO

Le due audizioni di Arrigo Serato hanno richiamato gran folla, lieta di trovarsi davanti ad un concertista eccezionale. Nella prima egli eseguì brani di Sarasate, di Wieniawski, di Schumann, di Bach e il delizioso *Concerto* del Vivaldi. Al piano, ottimamente, si alternarono le signorine Nelly Schiavo e Diana Favaro. La seconda audizione, con l'orchestra diretta, inappuntabilmente, dal maestro Mulé, comprendeva un programma poderoso; il *Concerto in mi magg.* di Bach e quelli *in re magg.* di Beethoven e di Brahms. Successo grandissimo.

In brani da solo e in altri con accompagnamento d'orchestra, Alfredo Casella si è rivelato al pubblico palermitano, quale uno dei più illustri pianisti viventi. Affiatata l'orchestra diretta dal giovane maestro Giglio, il quale offerse anche una precisa esecuzione dell'VIII *Concerto grosso* di Corelli.

La violoncellista Onorina Semino ha avuto lietissime accoglienze, dalla Società Scarlatti, per le ottime interpretazioni di brani di Locatelli, di Rachmaninoff, di Boelmann, di Lalo e di Popper. Nella parte pianistica si distinse Achille Longo.

A Bologna, in un programma tutto di autori giovani, seppero mettere in evidenza otti-

me doti di cantatrice la signorina Malatesta, e di pianista la signora Malatesta-Borsari.

® Il violinista Ruggerini e il pianista Ghedini incontrarono il pieno favore del pubblico veronese, per i loro pregi di tecnica e di interpretazione, manifestati in tutti i brani dell'interessante programma nel quale figurava anche una *Sonata in mi bem. magg.* dello stesso Ghedini, brano che dimostra in lui un temperamento essenzialmente drammatico.

® L'Istituto francese di Firenze ha commemorato il primo centenario di Edoardo Lalo, con un concerto di sue musiche, affidato all'eccellente esecuzione di Louisette Giannarelli, violinista, del Conservatorio di Parigi, e dell'ottima pianista Felice Boghen.

PARIGI

® *Anniversaire*, un nuovo brano sinfonico di Fourdrain, consacrato alla memoria di G. Dupont, ha avuto lieta accoglienza alla Sala Colonne. Il pezzo esprime bene l'amicizia e la devozione che legavano l'autore al compianto musicista.

E' piaciuta anche, in una successiva audizione, una *Sinfonia* di Tournemaire, succeduto, come organista di St. Clotilde, a Franck ed a Pierné. E di questi due autori è evidente la derivazione del lavoro.

® In memoria di Lili Boulanger, morta nel 1918, a soli 24 anni, si è avuta una degna e interessante commemorazione nella Sala del Conservatorio. Oltre a parecchie composizioni già note, furono per la prima volta eseguiti i *Trois psaumes*, per cori ed orchestra, che sono senza dubbio ciò che la Boulanger ha scritto di più compiuto, di più forte e di più impressionante. L'esecuzione, diretta da Henry Büsser, che secondava l'iniziativa pietosa di Nadie Boulanger, l'inconsolabile sorella dell'estinta, fu all'altezza del programma. Lodevolissima l'orchestra dell'Opéra e la classe corale del Conservatorio.

Prese parte alla nobile commemorazione la notissima cantatrice M.me Croiza, che eseguì con la consueta finezza i *Reflets* e il *Pie Jesu*.

® Il 16 gennaio, al Guerzenich di Colonia, Alfredo Casella — l'instancabile e battagliero artista — diresse un concerto nel quale fu eseguito, con grande successo, il suo *Convent sur l'eau* (un pezzo entrato ormai nel repertorio di tutti i grandi concerti) e la sua *Elegia eroica* — quella stessa che, eseguita per la prima volta all'Augusteo di Roma, sotto la direzione di Rhené Baton, provocò vivi contrasti nel pubblico — che ebbe un eccellente esito.

Un uguale esito ebbe il Casella a Parigi, pochi giorni dopo, partecipando a due dei Concerti Pasdeloup, in qualità di pianista e di compositore. Come pianista fu ammiratissimo nel *Concerto in mi min.* di Mozart, nel quale eccelse per l'eleganza disinvolta dell'interpretazione e per la squisitezza della tecnica. Rhené Baton presentò poi al pubblico parigino, per la prima volta, la su citata *Elegia eroica* che fu benissimo accolta, salvo qualche lieve contrasto.

Ora il Casella si è imbarcato per l'America del Nord, dove è scritturato per una tournée di concerti.

® La Società filarmonica di Budapest, diretta da Kerner e da Dohnányi, ha eseguito come prima novità *Primavera in val di Sole* di Zandonai, che è assai piaciuta.

® In uno degli ultimi concerti londinesi, alla Wigmore Hall, si distinsero assai alcuni nostri connazionali; il giovane violinista Giulio Riccardi, dotato di rare qualità di tecnica e di temperamento che, specialmente, emersero nella sua esecuzione del *Trillo del diavolo;* il mandolinista Mario Di Pietro che seppe elevare a dignità nuova lo strumento della canzonetta; e il pianista Alfonso Gibilaro, ottimo accompagnatore.

Teatri e Concerti romani

® Al Costanzi, *La Dannazione di Faust* — che non vi era stata riprodotta da circa quindici anni a questa parte — è stata accolta da vivo successo, sotto la direzione di Vittorio Gui, avendo ad efficaci interpreti il Parvis, il Nadal, la Zinetti, il Fiore. Ottimo il coro concertato dal maestro Consoli, e di effetto la messa in scena.

Ha fatto seguito la *Butterfly*, sotto la direzione del maestro Santini: squisita protagonista Carmen Melis, che ha avuto a compagni il tenore Perea (cui è poi subentrato il Nadal) e il baritono Persichetti.

Il *Cristoforo Colombo* di Franchetti — che è andato in scena il 7 febbraio, nella nuova edizione con il terzo atto rifatto — ha ottenuto un buon successo, impressionando, specialmente, ai primi due atti, per la vastità dei quadri musicali, per la grandiosità pittoresca del soggetto, per i pregi della musica le cui pagine felici conservano tuttora la loro forza. Il nuovo terzo atto — che, sostituito alla parte dell'opera che si svolgeva in America, ci presenta Colombo al suo ritorno in Palos — pur non avendo suggerito al musicista pagine notevoli per interesse musicale ed ispirazione, ha contribuito ad alleggerire il lavoro, e a dargli maggiore coesione.

Efficace protagonista dell'opera — concertata e diretta con ogni cura dal maestro Gui — è stato il baritono Zalewski; ed interpreti altrettanto efficaci sono stati Ester Mazzoleni, il tenore De Paolis, il basso Masini-Pieralli. Anche le numerose parti secondarie, il coro e la messa in scena hanno contribuito al successo.

® Si è inaugurato il nuovo «Teatro degli Indipendenti», che si propone di realizzare, con mezzi limitati ma col massimo rendimento espressivo, degli spettacoli di eccezione anche mimici e musicali. Fra gli altri lavori si è rappresentata con successo *La Bajadera dalla maschera gialla* di Santoliquido.

® Augusteo. — *14 e 17 gennaio.* Pietro Mascagni ottiene due trionfali successi. Nel primo concerto la *Seconda Sinfonia* di Beethoven, nel secondo la sinfonia *Dal nuovo mondo* di Dworak. Oltre ad alcune delle sue più popolari composizioni, egli presenta una sua nuova impressione sinfonica, scritta appositamente per l'Augusteo, ispirata alla Santa Teresa di Bernini. Il lavoro, per la sua fervida espressività tutta mascagnana, piace assai e se ne impone la replica.

21 e 24 gennaio. Leopoldo Stokowski, direttore dell'orchestra di Filadelfia, si è fatto apprezzare per chiarezza ed eleganza. E' piaciuta specialmente la sua interpretazione della *Patetica* di Ciaikowski.

28 gennaio e 2 febbraio. Due audizioni, accolte da pieno successo, del coro dei *Maestri Cantori moravi*, diretto da Ferdinando Vach. Alla prima partecipa il giovane pianista Francesco Ticciati, il quale, oltre che nel *Concerto* in *do minore* di Beethoven, si fa apprezzare in un suo *Concerto Gregoriano*, lavoro che risente degli ibridismi inerenti alla origine di composizioni simili.

4 febbraio. Concerto diretto da Bernardino Molinari, il quale nella *Quinta sinfonia* di Beethoven, nella prima parte della *Sacra di Primavera* di Strawinski, ch'egli per primo fa conoscere in Italia, nel *Concerto* in *sol minore* di Vivaldi da lui trascritto, ottiene una vera affermazione.

11 febbraio. Il celebre violinista Adolf Busch interpreta, ammiratissimo, i *Concerti* in *la minore* di Viotti e in *mi minore* di Mendelssohn; e, in unione al valentissimo violoncellista del suo quartetto, Paul Grümmer, il *Concerto* per violino e violoncello op. 102 di Brahms.

® Alla Sala Accademica di Santa Cecilia ha ottenuto un vivo successo un concerto del pianista Francesco Bajardi, con un programma classico e moderno. Son succedute due tornate del famoso Quartetto Busch, che si è confermato ancora una volta degno della sua altissima riputazione.

® Alla Filarmonica ha avuto luogo un concerto della cantatrice De Pasquali — ottima artista proveniente dal Nord-America — e del violinista Bolognini; un altro dei fratelli Crepax (violinista e violoncellista) in unione al pianista Mario Vitali, con un programma che comprendeva, fra l'altro, la *Sonata* per violino e violoncello di Ravel, nuova per Roma; un terzo della cantante Margherita Rulni Cambon e della pianista Rina Rossi; un quarto del pianista Carlo Zecchi, che, giovanissimo si è confermato artista di magnifiche attitudini.

® Alla Sala Bach hanno offerto delle interessanti udizioni: la cantatrice danese Margherita Ernest; la cantatrice Cecilia Cao-Pinna e la pianista Rachele Maragliano-Mori, la quale ultima ha interpretato con vivo successo l'intero poema musicale per pianoforte di Alaleona *La città fiorita;* il forte pianista Edwin Fischer.

Nella stessa Sala ha svolto una serie di concerti la nuova Società per l'arte classico-mimoritmica. Vi si è presentato, in due tornate, Marco Enrico Bossi; poi la cantatrice Ghita Lénart; la pianista Augusta Coen che in opere classiche e moderne italiane si è confermata esecutrice e interprete finissima. Alcuni dei numeri di questi programmi sono stati interpretati mimicamente dalla signora Jsaye e dalle sue allieve Kary e Guenda Castellacci.

® Agli Amici della Musica il violoncellista Eugenio Albini e la pianista Augusta Coen hanno offerto, in due tornate, la esecuzione integrale, accolta da pieno successo, delle cinque Sonate per violoncello e pianoforte di Beethoven.

® Alla Sala Gregorio XIII il valente organista Don Raffaele Manari, ha iniziato una serie di concerti storici destinati a mettere in luce lo svolgimento della musica organistica nei varii paesi.

Nella stessa sala la cantatrice Ghita Lénart ha offerto un concerto di «Canti del Medioevo e del Rinascimento». Le bellissime musiche — le cui trascrizioni erano state effettuate dalla stessa Lénart per i canti tedeschi, da Leo Sowerby per gli inglesi e i francesi, da Domenico Alaleona per gli italiani — hanno avuto nella squisita e intelligente interpretazione, tale successo che il concerto ha dovuto essere replicato.

® Il Gruppo Universitario Musicale ha iniziato le sue tornate con un attraente concerto cui hanno partecipato Elsa Olivieri Respighi, Ottorino Respighi e Mario Corti.

® Alla Sala Sgambati si è presentato il violoncellista spagnuolo Gaspar Cassadò, allievo di Casals, il quale si è rivelato eccellente artista per bellezza di suono, facilità e nitidezza di meccanismo, anima di interprete.

Nella stessa Sala ha ottenuto un vivo successo il pianista Giuseppe Fabbrini, che ha mostrato di possedere qualità di esecutore e di interprete non comuni.

La violinista americana Anny Neill si è affermata per un forte temperamento e belle qualità tecniche, facendo conoscere, fra l'altro, una nuova sonata di Leo Sowerby.

® Al Lyceum femminile la signora Maragliano-Mori si è presentata come cantatrice, ottenendo un cordiale successo in un difficile programma dedicato per intero ai *Lieder* di Schumann. Le è stata valorosa compagna al pianoforte la signora Teofani-Zennoni.

Un altro riuscito concerto allo stesso Lyceum è stato offerto dalla giovane violinista Nella Pardo, alunna di Arrigo Serato.

DIFFONDETE

MUSICA D'OGGI

RECENSIONI

"IL PRINCIPE E NUREDHA„ di BIANCHINI
GIUDICATO DALLA CRITICA

La Gazzetta di Venezia, Venezia.

L'opera è di carattere decisamente moderno, ma di un modernismo non voluto, non ricercato per snobismo o per assicurare un alibi alla povertà delle idee. L'opera è varia nei ritmi, ma organica. Vi sono sonorità nuove ma appropriate, mai volute per l'effetto. In genere, lo strumentale appare sobrio, leggero, lasciando il dominio alle voci, eccezion fatta per particolari momenti dove specialmente occorre dare l'impressione diremo così onomatopeica.

. . . . . .

Ed eccoci al duetto nel quale *Nuredha* canta il suo amore ed il *Principe* riesce a carpirle la rivelazione del segreto del fato che su lui incombe. Pagina magnifica che è caratterizzata da una forma musicale veramente originale: il canto liberissimo dei cantanti si intreccia con altra melodia chiara e calda affidata agli archi, che si sviluppa indipendentemente, curiosamente interrotta da un indovinato giuoco di *pizzicati* per riprendere con maggior calore subito dopo. Gli elementi tematici del duetto con sapore nuovo, a forma, diremo così, ciclica riappaiono a rovescio quando il *Principe*, divenuto falso, finge amore per riuscire a figgere i propri negli occhi di *Nuredha* che il raggio lunare illumina, per rimirarvisi la terza volta.

. . . . . .

Interessantissimi sotto i vari aspetti, ma specialmente sotto quello armonico, sono gli effetti orchestrali che fanno riscontro ai tre momenti in cui il *Principe* riesce a vedersi nella lama, nell'acqua e negli occhi della baiadera; il primo è un canto tenue, affidato ai violoncelli; il secondo è l'istesso canto con diversa tonalità affidato ai violini che si snoda nella più carezzevole melodia; il terzo è l'istesso spunto intrecciato genialmente colle frasi, non si può nè si deve dire tema, del duetto d'amore.

Vi sono produsi indovinatissimi effetti onomatopeici: lo scaturire dell'acqua, lo spegnersi in questa delle torcie, lo scrosciar del fulmine.

Il Gazzettino, Venezia.

La maniera, sia armonica che istrumentale, adoperata dal Bianchini, mostra principalmente una ricca fantasia di colorista. La sua tavolozza ha una vasta gamma di toni che egli usa con sicuro intuito e con mano esperta. Nutrito com'è di sani e solidi studi, aperto alle più ardite espressioni della più moderna tecnica musicale, procede senza pregiudizi, ma altresì senza partiti presi. Tutta la partitura è tempestata di dissonanze, non raramente audaci. La riduzione da lui stesso fattane per pianoforte ci avrà anzi a questo proposito lasciati dubbiosi. Ma l'orchestra, che è l'orchestra d'un uomo avveduto e tagliato a cavarne gli effetti che vuole, dipana tutto: quegli urti di armonie e di disegni contrappuntistici, che ci sembravano assurdi, diventano chiari e logici, rispondono a qualche bisogno, o del canto, o dell'azione o del colore d'ambiente, e l'effetto generale, pur essendo sempre del suo tempo, si equilibra e si comprende, perchè l'opera è concepita come un tutto organico, e segue un suo intimo ritmo architettonico.

Tre sono gli elementi musicali più importanti che compongono l'opera: un particolare più di ritmo che di suono, che sottolinea l'azione drammatica e ne intensifica l'espressione; un tema melodico chiaro, libero di movenze, caldo, di tipo pucciniano, ben distinto dal restante della musica, che fa da fulcro alla parte passionale, all'amore di *Nuredha* e alla finzione amorosa del *Principe;* infine note di colore, di un vago sapore esotico che sottolineano principalmente il racconto di *Nuredha*, e i cori delle ombre.

Questi tre elementi, ragguardevolmente manipolati, con un efficace alternarsi di chiaroscuri, che diventano talora imponenti (solo qualche volta si tocca una certa vuotezza nell'orchestra che pure il Bianchini sa muovere così bene nei suoi ripieni), dominano tutto l'atto e gli danno un'unità intensamente suggestiva.

La linea del canto è abbastanza piana, ma sempre melodiosa; si può dire anzi che il Bianchini abbia voluto affidare ai due organismi, canto e orchestra, due compiti ben distinti: melodico l'uno, armonico l'altro.

Il Secolo, Milano.

Quello che meglio piace nel *Principe* e *Nuredha* è il fine gusto, la bella signorilità che tutto lo governano. Non bisogna cercare in esso, grande profondità di sentimento o forza di espressione — ai quali, del resto, il libretto offrirebbe ben pochi pretesti; — ma una facile vena di melodista e una natura onesta e sincera che ama mostrarsi come è, senza inutili o pretenziose maschere. Ne fanno fede il brano del baritono «Ahimè! vano peso è la vita»; l'elegante duetto «Sì, perchè il mondo inter»; la pagina «Se tu vuoi parlar»; mentre la danza e i cori che aprono l'opera, e la scena finale attestano l'abile mano del musicista e la sua felice natura teatrale.

Il Corriere della Sera, Milano.

... L'opera fu ascoltata con crescente interessamento e quando calò il velario, il pubblico unanime scoppiò in un entusiastico applauso che si ripetè, ugualmente caloroso, altre sette volte.

Il Popolo d'Italia, Milano.

Per lui (il Bianchini) e con lui il dramma acquista una certa consistenza, o meglio una certa forma melodrammatica, dovuta all'uso dei procedimenti dell'opera tradizionale, dei quali egli ha una sicura padronanza. La sua musicalità, del resto, è facile e facilmente accessibile; è un lirico dai voli piani, quadrati e dalla strofa simmetrica. Nella frase d'amore di *Nuredha*, dolce, sinuosa e morbidamente flessibile, c'è la sua migliore e maggiore caratteristica.

La Stampa, Torino.

Il maestro Bianchini dimostra una profonda maturità tecnica ed un indirizzo nettamente moderno. Nulla concede tuttavia agli eccessi modernistici che non siano alcune dissonanze; nulla concede all'artificio od al facile effetto. Sono pochi i temi prevalenti ma tali che permettono tuttavia larghi sviluppi sempre esattamente aderenti allo spirito del dramma.

Il Mondo, Roma.

Su questo soggetto di carattere fantastico, ma nello stesso tempo umano, Guido Bianchini ha ordito una delicata trama di musica drammatica, con accenti vividi di passione, e con elementi di colore originali e composti, senza convenzionalismi d'ambiente o andamenti di facile popolarità.

La favola ha dei ricorsi simmetrici di forma, e quindi la musica, non curando il concetto della simmetria assoluta, ha a sua volta dei ricorsi, con carattere quasi ciclico.

Il Resto del Carlino, Bologna.

Il Bianchini si è tenuto in uno svolgimento serrato e precipitato, che, se anche non sempre confortato dal libretto, tuttavia rivela qualità non comuni di un musicista sintetico, che non si lascia prendere dalle inezie dei particolari strumentali, nè si abbandona ai lenocinii del così detto canto popolare. Egli ha fatto tesoro della sua cultura musicale e dell'esperienza, onde, proprio in un momento in cui lo stesso modernismo musicale ha non poche revisioni, egli ha soprattutto voluto offrire una pagina musicale di equilibrii, davanti alla quale, il più spietato dei critici, può convincersi di solidità strutturali quali oggi si chiedono al compositore.

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

BRANCOUR (R.) — *Massenet*. (F. Alcan, Parigi).

È una bella monografia su colui che, per l'autore, fu uno dei più personali ed originali musicisti francesi del secolo XIX, e di cui C. Saint-Saëns diceva che ebbe molti imitatori senz'avere imitato nessuno.

Lo studio considera, prima la vita, poi esamina le opere, dividendo la musica drammatica da quella di scena, religiosa, strumentale e vocale con pianoforte. Segue una conclusione coi più autorevoli giudizi dei critici di varia attitudine, un'appendice che tratta di Massenet scrittore, de' suoi interpreti e dell'opera sua d'insegnante. La bibliografia e qualche notizia sull'iconografia del maestro chiudono il lavoro. Il quale è scritto con un'imparzialità che non esclude l'ammirazione. Questa si manifesta nella sola maniera utile, cioè mettendo il Massenet in rapporto con altri musicisti, così da farne risaltare i tratti personali e le influenze esercitate sui contemporanei.

Qualche punta all'arte italiana non manca qua e là, ed è inevitabile, data la mentalità francese, più pronunciata oggi che mai.

SCHWARZ (H.) — *Ignaz Brüll und sein Freundkreis*. (Rikola Verlag, Vienna).

Un altro libro d'ambiente musicale tedesco della seconda metà del secolo passato, tutto dominato da due figure: G. Brahms e Carlo Goldmark. Qui è la società di Ignazio Brüll, che tratteggia con obiettività e pur con amore la persona e la vita del protagonista; ma poichè questi fu un buon compositore secondario, è inevitabile che l'interesse maggiore risieda nel complesso della cerchia in cui visse, e che comprendeva, oltre ai due già indicati, altri uomini eminenti, come Liszt, Rubinstein, ecc. Uno dei lati interessanti del volume è che vi si scorge, non solo i caratteri propri degli uomini notevoli che vi figurano, ma anche le impressioni ed i sentimenti ch'essi suscitavano in chi li trattava.

CASIMIRI (R.) — *Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Nuovi documenti biografici. (Ed. del «Psalterium», Roma).

L'A. comunica ed illustra alcuni documenti, da cui risulta, oltre ad altri particolari: 1° che il Palestrina, dopo perduta la prima moglie, volle dedicarsi alla vita ecclesiastica, e fu realmente ordinato chierico, ed investito di beneficio (1); 2° che la madre del Palestrina dovette essere una tale Palma e non già Maria Gismondi come finora si credeva.

(1) Lo *zelo e furore di devozione* durarono poco, perchè, alcuni mesi dopo, il Maestro passava a seconde nozze. Naturalmente non avera ancora fatto voto di celibato.

VENEZIAN (G.) — *Teoria generale della Musica*. Vol. I. (C. U. Trani, Trieste).

Il titolo è grande e piccolo il volume, tanto più che l'A. spiega a lungo, nell'Introduzione, il piano di tutto il suo lavoro, nel capitolo seguente tratta dell'essenza della musica e, soltanto dopo, espone la teoria dell'armonia con molti esempi musicali.

Non è un libro che apra orizzonti nuovi, ma i vari argomenti vi sono svolti da un punto di vista abbastanza alto, e la stessa armonia tradizionale è scritta con un complesso d'intuizioni, di problemi e di fatti tonali ed armonici, che mostrano come l'A. non sia passato vicino alla verità senza accorgersene, così che sarebbe bastato poco per fargli trarre conclusioni nuove e diverse da quelle di tutti.

La mancanza d'esercizii mostra che l'A. non ha inteso scrivere un manuale destinato alla pratica di chi impara l'armonia, bensì un libro di cultura, certo preparato per quelli che, conoscendo la musica, vogliono rendersi conto di quello che fanno. E come tale è una pubblicazione assai raccomandabile, e assai migliore di molte altre.

GIULIO BAS.

WEISSMANN (A.) — *Verdi*. Biographie, mit 23 Bildern. (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart).

Tra i molti studii che in Germania si sono pubblicati e seguitano a stamparsi su Giuseppe Verdi, questo del Weissmann è uno dei più minuziosi, equanimi ed interessanti. L'A. analizza gli aspetti dell'opera verdiana e, concordando col Pizzetti, asserisce che Verdi vedeva nel dramma, specialmente, le situazioni e i caratteri.

Ne espone, sommariamente, i tratti della vita e dell'arte, soffermandosi sull'uomo politico e sulla evoluzione verso forme espressive più moderne. Nè manca un cenno sulla musica da camera e sacra.

Assai gustoso il capitolo in cui sono raffrontati Verdi (il contadino) e Wagner (il cittadino). La predilezione dell'A. è pel primo a motivo della sincerità, praticità, serietà e riflessività che gli riconosce.

Seguono altri brani sul dramma musicale, sulla saggezza del Gran Vecchio, sul Falstaff (l'ultima risata), sul suo testamento, e, infine un acuto raffronto tra Verdi, l'Italia e la Germania. L'A. coglie esattamente alcuni aspetti del nostro paese e li espone con molto garbo. Parlando di Puccini, ad es., asserisce che è l'erede di Verdi. Il libro termina con una quasi completa bibliografia verdiana.

M.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

PIZZETTI (I.) — *Sonata* per Violoncello e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Lavoro nobilissimo che viene a collocarsi a fianco alla *Sonata* per violino e pianoforte, pure avendo tutt'altro carattere. Questa nuova presenta tre stati d'animo, tre diverse manifestazioni d'un intensissimo dolore, diffuso nel primo tempo, angoscioso nel secondo, quasi contemplativo nel terzo.

Non c'è dubbio che il contenuto poetico, l'anima, l'essenza di questi pezzi, hanno una decisa prevalenza sulla maniera usata per esprimerli musicalmente, ed è chiaro segno di superiorità. Difatti, per quanto emozione ed espressione (cioè anima e corpo dell'opera d'arte) siano inseparabili, indispensabili l'uno all'altra, come nell'uomo anche nelle sue manifestazioni, la sostanza spirituale è l'elemento generatore che domina la veste più o meno materiale e caduca.

Mentre questa *Sonata* è una nuova affermazione della personalità artistica del Pizzetti, essa non presenta lati nuovi nell'elaborazione tecnica. Il maestro s'è ormai creato lo strumento che risponde al suo modo d'esprimere, così che la fase di ricerca si può dire chiusa in questo senso.

L'effetto strumentale è talvolta non facile da ricavare, specie da parte del violoncello, che ha sempre missione intensamente espressiva: l'*a solo* che inizia il terzo tempo si può dire perfetto.

Ma questo si lega al fatto che, in generale, lavori simili vanno interpretati da artisti d'animo elevato e di mano sicura, ed essi ringrazieranno Ildebrando Pizzetti d'aver dato loro una nuova opera di tanto valore.

MALIPIERO (G. F.) — *Due Sonetti del Berni* per una Voce di soprano e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Bernesco il testo e bernesca la musica scritta lo scorso giugno dall'A. per i notissimi sonetti *Chiome d'argento fine e Cancheri e beccafichi*. Sono come due risate sarcastiche, che avranno piena efficacia eseguite da una cantante che dica con intelligenza il testo. L'esecuzione non deve presentare difficoltà.

HENSCHEL (G.) — *Out of the deep*. Psalm CXXX. (Augener Ltd., Londra).

Il salmo *De profundis*, con testo inglese, è musicato a 4 voci di donna (2 soprani di cui il 1° tocca spesso il *sol*, e 2 contralti, di cui il 2° scende al *fa* grave) in uno stile nobile e gradevole se non ardito.

IRELAND (J.) — *The Encounter - Epilogue - Vagabond - The vain Desire - Ladslove - The lent Lily - Goal and Wicket*. Songs with Pianoforte accompaniment. (Augener Ltd., Londra).

In questi canti, John Ireland si manifesta quale lirico delicato ed efficace. I bei testi di A. E. Housman — tranne *Il vagabondo* che è di J. Masefield — hanno risvegliato vive emozioni nell'anima del musicista, che le trasmette felicemente con arte personale. Sia la semplice e pensosa recitazione modulata del *Vagabondo*, o la delicata melodia del *Giglio quaresimale*, sostenuta dall'uguale mormorio del pianoforte, oppure la intensa lirica dell'*Amore d'adolescente*, o dell'*Epilogo*, questa musica trova sempre la via del cuore, mantenendosi nella corrente lirica tradizionale, e pure usando mezzi nuovi e propri.

Raccomandiamo questi canti agli amatori d'arte sincera.

GRAENER (P.) — *Sonate* für Violine und Klavier, op. 56. (Ed. Bote & G. Boch, Berlino).

Lavoro della tendenza media germanica, che assimila procedimenti nuovi per amplificarne la corrente tradizionale. Quindi intonazione estetica nobile, struttura salda, (tema unico che si presenta sotto vari aspetti), armonia nutrita, melodia... In complesso dunque si sente un musicista rispettabile, se non un artista molto geniale; mentre talvolta ci lascia notare qualche squilibrio fra tratti intensi ed altri un po' fiacchi.

L'esecuzione non presenta difficoltà, e le dimensioni non superano quella che dovrebb'essere la giusta misura d'una Sonata media, ma che fu troppo spesso sorpassata da tanti lavori interminabili pubblicati negli ultimi decennii.

REUCHSEL (M.) — *Pièces Anciennes Françaises*, pour Violon ou Viole d'amour et Instruments divers transcrites et harmonisées. (H. Lemoine & Cie, Parigi).

Sono 6 pezzi in due fascicoli: 1° *Romanza* di Milandre, *Gavotta* di Hugard, *Aria* di Barrière; 2° *Andante* di Lulli, *La classe* di Mondonville, *Andante e Allegro* di Barrière. Tutti pieni del gradevole tono nobile e cerimonioso del sei e settecento francese, riveduti coscienziosamente per l'esecuzione moderna, e facili tanto pel violino quanto pel pianoforte. Li raccomandiamo agli amatori.

BRIAN (H.) — *The Fly. — The River. — Spring. — Pastoral*. Part Songs for female Voices with Pianoforte accompaniment. (Augener Ltd., Londra).

Facili e gradevoli canti, il 1° ad una, il 2° ed il 3° a due ed il 4° a tre voci femminili od infantili con pianoforte, scritti con mano gentile e dignità di gusto. Li raccomandiamo ai cori ed alle Scuole di canto.

GIULIO BAS.

HEMERY (V.) — *The message of Spring*. Song. (J. Williams Ltd., Londra).

Nulla di peregrino nella romanza della musicista poetessa inglese, ma molta scorrevolezza melodica, notevole fluidità armonica, ciò che forma un insieme spigliato e simpatico, favorevole alla popolarità della composizione.

JUDD (P.) — *Indian serenade. - When daisies pied*. Songs. (Augener Ltd., Londra).

La mancanza di *Color locale* dà una piccola delusione per la *Indian serenade*, ispirata ad una poesia di Shelley. L'autore però si rivela abile e sapiente artefice in entrambe le pagine vocali.

HICKEY (V.) — *Roadways. - Memory. - Ecstasy. - Cradle song*. Songs. (Augener Ltd., Londra).

Con queste quattro piccole romanze, l'autrice si presenta simpaticamente al pubblico per molte doti assai preziose in tal genere di composizione. Nella *Cradle Song*, più che nelle altre, la facile vena melodica ed il gusto finissimo della musicista si affermano significativi e garbati. Anche in *Roadways*, tali doti vengono confermate pur trattando un soggetto molto diverso.

WARLOCK (P.) — *Good Ale*. Song. (Augener Ltd., Londra).

Travolgente nel ritmo vigoroso, l'idea musicale dell'autore si imprime nella mente di chi legge o ascolta, in modo decisivo, quasi venisse scolpita a caratteri indelebili. Nulla vi è di particolarmente personale, ma come in tutte le pagine vocali pubblicate in Inghilterra, si nota un rispetto delle tradizioni classiche, confortante e soddisfacente.

ROBINSON (A.) — *Water boy*. A negro Song. (Winthrop Rogers Ltd., Londra).

Esotica nello spunto e nello snodarsi della melodia, la caratteristica cantilena interessa e diletta in modo singolare, pur compiacendosi di una monotonia.

FLAMENT (E.) — *Deux Pieces* pour Violon. (Foetisch Frères, Losanna).

I due pezzi si intitolano *Méditation* e *Elégie;* melodici, chiari, aristocratici nella forma e nell'armonizzazione, meritano di essere segnalati agli esecutori accurati ed espressivi.

MARCEL (G.) — *Romance sans paroles* pour Violon ou Violoncelle ou Flute ou Hautbois. (Foetisch Frères, Losanna).

Non credo possibile che una melodia possa indifferentemente adattarsi a quattro strumenti di carattere tanto diverso; certamente l'andamento melodico conviene alle varie tessiture, e i dilettanti vari si compiaceranno di riprodurne le frasi spontanee e carezzevoli.

COOPER (G.) — *A Storyette*. (Joseph Williams, Londra).

È una piccola serie di bozzetti per pianoforte, facili, brevi, espressivi, moderni, senza essere avveniristi, degna di attenzione e di simpatia.

BAINTON (E. L.) — *Little Pictures from Holland*. (Augener Ltd., Londra).

Pittoreschi veramente questi cinque schizzi per pianoforte, pubblicati in nitidissima edizione: *Il mulino a vento*, la *Canzone del pescatore fiammingo*, la *Vogata nel Zuider see*, la *Danza paesana*, la *Danza degli zoccoli*, tutti rivelano buon gusto e genialità.

CARSE (A.) — *Old English Dance Tunes*. (Augener Ltd., Londra).

Che gioiello questo delizioso quaderno di danze! Poche battute formano un quadretto, ora incipristo, ora ingenuo, ora soffuso di gradevole *gaucherie*, ma sempre piacevole ed oltremodo interessante. Facile assai, e raccomandabile a tutti i pianisti in erba.

WIERNSBERGER (J. A.) — *Les Classiques du debutant*. (Costallat, Parigi).

Il fascicolo rappresenta una piccola antologia di facili e originali pagine per pianoforte, e di trascrizioni semplici di pezzi celebri dei miglior autori classici. Monteverdi, Rousseau, Grétry, Haydn, Rameau, Mozart, Rossini, Haendel, Beethoven ed altri ancora compongono l'illustre schiera dei musicisti evocati.

KING (R.) — *Three Impressions*, for Pianoforte. (Williams, Londra).

Un soave e simpaticissimo profumo di garbatezza arcadica diffonde nel minuscolo fascicolo una dolcezza assai piacevole, non troppo dissimile da quella che sempre si sprigiona dai piccoli pezzi di Roberto Schumann: bagattelle in apparenza e capolavori nella sostanza. Leggeri ed agili appaiono i *Fiocchi di neve;* profondamente espressive le *Riflessioni;* scorrevole ed elegantissima si snoda la *Canzone dell'altalena*.

GURLITT (C.) — *Morning Song. - March* for Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Brevissime ma gustose, le due tenui composizioni, sorridono ai piccoli pianisti intelligenti.

TURNEY (S. E.) — *Caprice* for Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Nulla di saliente contraddistingue la nuova composizione, ideata con sicura conoscenza dello strumento e della tecnica inventiva, ma senza affermazioni di personali atteggiamenti.

ELISABETTA CONONE.

GAL (H.) — *Variazioni op. 9*, su una melodia viennese, per Violino, Violoncello e Pianoforte. (N. Simrock, Berlino).

Pezzo facile di musichetta leggera di allegro carattere popolare.

BRIDGE (F.) — *Two Lyrics* for Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

La prima di queste due liriche per pianoforte è un piccolo poema, facile da eseguire e da interpretare, e d'una bellezza che si rivela subito; è la *pace del cuore* felicemente cantata. La seconda, *delicata malizia*, offre essa pure un gradevole compito ad un pianista di buona sensibilità, anche se non è tecnicamente forte. Questi pezzi sono belli, brevi e facili.

GRABERT (M.) — *Sonata* in sol minore, op. 52, per Oboe e Pianoforte. (N. Simrock, Berlino).

Ingenua composizione certo rivolta agli studenti d'oboe, pei quali, invero, esiste ben piccolo repertorio. Ma anche ai giovani, anzi proprio a loro, bisogna far suonare solo musica, cioè cose animate da una qualche emozione, per non abituarli a pensare ed a sentire che musica e note sieno due espressioni equivalenti.

DELIUS (F.) — *A Dance Rhapsody N. 2* transcribed for Piano Duet by Ph. Heseltine. (Augener Ltd., Londra).

Anche questo nobile e delicato poema sinfonico di F. Delius si presenta trascritto per pianoforte a quattro mani con molte indicazioni di strumenti, così da permettere a chi suona di farsi un'idea abbastanza esatta dei vari timbri orchestrali. Ed è lavoro significativo per l'odierna produzione della Scuola Inglese.

SCHULZ (J. A.) — *A Maid* (Das Mägdlein), *The Bird* (Das Vöglein), Canzoni ad una voce con Pianoforte di A. Moffat. (Augener Ltd., Londra).

I due semplici canti del maestro tedesco settecentesco sono qui elaborati, interpretati, e pubblicati col testo inglese aggiunto all'originale.

O. S.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per due Violini

BRUNI (A. B.).

E. R. 66. - *Sei Duettini*. Op. 34. . . . . L. 3.—
E. R. 67. - *Sei Duetti*. Op. 35. . . . . » 3.—
Edizioni riveduta da R. TAGLIACOZZO.

CAMPAGNOLI (B.).

E. R. 175. - *Sei Duetti* facili e progressivi. Op. 14. Edizione riveduta da F. DE GUARNIERI . . . . . » 6.—

MAZAS (J. F.).

18 piccoli Duetti. Op. 38. Edizione riveduta da M. CORTI:

E. R. 78. - Libro I. . . . . » 4.—
E. R. 79. - » II. . . . . » 4.—
E. R. 80. - » III. . . . . » 4.—

TAGLIACOZZO (R.).

E. R. 225. - *Sei piccoli Studii* per Violino su differenti colpi d'arco in IV posizione, con accompagnamento di un secondo Violino. . . . . » 4.—

WIENIAWSKI (H.).

E. R. 174. - *Studii-Capricci* per il Violino, con accompagnamento di un secondo Violino. Op. 18. Edizione riveduta da M. ANZOLETTI . . . . . » 6.—
(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® La Istituzione Mac Cormick indice il decimo concorso per un'opera teatrale di autore italiano, che non abbia oltrepassato l'età di anni 35, con premio di L. 25 mila e scadenza al 1 gennaio 1924. — Chiedere programma dettagliato alla Segreteria dell'Istituzione presso il R. Conservatorio di Parma.

® Con scadenza al 10 marzo p. v. è aperto il concorso per titoli al posto di Direttore e Insegnante di composizione nel Liceo Musicale «Giuseppe Verdi» di Torino.

® La R. Accademia di S. Cecilia (Roma, Via Vittoria, 6) invita i Enti d'Italia ad un concorso per un Violoncello, destinato alla classe omonima del R. Liceo Musicale di S. Cecilia. Scadenza 30 aprile p. v.

® La Commissione aggiudicatrice del nono concorso bandito dalla Istituzione Mac Cormik (anno 1921-22) riunitasi presso il Conservatorio di Parma, esaminate le sei opere presentate ha conferito l'*attestato di menzione onorevole*, ai seguenti tre autori, nell'ordine indicato:

1.) Maestro Renzo Massarani, autore della musica e del libretto dell'opera in tre atti *Noi due* (motto «et radice et vertice»).

2.) Maestro Lodovico Rocca, autore della musica dell'opera in tre atti *La corona di Re Gaulo*, leggenda tragica, su libretto di Cesare Meano (motto «In vitae tenebris mors lucem ad fert).

3.) Maestro Aldo Cantarini, autore della musica e del libretto dell'opera in tre atti *La Diaconessa* (motto «Con la religione dell'arte nel tempio che mi sono scelto).

Renzo Massarani, ventiquattrenne, ha studiato a S. Cecilia con Respighi e, attualmente è direttore al teatro dei Piccoli. Ha pubblicato sette *Liriche* e tre *Impressioni* pianistiche.

Il maestro Rocca, nato a Torino nel 1895, studiò in quella città e si perfezionò a Milano e all'estero. Ha scritto composizioni per orchestra, poemi sinfonici, liriche per canto e orchestra e un'opera in un atto, *La morte di Frine*.

Il Cantarini, nato a Desenzano nel 1886, studiò dapprima a Roma e poi in Germania, ove fece rappresentare un'opera in un atto che gli valse la commissione per altra di tre atti, non eseguita perchè sopravvenuta la guerra. Nel 1920 vinse il concorso Usiglio con l'opera *La locandiera*, dall'omonima commedia di Goldoni. E' autore, anche, di molta musica.

NOTIZIE

® Il Consiglio dei Ministri ha deliberato definitivamente la soppressione delle bande militari reggimentali. Sono conservate soltanto quella della Legione R.R. C.C. di Roma, quella della Brigata Granatieri, e una musica presidiaria per ciascuno dei 10 corpi d'Armata.

® Il maestro Enrico Bossi, costretto a mantenere impegni professionali anche fuori d'Italia, ha creduto opportuno di presentare le dimissioni dalla carica di direttore del Liceo musicale di S. Cecilia a Roma.

® In quaresima, al Massimo di Catania si rappresenteranno: *Falstaff*, *Aida*, *Puritani*, *Andrea Chénier*, *Piccolo Marat*. Quest'ultima avrà per direttore Mascagni; le altre Giulio Falconi.

® I maestri Gino Carugati e Aniello Costabile hanno terminato un'operetta: *La Damina dei profumi*, su libretto di Dino Ghislandi, che verrà prossimamente rappresentata a Milano.

® Wolff-Ferrari ha terminato un'opera, *Il Principe Collibrì*, i cui personaggi sono degli uccelli.

® A Londra si è tenuta una riunione per costituire la «Società internazionale per la musica da camera» proponentesi di diffondere la produzione musicale moderna e agevolare lo scambio tra le diverse nazioni. Vi hanno partecipato i rappresentanti delle diverse Istituzioni nazionali d'Inghilterra, Germania, America, Francia, Austria, Cecoslovacchia, Danimarca, Svizzera, ecc. Rappresentava l'Italia Guido M. Gatti.

Nella riunione furono concretate anche le basi del «festival» di musica moderna che si svolgerà a Salisburgo nel prossimo agosto, e che costituirà una esposizione di quanto di più significativo è stato creato dalle diverse scuole contemporanee. Un comitato di sette personalità è stato nominato per la scelta delle composizioni da eseguirsi: Pizzetti (Italia); Goossens (Inghilterra); Caplet (Francia); Zemlinsky (Cecoslovacchia); Sonnech (America); Cristiausen (Scandinavia) e Scherchen (Germania).

NECROLOGIO

® A Livorno, in tarda età, *Corrado Bonaventura*, padre del prof. Arnaldo, dell'Istituto musicale di Firenze, al quale inviamo sentite condoglianze. L'estinto fu anche intelligente cultore dell'arte del canto.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

CANTO E PIANOFORTE

Opere teatrali

BIANCHINI (G.). IL PRINCIPE E NUREDDIA (LE PRINCE ENCHAINÉ). Opera completa. (Testo italiano e francese. (a) Fr. 10.

DONAUDY (S.). LA FIAMMINGA. Opera completa. (a) Fr. 10.

MICHETTI (V.). LA GRAZIA. Opera completa. (a) Fr. 15.

PIANOFORTE

Studii

POZZOLI (E.) (E. R. 200). Esercizii e Studii per Pianoforte sul passaggio del pollice. (a) Fr. 3.

Composizioni originali

BEETHOVEN (L. van) (E. R. 401-402). **Sinfonie** Riduzione di E. Pozzoli. Volume I. (Sinfonie N. 1 a 5). Volume II. (Sinfonie N. 6 a 9). *cad.* (a) Fr. 6.

—— (E. R. 403 a 411). *Sinfonie* (separate). N. 1, in *Do maggiore*. Op. 21. (a) Fr. 2. — N. 2, in *Re maggiore*. Op. 36. (a) Fr. 2. — N. 3, in *Mi bemolle maggiore*. Op. 55. (a) Fr. 3. — N. 4, in *Si bemolle maggiore*. Op. 60. (a) Fr. 2. — N. 5, in *Do minore*. Op. 67. (a) Fr. 2. — N. 6, in *Fa maggiore*. Op. 68. (a) Fr. 3. — N. 7, in *La maggiore*. Op. 92. (a) Fr. 3. — N. 8, in *Fa maggiore*. Op. 93. (a) Fr. 2. — N. 9, in *Re minore*. Op. 125. (a) Fr. 4.

CORIO (E.) (119174-75). Fantasia in *Re minore*. Fr. 4. — *Notturno a Lesbo*. Fr. 2,50.

Danze

BILLI (V.) (119171-72). *Redowa*: Nouvelle Danse. Op. 377. — *Kie-tching*. Chinois Fox-trot. (Intermezzo). Op. 378, *cad.* Fr. 2.

CRAVEN (R. 14). *The hole in the wall* (*Le trou dans le mur*). Intermezzo - Fox-trot. Fr. 1,75.

Azioni mimiche

ALFANO (F.) (118953). ELIANA. Azione mimica in quattro parti con Danze e Cori (*ad libitum*), adattata da R. Pàstini alla *Suite romantica* (su motivi popolari italiani) per grande Orchestra. Riduzione per Pianoforte. (a) Fr. 6.

PICK-MANGIAGALLI (R.) (119209). MAHIT. Novella mimo-sinfonica in due quadri. Riduzione per Pianoforte. (a) Fr. 8.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

BILLI (V.) (119005-06). *Sérénade inutile*. Op. 374. — *Java*. Nouvelle Danse. Op. 375, *cad.* (a) Fr. 3.

DENZA (L.) (119008). *Si vous l'aviez compris! Mélodie*, orchestrée par E. Tavan. (a) Fr. 3.

ROSSINI (G.) (119098). IL BARBIERE DI SIVIGLIA. Sinfonia. Riduzione di A. Stefani. (a) Fr. 5.

ISTRUMENTI DIVERSI

SCARLATTI (Domenico) (E. R. 307). *Pastorale*. Trascrizione ed elaborazione per Flauto, Oboe e Fagotto di G. Setaccioli. (Partitura e Parti staccate). (a) Fr. 3.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

ed Azioni mimiche

BASI E BOTE. Commedia lirica in tre atti di A. Beito, per la musica di R. Pick-Mangiagalli. Fr. 1,50.

FIAMMINGA (LA). Tragedia lirica in un atto di Alberto Donaudy, per la musica di Stefano Donaudy. Fr. 1.

GRAZIA (LA). Dramma pastorale in tre atti di Grazia Deledda, C. Guastalla e V. Michetti, per la musica di V. Michetti. Fr. 1,50.

MAHIT. Novella mimo-sinfonica in due quadri, per la musica di R. Pick-Mangiagalli. Fr. 1.

PRINCIPE E NUREDDIA (IL). (*Le Prince enchaîné*), un atto di Maria Star (da un'antica leggenda orientale), per la musica di G. Bianchini. Fr. 1.

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

AUTORI DIVERSI. *Miniature Essays:* Manuel de Falla. Fr. 0,75. — G. Francesco Malipiero. Fr. 0,75. (J. & W. Chester Ltd., London).

CAVALLO (E.). *Nuovo Metodo meccanico* per l'educazione musicale. II edizione (presso l'A., Bari).

DI MURO (R.). *Teoria Musicale* ragionata e spiegata. Testo italiano e inglese. (Di Muro edition, New York).

MAGRINI (G.). *Manuale di musica* teorico pratico, per le famiglie e per le scuole. L. 28. (U. Hoepli, Milano).

MIGOT (G.). *Appogiatures résolues et non résolues*. 2 cahier. Fr. 7,50. (Ed. de al Douce France, Paris).

RICCI (V.). *Il Bel Canto*. Florilegio di pensieri, consigli e precetti sul canto. L. 15. (U. Hoepli, Milano).

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

DESDERI (E.). *Liriche giapponesi*. L. 6. (Casa Ed. L'estremo Oriente, Venezia).

FILIPPONI (A.). *Dimmi perchè!* Versi di A. Aleardi. L. 2. (G. Ventura Preve, Milano).

KOEKLER (H.). *Der Kleine Rosengarten*. Ausgabe in 4 heften. (N. Simrock, Berlin).

LEIPPOLD (B.). *Frauengesang*. Singstimme mit Klavier. (F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen).

MORI (N.). *Inno fascista*. Versi di C. Rastrelli. L. 2. (F.lli De Marino, Napoli).

STANFORD (Ch. V.). *Preludes*. First Series, N. 1 to 8. 2/—. (Swan & Co., London).

THOMAS (O.). *Nun leg ich alles Weh in deine hände*, für eine Singstimme und Orgel (oder klavier). — *Deutscher Mahnruf* für (eristimm.) Männerchor und Klavier oder Orgel. (F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen).

TRUSSO (G.). *Ridi!* Fox-trot. L. 4. (Casa Editrice italiana, Casale M.).

WERTHEIM (J. v.). *24 Lieder* für eine Singstimme und Klavier, 4 heften. Pro heft Mk. 2.(N. Simrock, Berlin).

OPERE TEATRALI

MUSSORGSKY (M. P.). LA KHOVANCHINA. Dramma musicale popolare in 5 atti. Terminato ed orchestrato da N. H. Rimski-Korsakow. Riduzione per canto e pianoforte. Testo francese di R. M. d'Harcourt. Fr. 20. (W. Bessel & C., Paris).

MUSICA SACRA

AUTORI DIVERSI. *Cantiamo, Facini.* Canti Sacri. (Arti Grafiche Giachino, Torino).

BAS (G.). *Missae votivae de Sancta Maria.* Fr. 3,50. — *Proprium Sanctorum* (312 pag.). Fr. 25. Cantus Gregorianus organo comitante. (Desclée & Cie., Tournai).

DELAPORTE (V.). *Les Chants de l'Ordinaire de la Messe d'après des documents Chartrains.* (Desclée & Cie., Tournai).

GUIDA (Don L.). *Canzoni a la Vergine* per una voce ed Organo. (Fr. De Marino, Napoli). L. 2,50.

MAGRI (P.). *Il Cantico di Frate Sole.* Per Coro di 4 voci pari, con aggiuntevi due voci bianche ad. lib. e accomp. di pianoforte. L. 14. — *Ecce Sacerdos* ad 1 voce o Coro con accomp. d'organo e d'harmonium). L. 2. (Ed. Pigna, Sesto S. Giovanni).

PIANOFORTE A DUE MANI

DI MURO (R.). *Practical Metod.* English and Italian text. 1/—. (Di Muro edition).

FILIPPONI (A.). *Avanti!* Marcia. L. 3. — *Garotta.* L. 1,50. — *La Festa del grano.* Marcia. L. 2. (G. Ventura Preve, Milano).

LENWAI (E.). *Archaische Tänse.* Mk. 10. (N. Simrock, Berlino).

SERVENTI (V.). *1° Valzer alla Chopin.* L. 5. (S. A. Leandro Chenna, Torino).

PIANOFORTE
con Strumenti diversi

BLUMER (T.). *Sextett.* Original-Thema mit Veränderungen für Flöte, Oboe, Clarinette, Horn, Fagott, ou Klavier. Op. 45. Mk. 6. — *2ª Suite* für Flöte und Klavier. Op. 46. Mk. 3. (N. Simrock, Berlin).

BULLERIAN (H.). *Sonate h Moll* für Violoncello und Klavier. Op. 18. Mk. 4,50. — *Sonate E Moll* für Violine und Klavier. Op. 29. Mk. 4,50. (N. Simrock, Berlin).

GAL (H.). *Quartett B Dur* für Klavier, Violine, Bratsche und Violoncello. Op. 13. Mk. 12. (N. Simrock, Berlin).

ORGANO

RAMIN (G.). *Orgel-Werke* berühmter Meister. (F. Kistner, Leipzig).

ARCHI

BOHNKE (E.). *Quartett C Moll* für zwei violinen, bratsche und violoncell. Op. 1. Partitur. Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.
Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica

PER ORCHESTRA

Partitura d'Orchestra . . . . . L. 40.—
Trascrizione dell'Autore per Pianoforte . . . „ 10.—

LIRICHE

SENSAZIONE D'APRILE
Parole di *Ugo Ghiron* . . . . . L. 5.—

RITMI DEL CUORE
Parole di *P. Scoppetta* . . . . . „ 5.—

VIOLE
Parole di *A. S. Novaro* . . . . . „ 5.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

A. & G. CARISCH & C. - EDITORI
MILANO (18) - Via Lazzaretto, 3

GIORGIO BERNINZONE

DANZATRICE
Poemetto per Pianoforte
Num. 14578 . . . . . Lire **6,—** n

(Nel prezzi è compreso l'aumento)

A. & G. CARISCH & C. — EDITORI
MILANO (18) Via Lazzaretto, 3

Le NOVITÀ della DANZA

NICOLA MOLETI

BLUFF! . . . . . (One Step)
OH! ROSE... BLEU!!! (Ideal Shimy)
MALABAR . . . . . (Shimy esotico)
KIM! . . . . . (Shimy Fox-Trot)

Per Pianoforte L. **5,—** *Per Piccola Orchestra L.* **5,—**
(Aumento compreso)

A. & G. CARISCH & C. - EDITORI
MILANO (18) - Via Lazzaretto, 3

L'ARTE MUSICALE IN ITALIA

Pubblicazione nazionale delle più importanti Opere musicali italiane dal Secolo XIV al XVIII, tratte da codici, antichi manoscritti ed edizioni primitive, scelte, trascritte in notazione moderna, messe in partitura, armonizzate ed annotate da

LUIGI TORCHI

101366 Volume I. Composizioni sacre e profane a più voci. Secoli XIV, XV, e XVI.
101409 „ II. Composizioni sacre e profane a più voci. Secolo XVI.
103034 „ III. Composizioni per Organo e Cembalo. Secolo XVI, XVII e XVIII.
104297 „ IV. Composizioni a più voci. Secolo XVII.
104327 „ V. Composizioni ad una e più voci. Secolo XVII.
109115 „ VI. La Musica scenica – L'Opera in musica – Il Poema sinfonico drammatico in genere rappresentativo. Secolo XVII.
109164 „ VII. Musica istrumentale. — La Canzone e le forme di Danza come basi del componimento. — La sonata di stile libero e di stile fugato. Secolo XVII.

Ciascun Volume (aumento compreso) L. 30,—

EDIZIONI RICORDI & C. — MILANO

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime; Carte assorbenti per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per la cromo.

Cartiera in Germagnano
SEDE: Via Arsenale, 19 — TORINO

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO V. NVMERO III. MARZO MCMXXIII

Ildebrando Pizzetti

Débora e Jaèle

Opera completa per Canto e Pianoforte

Edizione di lusso (in formato 8 grande) L. 200

Di questa edizione sono stati tirati solo 100 esemplari numerati in macchina con numeri romani dall'I al C. L'opera è stampata su carta a mano, appositamente fabbricata e filigranata dalle cartiere Pietro Miliani di Fabriano ed è rilegata in cuoio bulgaro impresso in oro con figurazione del pittore Giulio Cisari che disegnò i fregi del testo.

Le officine G. Ricordi & C. in Milano hanno terminato la stampa e la legatura dell'opera il 1 Marzo 1923.

Nel prezzo di L. 200 è compreso l'invio franco di porto e di raccomandazione in busta cartonata.

SOCIETA' NAZIONALE DEL
"GRAMMOFONO"



QUESTA CELEBRE MARCA
contrassegna tutti i veri Strumenti e Dischi originali "Grammofono" noti in tutto il mondo per la loro perfezione. Repertorio ricchissimo di opere, operette, danze, canzoni, musica sinfonica, strumenti a solo ecc.

OPERE COMPLETE

Tutti gli amici della musica possono trovare l'assortimento completo di Strumenti e dischi presso i

Riparti vendita al dettaglio
ROMA - Via Tritone, 89
MILANO - Galleria Vitt. Em. 39
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS CATALOGHI E LISTINI

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi,* ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.
GENOVA.
Ciglia M. Angelo - Via Cairoli, 37 r.
— Ditta *De Bernardi Giuseppe* - Via S. Luca, 52-54.
— *Fratelli Serra.* - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
REGGIO EMILIA.
Ditta *Enrico Spallanzani.* - Via E. De Amicis.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Buffa, Baretti & C. - Via Carducci 27.
— *Tedeschi & Obersnu* - Corso Vitt. Eman., 26.
VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi.* - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Paregg. ai R.R. Conservatori. (D. R. 26 gennaio 1922).



AGENTI CONCESSIONARI PER MILANO:
ROSSI & C. - Via Napo Torriani, 9

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2
Pianoforti ANELLI si trovano presso tutti i principali Negozianti d'Italia.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: MILANO ABBONAMENTI:

ITALIA: . . . . . L. 1,00 VIA BERCHET, 2 ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50

Per l'estero il prezzo è in franchi

SOMMARIO

E. ROMAGNOLI. — I frammenti dell'antica musica greca . . . Pag. 69

G. HUTSCHENRUTTER. — La vita musicale in Olanda . . . . » 76

L. AN. — Il Quartetto Polo . 79

RIVISTA DELLE RIVISTE: La Melodia nella musica odierna. - I codici tridentini e l'Italia. - Italia. - Estero . . . . . » 81

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti » 88

RECENSIONI: Opere d'interesse musicale. - Musica sacra. - Canto corale. - Musica scenica. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . Pag. 95

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 99

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. Altre edizioni . . . . . » 101

BRANO MUSICALE:

G. BAS: *Canzone* per Violino e Pianoforte.

D'Imminente pubblicazione

OTTORINO RESPIGHI

B E L F A G O R

Commedia lirica in un prologo, due atti, un epilogo di CLAUDIO GUASTALLA (dalla commedia di E. L. MORSELLI).

Prima rappresentazione al Teatro alla Scala nel prossimo Aprile

Opera completa per Canto e Pianoforte	L. 40,—
Edizione di lusso, rilegata in stoffa stampata appositamente, di 100 copie numerate a macchina	» 200,—
Partitura d'Orchestra in formato tascabile	» 60,—
Libretto	» 4,—

Recente successo al Teatro alla Scala:

R. PICK-MANGIAGALLI

= M A H I T =

Novella mimo-sinfonica in due quadri

Riduzione per Pianoforte	L. 16,—
Libretto	„ 2,—

Recente successo al Teatro Verdi di Trieste:

GIUSEPPE MULÈ

La Monacella della Fontana

Leggenda in un atto di G. ADAMI

Opera completa per Canto e Pianoforte	L. 20,—
Libretto	„ 2,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

ANNO V. MARZO 1923 NUM. 3.

MVSICA D'OGGI

I frammenti dell'antica musica greca

II.

I due Inni Delfici ad Apollo

Eccoci giunti ai monumenti più importanti dell'antica musica greca: ai due inni ad Apollo, incisi sulle pareti del *Tesoro degli Ateniesi* a Delfi. Ritrovati, purtroppo mutili, dagli archeologi della scuola francese d'Atene, e pubblicati la prima volta dal Weil e dal Reinach (1), furono poi discussi e ripubblicati più volte, ed anche pubblicamente eseguiti. Tuttavia molto rimane ancora in essi da studiare e da intendere.

Stabilire la cronologia dei due inni non è facilissimo. La conclusione meno incerta che si può ricavare dai dati esterni, è ancora quella, enunciata fin da principio dal Reinach, che appartengano alla fine del II sc. avanti l'èra nostra, nel tempo in cui la Grecia era definitivamente caduta in mano ai Romani. Ma trattandosi, come vedremo, di composizioni arcaizzanti, la determinazione obiettiva della cronologia, presenta, almeno dal lato artistico, minore interesse.

Dei due inni, uno è conservato abbastanza bene, l'altro è in condizioni veramente difficili. Cominciamo dal secondo. Anche perchè, risolvendo ed eliminando in esso alcune questioni teoriche non proprio divertentissime, ci apriremo la via ad una più facile e completa intelligenza del primo, che, sia per la migliore conservazione, sia per l'intimo pregio artistico, può offrire anche oggi un godimento estetico reale, da sentirlo, e non solamente da figurarselo.

Premetto una versione letterale del testo poetico, che servirà, a chi non sa di greco, per seguire, sia pure all'ingrosso, il rapporto fra le parole e la musica.

(1) *Bulletin de correspondance hellénique*, anni 1893-94.

INNO AD APOLLO

I.

Venite su questo clivo parnassio che mira lontano, dal duplice giogo, e intonate i nostri inni, o Pieridi, che dimorate sulle rocce nevicate d'Elicona.

E cantate il pizio saettatore dalla chioma d'oro, Febo signore della lira, cui generò la beata Latona presso l'inclita palude, poggiando le mani, nelle angosce del parto, al florido ceppo d'un glauco ulivo.

II.

E tutto s'allegrò il celeste polo, e l'èter frenò la corsa dei venti, e il grande Oceano che circonda la terra su le sue braccia rattenne la tumida furia di Nerèo.

III.

Allora il Dio, abbandonata l'isola Cinzia, venne all'inclita Attica, madre della prima spiga, sopra il poggio Tritònide.

IV.

E il flauto libio effondeva la dolce voce, mescendola ai variopinti canti della cetera. E insieme Eco, abitatrice delle rupi, intonava: Peàn, vivu, Peàn!

V.

Ed egli s'allegrò, perchè intese l'immortale disegno del padre. E perciò, da quegli antichi giorni intoniamo il peana, e tutto il popolo degli autòctoni, e tutta la turba degli artisti che abitiamo nella città cecropia, e che Bacco percosse col suo tirso.

VI.

Orsù, tu, o signore del tripode oracolante, vieni su questo giogo Parnassio, esercitato dal pie' de' Numi, uso alla divina ispirazione.

VII.

E mentre movevi, intrecciati i riccioli col purpureo ramoscello d'ellera, incontrasti la mostruosa figlia della terra.

VIII-IX.

Ma tu, o figlia di Latona dall'amabile sguardo, uccidesti con le tue saette il figlio di Gea sibilante (il dragone)...

X.

E tu custodivi (l'umbilico) della terra, quando l'orda barbarica (2) che invase il tuo santuario, perì in una tormenta di neve.

Ora, Febo, salva la (rocca) di Pallade elevata dai Numi...

E tu, Dea, signora delle saette cretesi (Artèmide) e tu, celeberrima (Latona) (proteggete) gli abitanti di Delfi, con la loro progenie, sani e salvi nelle loro case, e venite benevoli ai ministri di Bacco, ed accrescete il bellicoso impero dei Romani, florido per (le v'ttorie).

***

A pag. 71-72 è il testo musicale dell'inno. Secondo i criteri già esposti (*Musica d'oggi*, novembre 1922 pag. 297) riproduco soltanto le note conservate senza nè accettare le integrazioni altrui nè proporne di nuove. Elimino molti segni che reputo superflui; perchè se, per esempio in una battuta di 5/8 si vedranno due soli ottavi, tutti intenderanno senza bisogno di segni di pausa, che le note degli altri 3 ottavi sono andate perdute. Segno invece con una crocetta le pause fra nota e nota della medesima battuta, indispensabili a precisare il posto delle note superstiti.

Per facilitare eventuali confronti, seguo la numerazione delle battute e delle sezioni quali appaiono nel supplemento ai *Musici scriptores graeci* di Jan (Lipsia, *Teubner*, 1899).

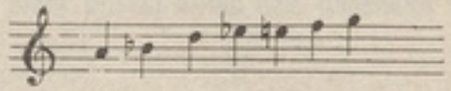
Il ritmo delle prime sezioni è il peonio (5/8): dell'ultima logaedico (mescolanza di 2/4 e di 3/8). Una minuta analisi implicherebbe lunghe disquisizioni, perfettamente inutili al prossimo scopo di questo articolo (3).

Il lettore, anche esperto di musica, così alla bella prima, proverà come uno smarrimento dinanzi a questa fitta e strana congerie di suoni. Tuttavia, una minuta analisi riesce, mi pare, a ridurla sotto una precisa percezione, a trovare almeno lo scheletro del suo organismo, a intenderne il significato melodico.

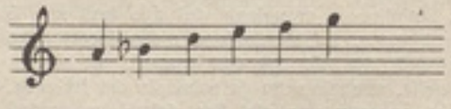
Il primo passo all'intelligenza di questo, come di qualsiasi altro brano di musica antica, è la determinazione del modo. Essa ci permette di sottrarre le note al loro fluttuare indeciso, di riferirle ai centri di gravitazione della gamma (*media, sopramedia, grave*), d'intender quindi il significato logico delle loro compagini.

Procediamo dunque a tale determinazione. Nè paia superfluo, in argomento così remoto, che, almeno in principio, invece dei risultati, offra anche il procedimento della ricerca.

E qualsiasi indagine modale, deve muovere a sua volta da uno spoglio delle note. Le note della prima sezione (A), dalla battuta 6 alla 35 (4) ci dànno il seguente diagramma:



Nessun dubbio può sussistere intorno al modo d'una melodia intessuta sopra simili note. Basterebbe la presenza del *mi* ♭ accanto al *mi* ♮. Esse sono rispettivamente la *sopramedia delle congiunte* e la *sopramedia delle disgiunte*, che distano, quella mezzo tono, questa un tono dalla *media* (5). La media qui è dunque *re;* e, dunque, la tonica è *la*. E, facendo astrazione dal *si* ♭, abbiamo la successione:



che appartiene, senza possibile dubbio, ad una gamma in *la* dorico.

La costante omissione della terza *do* (indice diatonico) è sommamente caratteristica. Secondo una tradizione, accolta dai Greci come realtà storica (6), Olimpo, il mitico musicista della Frigia, che avrebbe iniziato i Greci all'arte auletica, compose, in tòno dorico, melodie che dalla omissione costante della terza acquistavano specialissimo fàscino. E i successori, quando volevano conferire alle loro

(2) I Galli.

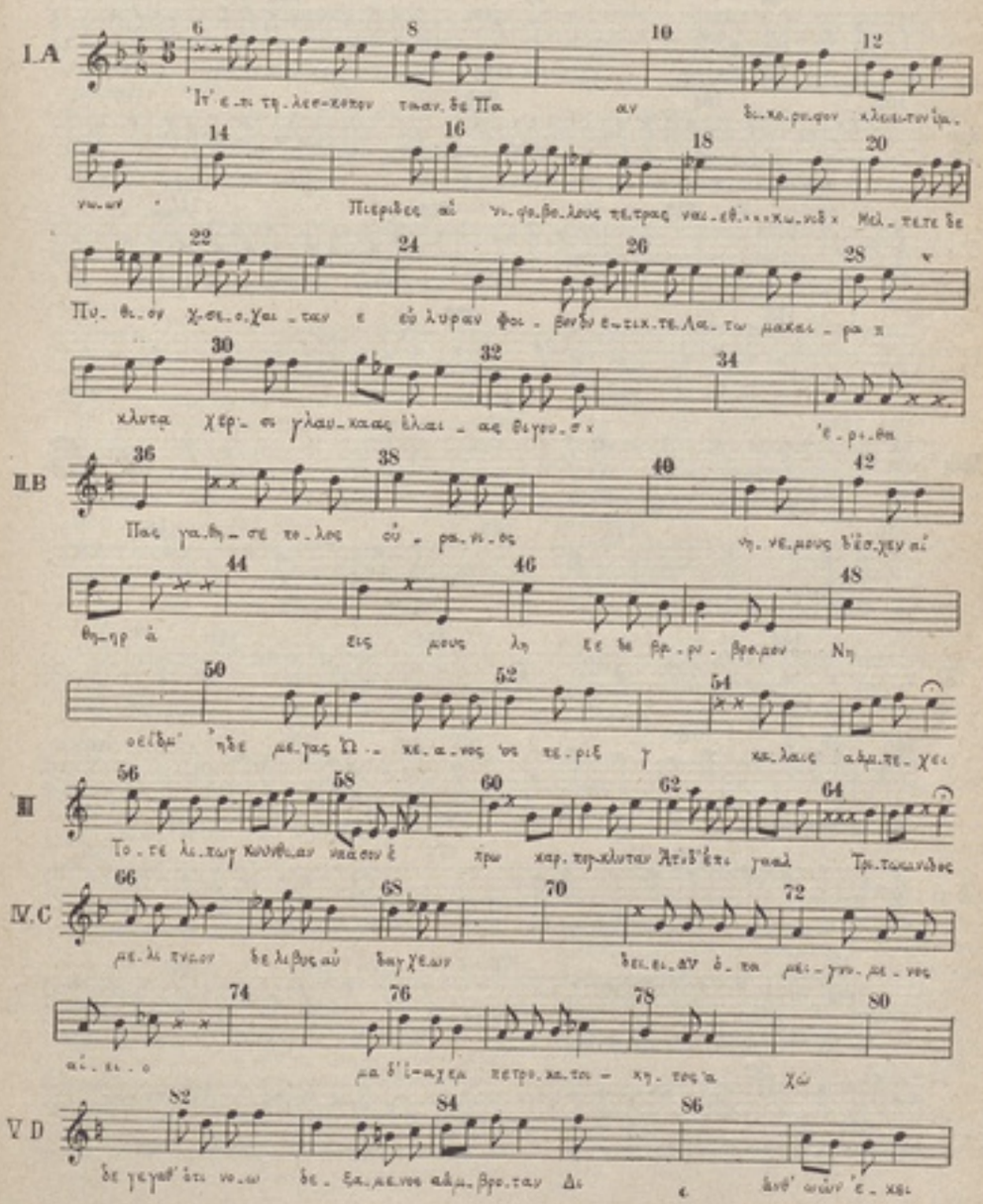
(3) Intorno ai criterii da seguire per le interpretazioni ritmiche della poesia e della musica greca, rimando al mio studio *Il verso* nel volume *Nel regno d'Orfeo* (Zanichelli) pag. 195 sg.

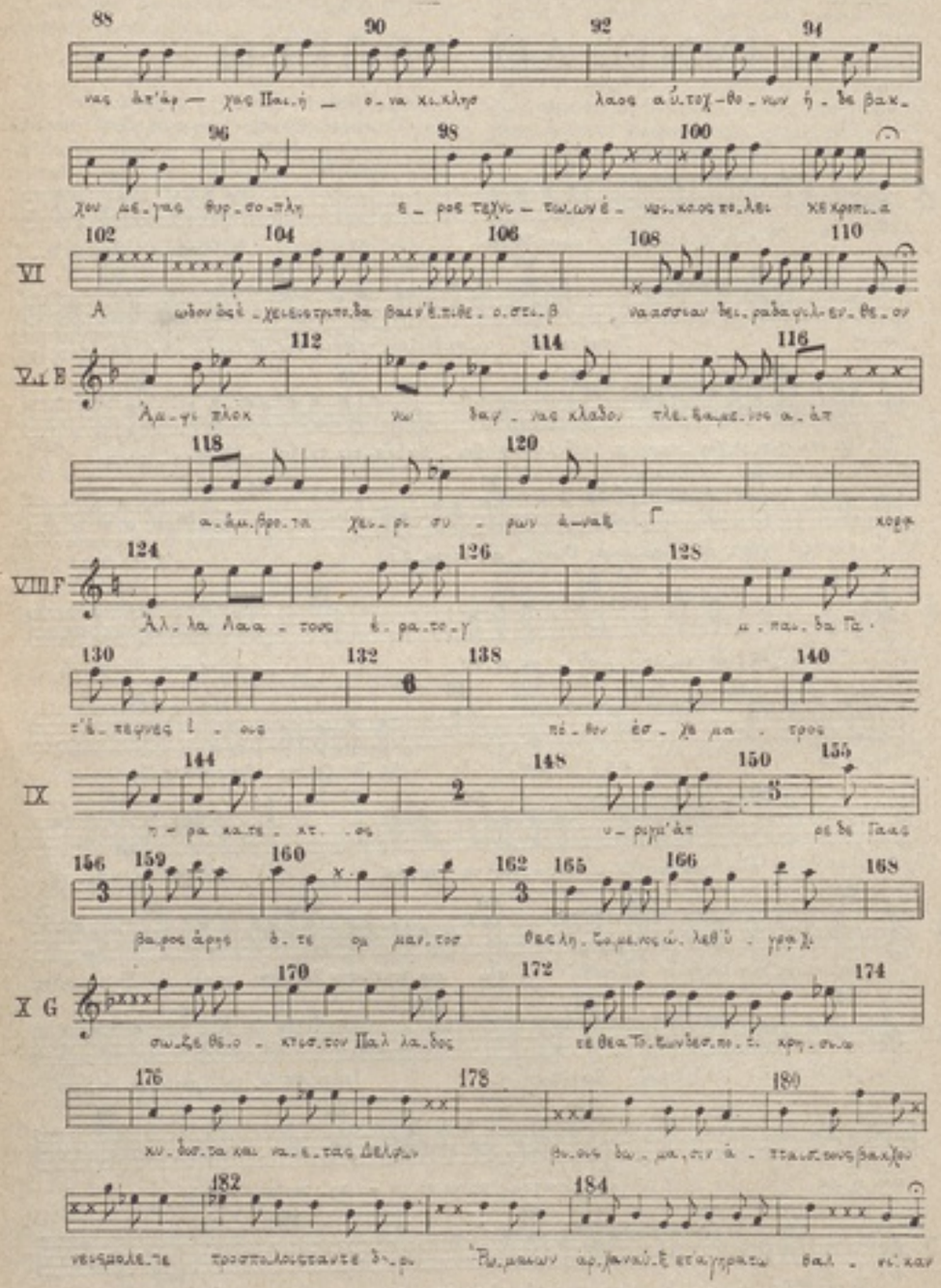
(4) Seguo, come ho detto, la numerazione dello Jan. Ma credo che non esistesse lacuna iniziale, e che l'inno cominciasse su per giù come ora lo possediamo.

(5) Non posso entrare in ulteriori particolari. Rimando al mio studio *I modi greci*, nel volume *Nel regno d'Orfeo* (Zanichelli), specie pag. 276.

(6) Dice Plutarco (*De Musica*): Olimpo, movendosi nel genere diatonico, e facendo sovente passar la melodia alla *sopragrave diatonica* (nel tono di *la* dorico sarebbe *si bemolle*), movendo ora dalla sopramedia (*mi*) ora dalla media (*re*) e saltando l'indice diatonico (*do*), intese la bellezza di questo tipo melodico, ammirò la gamma analogamente costruita, l'adottò, e vi compose arie nel tono dorico.

INNO AD APOLLO





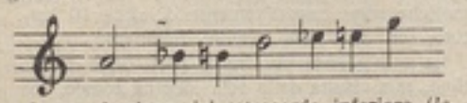
arie carattere di squisito arcaismo, sopprimevano anch'essi la terza.

E questa soppressione è per noi un'altra guida preziosa per la determinazione dei modi. Quando in un brano di una certa lunghezza, vediamo costantemente soppressa una nota, quella nota sarà l'*indice diatònico*. E dunque, uno terza sotto sarà la *grave*, cioè la tònica.

Nelle sezioni II-III (battuta 36-65), il tòno muta. Ed anche qui è abbastanza facile determinarlo: parlano chiaro le cadenze, fortunamente conservate, e che ambedue (55 e 65) terminano in *mi*. Una melodia ben costituita, di stile severo, terminava per lo più sulla grave, o sulla ultima delle disgiunte (tòniche del tòno). Qui siamo dunque in *mi* dorico. Se ce ne fosse bisogno, ci confermerebbe a questa conclusione la esclusione costante del *so)* (*indice diatònico*), che poi conferisce anche a questi due brani il carattere arcaico olimpio (7).

Notevole è poi il meccanismo della modulazione. Il primo brano termina con la grave (tònica) *la*. Nel tòno di *mi* dorico, *la* sarebbe media. E come media del nuovo tòno funziona qui, nel momento della modulazione: e da essa si scende, con un salto di quarta, alla *grave* del nuovo modo, *mi*.

La quarta sezione (66-80) è ancora un *la* dorico, come si ricava dalla nota di cadenza o dalla soppressione dell'indice (*do*). Ma un *la* dorico cromatico. E' intessuta sulla gamma seguente:



La costituzione del tetracordo inferiore (*la-si♭-si♮-re*) è chiara e normale. Il tetracordo superiore è suscettibile invece di varia interpretazione. Discuto brevemente il punto, avvertendo il lettore non iniziato che qui può saltare senza danno per la complessiva intelligenza del mio scritto.

Si può dunque intendere:

1) Che il gruppo *re-mi♭-mi♮-sol* sia un tetracordo cromatico sovrapposto al primo. Avremmo allora due tetracordi cromatici congiunti: (cfr. il mio scritto *I Modi greci*, pagina 258 sg.).

2) Che le note *mi fa* siano un frammento del tetracordo diatonico disgiunto *mi-fa-sol-la*; la gamma complessiva risulterebbe così composta di un tetracordo basso cromatico, di uno acuto diatònico. Ma inquadrati i due tetracordi nel *sistema immutabile*, si aggiungeva poi normalmente il *mi♭*, *sopramedia delle congiunte* (*Modi greci*, pag. 277).

Chi ha pratica di musica antica, accoglierà più facilmente la seconda ipotesi Infatti la successione cromatica *re-mi♭-mi♮* aveva carattere differente nelle due concezioni. Nel primo caso (tetracordo cromatico) le tre note erano per dir così, omogenee, considerate quasi come un tutto, e designate con un nome speciale, (*pyknòn = stretto*). E nella pratica erano in genere usate una accanto all'altra piuttosto che con altre note. Nel secondo caso il *mi♭* era eterogeneo, e si adoperava per effetti speciali, e piuttosto combinato mediatamente con altre note anzichè con quelle a distenza di semitòno.

Ora qui, per quanto si può almeno vedere in condizioni così frammentarie, le note *re mi♭ mi♮* appaiono svincolate, ed in effetti caratteristici (66-67-68: cfr.111, 113). Invece le note *la si♭ si♮* (8), che formano vero *pyknón*, del tetracordo inferiore cromatico, appaiono quasi sempre adoperate per gradi congiunti (73-77: cfr. 113-114-118-122).

Concludendo, la IV sezione è intessuta su una gamma che ha il tetracordo inferiore cromatico, il superiore diatònico, con l'aggiunta, normale, dell'*indice delle congiunte*.

Un altro gruppo è formato dalle sezioni V-VI (battute 82-110). Le cadenze, ben conservate in entrambe le sezioni, e la solita esclusione del *sol*, dimostrano che tutto questo brano è in *mi dorico*.

La sezione VII si svela a prima vista per un *la* dorico cromatico, perfettamente parallelo alla sezione IV.

Le sezioni VIII e IX (124-168) sono in condizione disperata. Tuttavia, il confronto con la sezione seconda, e massime lo spunto della frase (*mi-mi*) e la esclusione del *sol* sembrerebbero caratterizzare un brano almeno (124-140) come un *mi* dorico. Più difficile sono le note seguenti, anche più sporadiche e frammentarie. Le battute 143-145 sembrerebbero

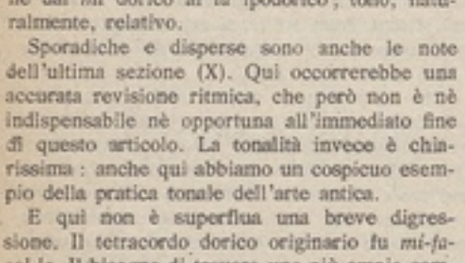
(7) Si è osservato che in questo gruppo non appare la *media* (*la*), che invece in una buona melodia dovrebbe apparire spesso, e nei punti significativi. Ma può essere che esistesse nei punti perduti d'una melodia tanto frammentaria. Meno convincente la ipotesi dello Jan, che questo brano fosse composto in un'altra armonia dorica, parallela alla classica, nella quale la parte inferiore sarebbe armonizzata in diapente anzichè in diatessaron, e quindi l'ufficio di *media* sarebbe realmente assegnato alla sopramedia. Qui si sfiora un problema importante della musica antica, nel quale il Gevaert assume una posizione recisa, ma, secondo me, non inoppugnabile.

(8) Sarebbe più corretto scrivere *la - la diesis - la doppio diesis*, oppure *si doppio bemolle - si bemolle - si*. Ma conservo le trascrizioni abituali, anche per facilitare i confronti con altri testi.

con le loro cadute caratteristiche dal *fa* al *la*, accennare ad un *la*. Così pure le battute 159-160 e 166-167 con le loro ardite ascensioni al *si*. E, così infine, la esclusione del *do*. Ma siccome il *si* è naturale, non saremmo più in dorico, bensì in ipodorico. Dalla sezione VIII alla IX, interverrebbe dunque una modulazione dal *mi* dorico al *la* ipodorico; tòno, naturalmente, relativo.

Sporadiche e disperse sono anche le note dell'ultima sezione (X). Qui occorrerebbe una accurata revisione ritmica, che però non è nè indispensabile nè opportuna all'immediato fine di questo articolo. La tonalità invece è chiarissima: anche qui abbiamo un cospicuo esempio della pratica tonale dell'arte antica.

E qui non è superflua una breve digressione. Il tetracordo dorico originario fu *mi-fa-sol-la*. Il bisogno di trovare una più ampia gamma fu soddisfatto dapprima aggiungendo a questo tetracordo un tetracordo uguale all'acuto, facendo base del *la*. Si ebbe così la successione *mi-fa-sol-LA-si♭-do-re*, detta dei *tetracordi congiunti*. La distanza di settima fra le note estreme, non soddisfaceva: si cercò naturalmente l'ottava; e dopo vari tentativi si giunse a un nuovo tipo di raddoppio, nel quale il secondo tetracordo non si iniziava sulla nota più acuta del primo, bensì sopra una nota più acuta di un tòno. E si ebbe la successione *mi-fa-sol-la*-SI-*do-re-mi*, detta dei *tetracordi congiunti*, e che rimase canonica, normale, immutabile. Ma i compositori non dimenticavano l'antica successione dei tetracordi congiunti, che, se non presentava carattere sufficiente per modulo universale, offriva però, col singolare effetto del *si♭* (9), un potente mezzo d'espressione. E perciò, accanto al tetracordo disgiunto, serbarono il tetracordo congiunto. Nel tòno di *la dorico* si avevano, per esempio, le due successioni:



Ora, in questa sezione X, se vediamo nella prima parte usati i tetracordi disgiunti, nella seconda, dalla battuta 181 al fine, vediamo un purissimo esempio dei congiunti, con una melodia che, movendo dalla nota più acuta della gamma congiunta (*sol*) e scendendo di qui alla *sopramedia*, la nota caratteristica (*mi♭*), avvalla lentamente sino a posare sulla grave (la tònica)

Dalla distribuzione delle tonalità l'inno rimane dunque diviso in sette parti. Illustro con un grafico:

A-1-35, *la dorico*
B-36-65, *mi dorico*
C-66-78, *la cromatico*
D-82-110, *mi dorico*
E-110-120, *la cromatico*
F-124-140, *mi dorico* (e *la ipodorico*?)
G circa 30 *battute*, *la dorico*.

Lo schema grafico mette in piena luce l'armoniosa architettura modale, e risparmia ogni commento. Lo stato frammentario non consente una rigorosa misurazione delle battute, che certo non esistè neanche nell'originale integro, perchè i Greci cercavano l'euritmia e sfuggivano la simmetria meccanica. Ma anche la misura approssimativa dimostra che, mentre le sezioni diatòniche hanno ciascuna la lunghezza di circa 30 battute, le sue sezioni cromatiche sono rispettivamente di circa 10 battute, un terzo delle sezioni diatòniche.

La somiglianza poi fra le parti dello stesso tòno, non risulta dalla sola identità tonale, ma è fondata sopra altri elementi. Vediamoli brevemente.

In A e in G abbiamo l'analogia, o quasi la identità, dell'attacco, che, come si vede, è fondamentalmente diverso da quello di tutte le altre sezioni, ed è costituito da una stesa di note acute che apre trionfalmente l'inno, e trionfalmente ne annuncia la fine, aprendo la perorazione.

Analogo è anche il taglio generale del brano.

Infatti, A ci appare chiaramente diviso, così nella sintassi come nella melodia, in due brani o proposizioni minori, 6-19=20-32. E ciascuna di queste risulta a sua volta di due parti, una nei tetracordi disgiunti (6-14=20-30), l'altra nei congiunti (16-19=31-35). Analogamente, in G vediamo che si alternano due brani nei tetracordi disgiunti (169-175) (178 (?) 180) e due nei congiunti (176 sg.=181 sg.).

(9) Tutti questi punti sono minutamente discussi nel mio studio già ricordato *I modi greci*, pag. 257 sg.

Molto caratteristico è poi il tipo della modulazione fra i due tetracordi, disgiunto e congiunto, che in entrambe le sezioni avviene dalla nota estrema, e, dunque, sommamente caratteristica, del tetracordo congiunto, alla sopramedia congiunta (*mi♭*) (16-17:31=181), nota anch'essa caratteristica della modulazione.

E insieme con questa, si dovrebbero rilevare altre analogie d'accenti, che il lettore volonteroso potrà scoprire da sè, e che accrescono le somiglianze fra il brano iniziale dell'inno e il brano terminale.

Passiamo alle tre sezioni in *mi* dorico, B. D, F.

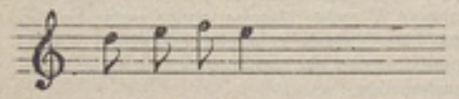
In F abbiamo perfettamente conservato l'attacco, sommamente caratteristico, dalla *grave* (*all'ultima delle disgiunte mi-mi♭*).

In B abbiamo la sola grave; ma quasi certamente anche qui ci sarà stato il medesimo salto. Ma non tanto questo importa, quanto il carattere ben nitido di questo attacco sopra una nota bassa, che distingue nettamente la sezione B dalla A, e ciascuna delle sezioni in *mi* dorico dalle altre.

Dico ciascuna, sebbene il principio di D sia perduto; ma che fosse simile si può indurre, non solo dalla analogia, bensì da un altro fatto.

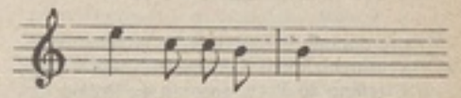
Il salto dalla *grave* alla *ultima delle disgiunte* non serve solo a caratterizzare il principio, ma riappare frequente, o diretto, o nel suo rivolto, anche nel corso dei brani (58 (45[5])=93, e due volte a concludere le due parti di D (101 e 110). In entrambi questi casi è nel rivolto. E avendo riguardo alla loro singolare importanza, si potrebbe supporre che D cominciasse appunto col rivolto *mi♭-mi*. E che così, questa sezione centrale pur richiamando le sezioni B ed F di tòno analogo, si distinguesse però per questo elemento differenziale.

E questo salto di 8ª appare dunque quasi come un motivo conduttore delle sezioni in *mi dorico*. Ma assai più riveste tale carattere l'altra frasetta:

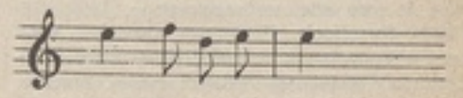


La troviamo schiettamente affermata come cadenza, tanto nella prima quanto nella seconda parte di B (battute 55 e 65). Ma poi circola un po' dappertutto nelle tre sezioni (battute 43-57=84-104=149; e possiamo quasi dire che è l'elemento più caratteristico dei brani in *mi* dorico.

Accenti minori, che pure si ripetono da sezione a sezione e imprimono ad essi carattere cronologico sono:



(battuta 46 e 94-95)



(battute 109 = 129-130 — 138-140)

Veniamo infine alle due sezioni cromatiche C ed E.

Entrtambe cominciano col medesimo salto caratteristico dalla grave alla media (*la-re*), per entrare poi sùbito nel tetracordo delle congiunte, annunciato nella sua estensione, dalla *sopramedia* (*mi♭*) all'altra *a*. La battuta 72 è uguale alla 115 (10) e secondo ogni probabilità uguale alla 73 sarà la 116, che nelle due prime note presenta identità. Uguale infine è la cadenza, che consiste nello svolgimento discendente del *pyknòn* (*do♭ si♭ la*) 77-78 =119-120.

Adesso ci appare chiara la funzione delle variazioni modali, che sono dunque uno dei principali fattori, o il principale, dell'architettura di tutto l'inno.

Incorniciata dalle due sezioni A e G, nel grave *la* dorico, e la parte centrale, complessivamente in *mi* dorico. E il carattere brillante di questo *mi* si offusca due volte per le due entrate cromatiche C ed E, strisce di bistro in mezzo ad una fascia purpurea. E strisce più brevi. Chè l'irrequietudine cromatica era di effetto grande, ma, secondo i precetti classici, presto stucchevole (11).

Così lumeggiati i piani generali, sarà più facile, sottolineando in una esecuzione le somiglianze che intercedono fra le varie sezioni, dare una realizzazione fonica, sia pure approssimativa e d'abbozzo, al nostro inno.

E a questa realizzazione lascio per oggi il paziente lettore, rimandando alcune considerazioni generali a dopo l'analisi dell'altro inno delfico.

(Continua).

ETTORE ROMAGNOLI.

(10) E' caratteristico il salto dalla grave alla sopramedia, che seguendo a quello dalla grave alla media, afferma in certo modo l'entità della quinta, che con lenta evoluzione veniva usurpando il luogo alla media.

(11) Vedi il mio scritto *La Musica greca in Regno d'Orfeo*, pag. 180 sg.

La vita musicale in Olanda

Mentre durante il Cinquecento, i grandi maestri fiamminghi, quali Adriano Willaert e dopo di lui Cipriano de Rore, Josquin du Prés e Orlando Lasso, si recarono in Italia per esercitarvi la loro arte, un secolo dopo, Jacopo di Pietro Sweelinck, il famoso olandese, andò pure a Venezia per formarsi nella musica con Zarlino, discepolo di Willaert stesso. Tornato poi in patria, lo Sweelinck divulgò ai suoi numerosi allievi le cognizioni raccolte in Italia. Fra di essi erano anche parecchi tedeschi e si potrebbe tracciare un albero genealogico musicale per dimostrare come l'influenza veneziana, partendo da Sweelinck, si sia fatta sentire in Germania fino a trovare il suo punto culminante in Johann Sebastian Bach! Bisogna sempre tener presente come nel campo della musica l'Italia e l'Olanda sono state strettamente unite tanto da avere l'una verso l'altra un debito di riconoscenza.

Il periodo glorioso iniziato per i Paesi Bassi da Sweelinck, e dai suoi contemporanei Cornelio Schuyt e Cornelio Verdonck, è durato relativamente poco. L'ultimo rappresentante fu Antonio van Noordt. Dopo la sua morte, nel 1677, incominciò un lungo periodo di decadenza. Influenze straniere si fecero sentire. Melodie insignificanti e triviali, venute dall'estero, occultarono quelle nazionali; le canzoni e ballate, forme caratteristiche e originali, scomparirono completamente, mentre produzioni straniere scadenti ne presero il posto. Nel settecento si eseguì ancora molta musica in Olanda; si suonò e si cantò tutto quello che si produceva di nuovo e di interessante all'estero. (Il *Don Giovanni* di Mozart fu dato ad Amsterdam 6 anni dopo la prima rappresentazione di Praga). Ma mancava la vita nazionale.

Passò molto tempo prima che uno sprazzo di luce diradasse quelle tenebre! Soltanto verso la metà del secolo XIX apparvero tre uomini di grandi doti musicali, che dedicarono tutta la loro vita al rinascimento dell'arte musicale: Giovanni Verhulst (1816-1891), Guglielmo Nicolai (1826-1896) e Riccardo Hol (1825-1904).

Verhulst, un talento pronunziato ma limitatissimo, si è acquistato un merito indiscutibile quale compositore, adoperando per i suoi lavori vocali quasi esclusivamente testi in lingua olandese, combattendo così l'opinione generalmente diffusa che la lingua nazionale non fosse adatta per essere cantata. Con le sue canzoni per bambini e per adulti ha fatto al popolo olandese un dono veramente cospicuo.

Egli era anche un insigne direttore d'orchestra. Le sue esecuzioni di opere classiche e romantiche furono giudicate perfette. Peccato, però, che egli abbia trascurato i musicisti moderni, quali Wagner e Liszt, che, anzi, odiava addirittura.

La sua educazione unilaterale classica, maturata a Lipsia nell'ambiente di Mendelssohn e di Schumann, aveva fatto di lui un reazionario ostinato e tale sua fede si riscontra nelle sue composizioni che tendono più verso il passato che verso l'avvenire, e, perciò, destinate ad una morte prematura. Essa si manifesta anche nei programmi dei suoi concerti, nei quali egli escludeva tutto ciò che aveva, secondo lui, una tendenza moderna. Così Verhulst, nonostante le sue grandi doti, ha contribuito poco allo sviluppo dell'arte musicale della sua patria.

***

I suoi due contemporanei invece erano ben diversi; giacchè ritenevano la conoscenza e lo studio della musica moderna cosa necessaria, anzi indispensabile. Nicolai, educatore eccellente, ha lavorato efficacemente per molti anni al « Regio Conservatorio » (allora « Scuola di Musica ») all'Aja, mentre, contemporaneamente, ha fatto il possibile, quale direttore d'orchestra, per introdurre la musica moderna. Sotto la sua direzione la *Symphonie Fantastique* e il *Harold en Italie* di Berlioz furono per la prima volta eseguiti in Olanda.

Riccardo Hol, anch'egli direttore d'orchestra ed eccellente dominatore delle masse orchestrali e vocali, riteneva suo dovere di far conoscere tutto ciò che era nuovo ed importante. Fece eseguire, infatti, frammenti di Wagner fin da quando gli anti-wagneriani erano ancora in maggioranza; e con pari zelo propagò le Sinfonie di Brahms ed i Poemi Sinfonici di Liszt. Quando il nome di Bruckner era ancora quasi ignoto in Germania, fece eseguire a Utrecht, l'antica città arcivescovile, una delle Sinfonie di quel compositore. Anche come direttore, ha fatto alla sua patria un bene incalcolabile.

Nicolai e Hol erano entrambi compositori. Ma all'infuori di alcune canzoni del primo, e di alcuni cori per voci maschili dell'ultimo, le opere non hanno sopravvissuto di molto ai loro autori.

Quando questi tre maestri erano già giunti all'apogeo della loro carriera, usciva dall'adolescenza un giovane artista che ha poi esercitato per molto tempo una grande influenza sull'arte musicale in Olanda: Bernardo Zweers.

Nato ad Amsterdam, nel 1854, aveva studiato a Lipsia, principalmente con Jadassohn, uno dei capi della reazione, per il quale i nomi di Wagner e di Belzebù erano sinonimi. La prima sinfonia di Zweers, ed anche parte della seconda, risentono di questa influenza. Ma con la terza il cambiamento è evidente; egli si è già emancipato ed è diventato non solo indipendente, ma partigiano convinto ed entusiasta della scuola moderna.

Questa *Terza sinfonia*, dedicata « alla mia patria », dimostra che i sentimenti patriottici dell'autore erano in piena maturità. Da allora in poi egli cerca di essere tipicamente olandese, (nel senso buono e non chauvinista della parola), e non musicherà un testo che non sia nazionale. Il tempo però passa presto! Zweers appartiene al gruppo degli anziani, e la gioventù moderna lo trova persino antiquato! Ciò potrà essere vero, ma non si potrà mai negare il suo grande merito, per l'arte nazionale, che anzi è doppio, giacchè Zweers non è soltanto un compositore, ma anche un eccellente professore di composizione. Non è esagerato il dire che dell'attuale generazione di giovani compositori, la maggior parte si sia formata alla sua scuola.

Altri, però, hanno avuto per maestro Giovanni Wagenaar, artista eminente e cosmopolita, che alcuni anni fa fu promosso dottore « honoris causa » all'Università di Utrecht. Egli, quale compositore, è più interessante di Zweers. Le sue forti composizioni per orchestra (*Cirano de Bergerac, Saul e Davide, La bisbetica domata*), le sue opere teatrali parodistiche (*Il Doge di Venezia, il Cid*) rivelano in lui un talento forte, florido ed originalissimo.

Dei discepoli che si sono formati alla scuola di questi due maestri, quasi nessuno ha seguito direttamente la loro tradizione. Come negli altri paesi, così anche in Olanda, la grande guerra ha prodotto una evoluzione ed anche una demolizione. L'apprezzamento esagerato ed unilaterale della musica tedesca ha dovuto cedere davanti ad una esaltazione altrettanto unilaterale della scuola francese moderna, la cui influenza si sente nelle opere di Alfonso Diepenbrock, un musicista dei più indipendenti. Nato nel 1862, questo valente compositore morì recentemente. Dapprima professore di lingue classiche e autodidatta di musica, egli finì col dedicarsi interamente a questa arte scrivendo opere della più alta importanza fra le quali la più significativa è un *Te Deum* veramente magnifico. Fu anche autore di bellissima musica teatrale: *Marsias, Gysbrecht van Amstel*, (da Vondel), *Gli Uccelli* (da Aristofane), e ultimamente *Elettra;* e compositore di alcuni Inni ad una voce con orchestra. Mentre la maggior parte dei primi suoi lavori hanno subito un po' l'influenza di Wagner (quella del *Tristano* e della *Trilogia*) le sue ultime opere dimostrano un cambiamento simultaneo nelle sue convinzioni e nelle sue simpatie giacchè egli fu uno degli aderenti al movimento letterario moderno, detto il « movimento del 1880 ».

Tutti i giovani che adesso, in Olanda, compongono, sono, all'infuori di qualche eccezione, più debussisti di Debussy. Sembra che non si possa più scrivere musica senza le scale in seconde maggiori e senza la successione di quinte aperte! Non vi è da impensierirsi. E' un fenomeno transitorio, dal quale uscirà ristabilito l'equilibrio.

Le composizioni finora conosciute di questi giovani (ricordiamo Pyper, Sigtenhorst, Andriessens, Meyer, Voormolen, ecc.) giustificano pienamente tale fiducia. Alle volte essi si lasciano forse trascinare dal desiderio di essere considerati « moderni », ma le loro grandi e buone qualità sono evidenti.

Se da tutto ciò dobbiamo dedurre che l'arte musicale in Olanda, per ciò che riguarda la forza creatrice, si trova ancora in uno stadio effervescente di formazione e di progresso (1), per contro dobbiamo riconoscere che la riproduzione, e l'esecuzione dei lavori, hanno raggiunto una altezza che potrà difficilmente essere superata da altre Nazioni, ciò che è pienamente riconosciuto dai principali musicisti dell'estero, i quali, ripetutamente, hanno espresso la loro ammirazione nel modo più esplicito.

***

Quando si parla di esecuzioni musicali in Olanda, si pensa subito alla non mai abbastanza lodata orchestra del « Concertgebouw » di Amsterdam, e al suo eminente direttore Guglielmo Mengelberg. Il « Concertgebouw » e la sua orchestra formano una istituzione così preziosa per l'Olanda, da valer la pena di ricordare alcuni particolari della storia della loro fondazione e della loro evoluzione. Cinquanta, sessant'anni fa, i concerti erano dappertutto una cosa ben diversa di ciò che sono adesso. Le grandi bande militari godevano tutta l'attenzione e tutto l'affetto del pubblico, il quale pre-

(1) Altri sono di un parere diverso e più favorevole.

feriva una fantasia su temi di una opera teatrale popolare, ad una sinfonia classica. Si davano concerti sinfonici con orchestre composte « per caso », che non facevano che pochissime prove e non potevano dunque essere sufficientemente affiatate. Il primo tentativo di mutare tale deplorevole stato di cose fu fatto da Guglielmo Stumph, con la creazione dell'Orchestra del Parco di Amsterdam; la quale offrì al pubblico l'occasione di sentire regolarmente concerti sinfonici. Ma rivestendo essa un carattere più commerciale che artistico, i suoi programmi erano composti con l'intento di soddisfare il gusto del pubblico, meglio che giovare alla sua educazione. Perciò i concerti si tenevano in una sala dove l'uditorio sedeva attorno a tavolini da caffè, mentre i camerieri giravano continuamente per servire le ordinazioni, ed era perfino permesso di fumare! E ciò avveniva anche per l'orchestra sinfonica di Amsterdam e per quella del Paleis van Volksvlijt, sotto la direzione di Giovanni Coenen, la cui trascuratezza superava le doti musicali, che pur erano grandi.

Tale stato di cose cessò soltanto quando alcuni generosi musicofili fondarono il « Concertgebouw ». La sala era grande — sulla sua bellezza architettonica però le opinioni non coincidevano —; il podio spazioso, l'orchestra completa! Così si aveva tutto l'occorrente per poter dare esecuzioni veramente notevoli. Mancava una sola cosa: il direttore. Guglielmo Kes fu chiamato ad occupare quel posto e la sua scelta fu la migliore che si fosse potuta fare.

Kes diventò per il « Concertgebouw » ciò che Hans von Bülow è stato per la Cappella di Corte di Meiniga. Egli ha esercitato in Olanda la stessa influenza che il Bülow esercitò in Germania. Tutti e due erano riformatori. Kes, il creatore geniale del « Concertgebouw », seppe allenare e guidare l'orchestra che aveva raggiunto una fama invidiabile quando, nel 1895, ne cedette la direzione a Guglielmo Mengelberg. Il quale, con doti rare e con un temperamento appassionato ed espansivo, che sembra ipnotizzare il pubblico col fascino della sua interpretazione e del suo gesto suggestivo, ne ha continuato l'opera, portando l'orchestra di Amsterdam ad una altezza che la pone tra le migliori del mondo, riuscendo a darle una fusione di cui raramente si trova l'uguale, e che si può chiamare insuperabile

***

Ed ora conviene parlare di un altro fattore nella vita musicale di Amsterdam (e dell'Olanda), e cioè della Società wagneriana e del suo direttore Enrico Viotta; una Società che si era prefisso di eseguire i lavori di Wagner con la maggiore perfezione possibile, e che ha raggiunto l'intento con l'aiuto di generosi connazionali, per l'abilità e la devozione del direttore Viotta e per la perfetta esecuzione dell'orchestra del « Concertgebouw ».

Mentre la fusione diventava sempre più perfetta, il repertorio di quella orchestra si estendeva, giacchè essa — dopo una accurata preparazione — eseguiva tutto quanto vi era di nuovo e di importante. I più grandi maestri ascrivevano a proprio onore il farvi interpretare le loro opere. Riccardo Strauss ha diretto, con essa, tutte le composizioni, esprimendo la sua calda ammirazione con la sua opera *Vita d'Eroe*, dedicata appunto a Willem Mengelberg e all'orchestra del « Concertgebouw ». Weintgartner vi ha diretto un grande ciclo beethoveniano, e Busoni, Schillings, Pierné, Elgar, impugnarono tutti la bacchetta sul podio del « Concertgebouw ». E' noto anche come Gustavo Mahler non si sentisse mai così « a posto », dopo aver lasciata Vienna, come davanti a questo famoso complesso orchestrale.

Il quale, composto di circa 100 esecutori, è dunque un fattore importantissimo nella vita musicale d'Olanda. Tuttavia ve ne sono delle altre: e cioè all'Aja, sede della Corte, l'orchestra della Residenza, composta di 80 persone, possiede qualità superiori, ed è in continuo progresso verso una maggiore perfezione, per l'opera energica del suo valentissimo direttore dott. Pietro van Anrooy. Le città minori (Utrecht, Arnhem, Groningen, Haarlem) hanno seguito il buon esempio e così abbiamo il fenomeno curioso che una piccola nazione, con appena 7 milioni di abitanti, possiede 6 orchestre stabili, che provano ogni giorno, raggiungendo una fusione completa e tenendo gli amatori della musica al corrente della letteratura orchestrale.

Ma in Olanda non si eseguisce soltanto musica sinfonica. In quasi tutte le città di qualche importanza si trovano cori misti composti di elementi che si prestano senza alcun compenso, e, organizzati dalla Società per l'Arte Musicale, eseguiscono le opere corali dei classici.

Eccellenti esecutori di musica da camera e ottimi elementi vocali e istrumentali completano il quadro che abbiamo cercato di fare dell'Olanda musicale. E' ormai famoso, infatti, anche all'estero, il coretto detto « Dei Madrigali », diretto da Sem Dresden, e godono fama internazionale il pianista Dirk Schäfer, i violinisti Sam Swaap e Luis Zimmermann. Per il canto si devono menzionare Aaltje Noordewier (soprano), Julia Culp (soprano), e Jacques Urlus (tenore).

Bisogna anche aggiungere che non si è mai esclusivi in Olanda sul genere di musica da eseguire. Ad Amsterdam e all'Aja si presentano regolarmente, accanto a Mahler, i francesi moderni. E' dunque naturale che l'attenzione dei direttori si rivolga anche ad opere di maestri italiani.

Il *Requiem* di Verdi è — ed è sempre stato — uno dei numeri preferiti delle società corali, mentre ad Amsterdam fu eseguita ripetutamente la musica moderna italiana. Alfredo Casella ha diretto in Olanda diverse volte; il coro della Cappella Sistina vi ebbe enorme successo, due anni consecutivi. Il *Concerto* per pianoforte di Martucci, la *Sinfonia* di Sgambati, ed il *Tema Variato* di Perosi sono stati eseguiti nei concerti dell'orchestra municipale di Utrecht. Nella stessa città più di una delle opere sinfoniche di Leone Sinigaglia fu data per la prima volta, ed è molto apprezzata anche la musica da camera di maestri italiani odierni.

GUALTIERO HUTSCHENRUYTER
Direttore della Scuola Superiore di Musica di Rotterdam.

NUOVISSIME PUBBLIC. CLASSICHE E DIDATTICHE
per Clavicembalo o Pianoforte a due mani

ANTICHI MAESTRI ITALIANI

E. R. 22. - *Toccate*, riunite, rivedute ed illustrate da F. BOGHEN, con prefazione di A. BONAVENTURA . . . . . L. 16.—
E. R. 23. - *Fughe*, raccolte, rivedute ed illustrate da F. BOGHEN, con prefazione di A. BONAVENTURA . . . . . » 16.—
Composizioni, scelte, rivedute e dilegate da M. VITALI:
E. R. 134. - Volume I. . . . . » 6.—
E. R. 135. - » II. . . . . » 6.—
E. R. 295. - *Partite*, raccolte, rivedute e illustrate da F. BOGHEN . . . . . » 8.—
E. R. 296. - *Correnti*, raccolte, rivedute e illustrate da F. BOGHEN . . . . . » 5.—

FRESCOBALDI (G.).

E. R. 85. - *25 Canzoni* per Cembalo od Organo, trascritte e illustrate da F. BOGHEN » 8.—
E. R. 297. - *Partite*, raccolte, rivedute e illustrate da F. BOGHEN . . . . . » 6.—
E. R. 298. - *Correnti*, raccolte, rivedute e illustrate da F. BOGHEN . . . . . » 3.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

Il Quartetto Polo

Nel movimento di nuove energie a cui da qualche tempo si assiste in Italia, il pubblico non manca di rivolgersi con fiduciosa aspettativa verso i nuovi nuclei di artisti che intendono dedicarsi a qualche genere di musica di assieme. Di fronte a questa simpatica valorizzazione di ogni iniziativa artistica, anche quando non si tratti che di semplici speranze, può sembrare strano che sia passata inosservata la scomparsa di un valore già consolidato ed indiscusso come il Quartetto Polo, che si è sciolto in questi ultimi tempi. Eppure questo silenzio del pubblico e della critica si spiega fino a un certo punto: da molto tempo il Quartetto Polo era in prima linea tra le manifestazioni musicali nazionali; anche dopo un'interruzione dovuta alla guerra, il pubblico l'ha visto riprendere il posto che si era conquistato, e perciò il silenzio del Quartetto durante l'ultima stagione musicale da pochi è stato interpretato nel senso che quell'assieme non tacesse solo transitoriamente, ma fosse venuto addirittura a cessare.

I quartetti d'archi in Italia non furono mai numerosi: il quartetto Becker di Firenze non poteva dirsi che in parte un quartetto italiano; il quartetto Flonzaley è quasi sconosciuto in Italia; tra i pochi altri quartetti italiani che vi furono nell'ultimo trentennio, il quartetto Polo si è assicurato un posto preminente. In esso quattro musicisti di razza (duce Enrico Polo, stilista perfetto, ricercatore infaticabile di ogni ricordo dell'arte antica specialmente italiana, mente aperta ad ogni manifestazione nuova della musica moderna), rimasero per 15 anni a portare il buon verbo della musica quartettistica nelle grandi e piccole città d'Italia (prescindendo anche dai viaggi all'estero). Enrico Polo, Costantino Soragna, Guglielmo Koch e Camillo Moro ebbero la rara ventura di rimanere uniti dal 1906, quando per la prima volta si fecero sentire alla Società del Giardino di Milano in un quartetto di Haydn, fino a poco tempo fa: solo durante la guerra mondiale due dei componenti il Quartetto furono egregiamente sostituiti da Michelangelo Abbado e da Riccardo Malipiero. Questa continua comunanza di vita artistica creò tra i quartettisti quella fusione, per cui un vero quartetto si distingue dalla riunione di quattro artisti, anche di primissimo ordine, i quali non si trovino insieme che in singole, sia pure non rare, occasioni; fusione per cui le singole personalità si trasfondono in una indivi-

dualità collettiva autonoma e distinta da quella dei singoli componenti.

Le battaglie — la parola non è scelta a caso — vinte dal Quartetto Polo hanno il loro « Bollettino storico » nell'elenco del repertorio del quartetto; repertorio che dimostra l'interessamento per ogni manifestazione di vera arte, senza distinzione di scuole, e la ripugnanza per ogni concessione alla volgarità.

Tra gli antichi italiani (di cui Enrico Polo curò tante apprezzate edizioni, anche quando ben pochi se ne interessavano veramente) troviamo alcuni quartetti di Benincore, molti di Boccherini, qualcuno di Tartini e di Cherubini, e poi, procedendo nel tempo, Bazzini, Sgambati, Sinigaglia, Ferroni, Orefice (*Riflessi ed ombre* per quartetto e piano), Renzo Bossi (*Echi del mare* per quartetto, piano e canto), il Pick Mangiagalli, V. Norsa, A. Gasco (il poema *Venere dormente*). Di parecchi di questi lavori il Quartetto Polo dette la prima esecuzione.

Con particolare compiacimento penseranno certo i quattro artisti al concerto del 15 gennaio 1908, per il centenario del Conservatorio G. Verdi, quando essi, tutti insegnanti e diplomati di quell'Università musicale, non eseguirono che composizioni per quartetto di alcuni diplomati di quel Conservatorio, più noti in parte per composizioni di ben altro genere, e che rispondevano ai nomi di Bottesini, Tarenghi, Puccini, Catalani e Faccio.

Una delle serate più memorabili fu quella della prima esecuzione a Milano — agli «Amici della Musica» — del *Quartetto in la* di Pizzetti, cui Enrico Polo è legato da fraterna amicizia. Se — dopo una recente esecuzione — a molti tutto parve chiaro e semplice in quel quartetto, allora il pubblico — e non solo il pubblico — fu di ben diverso avviso: le proteste raggiunsero un tale grado d'intensità, che ad un certo punto i quattro esecutori non riuscirono più a farsi sentire e dovettero interrompere l'esecuzione, proprio come ora può avvenire per un quartetto di Schönberg, e dovrebbe avvenire (secondo alcuni, e non i primi venuti) per un quartetto di Alfano: prova evidente che la legge... del fischio è uguale per tutti e che la vox populi, in questi ultimi tempi, cambia — e forse continuerà a cambiare — con rapidità sorprendente. Tra le serate più serene, invece, indimenticabili per chi ebbe la fortuna di assistere ad esse, abbiamo nel 1919, al « Quartetto di Milano », la ripresa (quasi una riesumazione) del *Quintetto* col clarino di Mozart (clarino: Blonk-Steiner) e del *Quintetto in sol minore* per archi, dello stesso compositore (seconda viola: Paolo Avanzini): ritorno questo alle più pure tradizioni di quella Società, nei cui primi anni, per merito di Antonio Bazzini, quel capolavoro, fra tutti i quintetti per archi, era pezzo di repertorio.

D'altra parte, accanto ai grandi classici e romantici del quartetto, abbiamo Brahms e Dvorak, qualche prima esecuzione di Reger, di alcuni russi, ed un'efficace propaganda per il quartetto di Debussy.

Qualche volta ai quattro artisti si unirono esimii pianisti, come Ernesto Consolo, per eseguire i più celebrati quintetti col pianoforte: e con una vera predilezione fu coltivato inoltre il difficile genere del trio per soli archi (tutti quelli di Beethoven, l'op. 77 b. di Reger) nei quali Polo era in grado di riannodarsi all'interpretazione, considerata quasi come autentica, del suo ultimo maestro Joachim. Altri progetti erano in via di preparazione (il *Quintetto* di Brahms col clarino, da eseguirsi al « Quartetto » di Milano) quando il quartetto Polo si sciolse, per ragioni alle quali non furono estranee le difficoltà d'ordine pratico in cui si svolge oggi la vita degli artisti. Un quartetto d'archi non è certo mai stata un'impresa di speculazione: ogni virtuoso che sappia presentarsi colle « zingaresche » di Sarasate o coi piccoli pezzi d'assolo di Kreisler, può avanzare, verso il pubblico e verso le società musicali, pretese maggiori di un quartetto d'archi, e per giunta evita alla fine l'applicazione della quarta delle operazioni aritmetiche elementari, la divisione, a quanto può essere il risultato materiale del proprio « lavoro ».

Il pubblico dev'essere grato ai quattro esimii artisti di questo quartetto della somma di sacrifici, di abnegazione, di studio intelligente e coscienzioso, che rappresenta la vita artistica di un gruppo come il Quartetto Polo; esso ricorda e ricorderà con vivo compiacimento gli elevati godimenti artistici di cui per tanti anni fu debitore a quel gruppo di artisti. Possa il silenzio che attualmente esso conserva non essere che transitorio, possa tra poco risorgere un complesso artistico la cui scomparsa definitiva significherebbe una lacuna difficilmente colmabile nella vita musicale italiana.

L. AN.

DIFFONDETE

MUSICA D'OGGI

RIVISTA DELLE RIVISTE

LA MELODIA NELLA MUSICA ODIERNA

Tutti sanno la parte fatta alla melodia nella musica, dalla metà del secolo XIX ad oggi, specialmente dagli esteti e dai teorici. Diciamo subito così perchè, dalla realtà delle opere al linguaggio di chi le commenta, la differenza non è poca. La prima metà dell'ottocento, colla fase romantica compiutavi da tutte le arti, aveva fatto alla melodia una parte e lasciato un predominio, che avevano raggiunto il loro massimo grado nel melodramma italiano: ed è in nome della melodia, pro e contro, che si combatterono le battaglie da cui doveva trionfare il sinfonismo che culminava in Beethoven e nel teatro wagneriano; perchè allora si diceva che Beethoven e Wagner erano tutto armonia e melodia!!

In realtà si trattava d'un nuovo equilibrio tra la melodia e gli altri coefficienti della musica, ed il problema si presentava sotto nuovi aspetti, in nuove condizioni, pure essendo tutt'altro che nuovo. Forse che la melodia dominava proprio da sola nell'arte palestriniana? O nel complesso della polifonia strumentale del secolo XVIII? Od in quello dei clavicembalisti italiani del sei e del settecento? Eppure era tutta arte nostrana, e la più gloriosa.

Ma in nessun altro tempo si era potuto dire che l'« idea musicale è ritmo ed armonia... e l'orchestrazione la luce che l'illumina », nè che la voce (l'indiscutibilmente più perfetto e spontaneo strumento di melodia) sia « la maggior nemica del dramma musicale.... che impedisce ogni tentativo d'evoluzione col suo potere seduttore »... Una soluzione si avrà « nel valutare la voce come elemento drammatico ». La melodia, dunque... non esiste! Si negano secoli di storia, anzi tutta la storia, ma, dice Falstaff: « i fatti son negati, vattene in pace! ».

Queste, naturalmente, sono parole, ed i musicisti sono raramente più felici quando parlano e scrivono, di quando fanno musica, ch'è poi l'arte loro. Per ciò noi vogliamo riconoscere la realtà confrontando queste affermazioni così terribilmente ardite, colla pratica, cioè coll'insieme della vita musicale.

Nelle composizioni odierne, invero, la melodia non abbonda, e quel che se ne trova non illumina; vorremmo anzi dire, proprio come l'autore citato poco fa, che l'orchestrazione è lei, invece, che illumina le idee musicali. Sarà prova di vitalità nelle idee stesse — poverette? — Chi lo sa? Sembra che, come nella polifonia vocale dei secoli XIV-XVI i temi avevano parte minima, se non nulla del tutto, e l'opera d'arte consisteva nello svolgimento (e tale stato di cose non impedì che quella fosse un'età florida, e raggiungesse le altezze che culminarono nel Palestrina ed in Orlando Lasso), così oggi la musica sia fatta dal complesso di tutti i suoi coefficienti (ritmo, melodia, dinamica, armonia, colore di suono) piuttosto che dal netto prevalere d'uno di essi. E' un organismo multiplo piuttosto che dominato dall'una o dall'altra potenza generatrice; organismo dove ognuno dei coefficienti ha una parte tanto necessaria quanto limitata, e dipendente da tutto il resto dell'edificio sonoro. Per ciò, nel complesso si raggiungono altezze considerevoli, esprimendo sempre nuove emozioni, conquistando sempre nuovi campi all'arte, ma in maniera accessibile solo da parte di chi abbia pronti e vivi tutti i lati della sensibilità.

In questo mondo sonoro a base collettiva, è certo che la melodia non può avere il compito ed il posto che aveva in altre fasi dell'evoluzione musicale. Ma vorremmo fare una modesta domanda anche ai più convinti negatori della melodia: quando schizzano la loro musica, e mettono giù sul taccuino o sul foglio di carta il segno, il richiamo d'una idea, che cosa scrivono? Un accordo? Un ritmo senza note? Un impasto orchestrale anch'esso senza note? Noi crediamo invece che, pur senza volerlo, proprio anche quei maestri rendano alla melodia il dovuto omaggio, quando scrivono musica dove gli elementi generatori

sono, sia pur minimi, ma pur sempre melodici. Fanno come certi che se la prendono cogli uomini, e non s'accorgono di provare ad ogni momento d'essere uomini anch'essi. Ed è chiaro che le confessioni inconscie valgono più delle altre.

Ma guardiamoci un po' attorno. Una delle persone più rappresentative della musica odierna è Igor Stravinski; il quale disse: « L'arte vera risiede tra il popolo, e specialmente la musica, i canti popolari e le danze, rivelano una ricchezza che mi affascina. Dovunque io ne incontri, me ne impossesso e me ne servo nei miei lavori... Le trovo sulla mia strada e formo ad esse l'ambiente di cui le sento aver bisogno ». Sono parole che riferiva il *Musical America*, da cui le abbiamo riprodotte fino da pag. 81 del nostro fascicolo di marzo 1922. E non è lo Stravinski solo: tutta la rinnovazione musicale europea venne dalla Russia, dove i « cinque » osarono il canto popolare come fermento delle opere loro. Ma che cos'è la musica spontanea del popolo se non melodia, e proprio melodia quasi sola? Ognuno sa che i vari coefficienti della musica sono in realtà inseparabili. Non si canta e non si suona senza che la melodia abbia un ritmo, un substrato armonico ed un colore di suono. Tutta la rinnovazione della musica contemporanea è nata, dunque, da una nuova fonte melodica; cioè, non si è bandita la melodia, ma solo un'attitudine melodica che non si sentiva più, e se ne è presa una diversa. Ciò vale a dire che la rinnovazione contemporanea ha almeno uno de' suoi maggiori coefficienti proprio nella melodia; la quale ha tanta e così fondamentale parte nella musica, da sconvolgerla tutta mutando indirizzo.

In nessun'altra fase della storia musicale ci si è rivolti così deliberatamente al canto tradizionale liturgico come ai nostri giorni. Ma che cos'è il gregoriano se non pura melodia?, tanto pura da far pagar cara spesso la temerità di chi vuole armonizzarne le inafferrabili volute?

In Germania c'è un nucleo di musicisti tra i più arditi e spregiudicati, ed il loro segnacolo è *Melos*, titolo della rivista del nucleo stesso. Nel numero straordinario pubblicato in occasione delle esecuzioni internazionali di Salisburgo (vere assisi dell'avanguardia musicale di tutto il mondo), Fritz Windisch, il direttore della rivista, scriveva: « l'equilibrio che regge la curva dinamica e ritmica d'ogni frase musicale e l'intensità dei rapporti sonori tra i diversi movimenti melodici, è la forza psicologica che fa d'una composizione un complesso organico, un'opera d'arte. Chi abbia fatta esperienza della somma di concentrazione necessaria per sostenere l'intensità espressiva d'una sola melodia in tutti i suoi meandri fino alla chiusa, potrà capire come sia arduo mantenere due o tre elementi sonori simultanei nell'omogeneità armonica dell'opera d'arte ». Parole queste da cui riesce chiaro come, per l'autore, la melodia (sia che si presenti sola, o sia che scorra in due o tre linee simultanee) è addirittura il mezzo d'espressione del contenuto psicologico della musica: concetto che non differisce da quello che dominò la musica negli ultimi secoli.

Nel nostro fascicolo d'ottobre 1922, a pagina 276, abbiamo riprodotto la parte principale dell'articolo di Mr. Darius Milhaud (il più noto tra i « sei » di Parigi, che tra parentesi erano diventati cinque, ed ora sono tre soli) su « *La Mélodie* », dove il sovversivo compositore francese parla come i codini d'altri tempi. Per lui la melodia « è tutto il segreto della musica, perchè senza melodia non c'è tecnica, per quanto coscienziosa e profonda, che possa bastare ed imporsi. La melodia è l'elemento musicale iniziale, autentico, organico, che emana dal sentimento puro e determina col suo carattere anche il sostegno ritmico e la trama melodica, occorrenti ».

Di recente Henri Collet scriveva nel *Courrier Musical*: « bisogna bandire dalla musica ogni letteratura, non v'è salute che nella melodia e nel contrappunto (ch'è unione di più melodie contemporanee).

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
Per Pianoforte a due mani

BACH (G. S.)
Il Clavicembalo ben temperato
E. R. 190. - Volume I . . . . . L. 8
E. R. 191. - Volume II . . . . . » 8
Suites Inglesi
E. R. 6. - N. 1 a 3 . . . . . » 4
E. R. 7. - N. 4 a 6 . . . . . » 4
E. R. 8. - *Suites Francesi* . . . . . » 6
Edizioni rivedute da A. LONGO.
E. R. 25. - *Composizioni* per Organo, trascritte per Pianoforte da F. LISZT » 7
Edizione riveduta da F. BOGHEN.
E. R. 209. - *Due Preludii* (dalle *Sonate* per Violino solo), trascritti per Pianoforte . . . . . » 4
Edizione riveduta da R. PICK - MANGIAGALLI.
(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

« La continuità della vita spirituale, la persistenza del sentimento nelle sue varie gradazioni, sono inseparabili dalla melodia... Non basta giustificare le successioni d'accordi col loro incatenamento. Perchè la nostra aspettazione sia soddisfatta, bisogna che sia percettibile l'emissione simultanea di più melodie... La stessa ricchezza degli accordi non ci commuove se non nasce logicamente dal complesso delle linee melodiche.

« Più queste saranno belle, sciolte, libere, e più i loro accordi ci parranno viventi, più la musica sarà espressiva, e più ne saremo commossi ».

E concludeva: « nessun essere umano non sa *porre la sua speranza* (l'espressione è di Wagner, che non confidava in Berlioz) che nella musica *espressiva* e quindi *melodica*. Sia questa lagrimante alla maniera del popolo o sentimentale all'uso dei borghesi, essa risponde sempre al bisogno primordiale della Natura. Ma la musica che è solo un tessuto di curiosità sonore, senza corpo e senza sviluppo... non potrà mai sostituire sul pianoforte del dilettante o sul leggio dello strumentista virtuoso, la musica espressiva, domandata dalla universale sete di consolazione ».

Queste parole ci richiamano alla memoria quelle dette da Riccardo Strauss pochi anni or sono, a Roma, mentre stava pranzando con alcuni critici italiani, ed uno (per mostrarsi uomo superiore) pronunciò frasi di spregio per la melodia, madre della musica italiana. Lo Strauss smise di mangiare, guardò fisso il superuomo, e gli disse severo: « lei non sa che la cosa più alta a cui possa aspirare un musicista è scrivere otto battute di bella melodia? ».

In Inghilterra Herbert Bedford compose addirittura delle liriche senz'accompagnamento, novissimi saggi di pura melodia; e la cosa interessò così vivamente, che ne parlarono più riviste, tra cui il *Sackbut* di novembre 1922 con un articolo della direttrice Orsula Greville, ed il *Daily Telegraph* del 25 dello stesso mese, dove il Bedford spiegò i suoi concetti sui rapporti tra poesia e musica.

Concludendo: è un fatto che la melodia ha oggi nell'arte un compito diverso da quello d'altri tempi; è ovvio che, nelle condizioni d'inquietudine e d'eccitazione della vita odierna, l'arte (che della vita è l'espressione) non può essere tranquilla, quindi anche la melodia non può non essere inquieta e tortuosa. Ma la melodia è, come fu e sarà sempre, l'elemento iniziale, primordiale, essenziale della musica.

I codici tridentini e l'Italia

La *Zeitschrift für Musikwissenschaft* d'ottobre u. s. annunciava che « I sei Codici che il Governo Austriaco comperò nel 1891 dal Capitolo della Cattedrale di Trento, per evitare che emigrassero all'estero, devono essere consegnati al Governo Italiano in esecuzione del trattato di Versaglia (cioè di S. Germano), *sub titulo* che quei codici sono di provenienza italiana e andarono in possesso austriaco dopo il 1790 ». E, dopo aver sostenuta l'origine tedesca dei preziosi manoscritti, continua: « Finora sono usciti quattro volumi (in forma antologica) nei *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, e costituiscono la più autorevole fonte per la storia musicale del sec. XIV. Ora *il seguito della pubblicazione in tale forma è assicurato*.

« Il Governo Italiano, come giusto riconoscimento del merito acquisitosi dalla Direzione dei *Denkmäler*, ha concesso al Governo Austriaco il prestito dei Codici. I quali, dunque, rimangono per ora a Vienna, e la facoltà di pubblicazione viene assegnata solo ai *Denkmäler* austriaci.

« Inoltre, nella Biblioteca Capitolare di Trento, venne scoperto un settimo Codice, coetaneo dei sei ormai celebri, ed anche questo venne messo a disposizione della Direzione dei *Denkmäler* in via di prestito ».

Nel fascicolo di novembre u. s. della stessa rivista, il dr. Th. Kroger parla a lungo di quella IV collezione antologica uscita di recente, facendo osservazioni e commenti, a cui risposero i redattori della dotta pubblicazione.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

PRINCIPE (R.)
12 Trascrizioni
liberamente armonizzate e elaborate.
E. R. 369. - ROSSI (FRANCESCO). Adagio . L. 3
E. R. 370. - FRESCOBALDI (G.). Aria . . » 3
E. R. 371. - SCARLATTI (DOMEN.). Pastorale » 3
E. R. 372. - —— Capriccio . . . . . » 4
E. R. 373 - LULLY (G. B.). Minuetto . . » 3
E. E. 374. - SACCHINI (A.). Andantino . » 4
E. R. 375. - MARTINI (P. G. B.). Allegretto » 4
E. R. 376. - PARADISI (P. D.). Toccata . » 4
E. R. 377. - BACH (EMANUELE). Minuetto » 3
E. R. 378. - REBEL (J. F.). *Les Cloches* . » 4
E. R. 379. - HÉROLD (L. F.). Canzoncina » 3
E. R. 380. - PAGANINI (N.). *La Caccia* . » 4
(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, gennaio 1923.

A. Della Corte. - *Il « Socrate Immaginario » di Paisiello.*
Inizio d'uno studio su quest'opera buffa su libretto del Lorenzi.

M. Castelnuovo Tedesco. - *Manuel de Falla.*
Ampia illustrazione del forte maestro spagnuolo, nella sua vita interiore d'artista e nelle sue opere. Segue una bibliografia dei lavori pubblicati.

A. Casella. - *Giacomo Orefice.*
Omaggio al maestro morto di recente.

——— febbraio 1923.

G. Barini. - *Pietro Mascagni.*
Sguardo all'attività artistica di questo maestro, di cui l'A. benevolmente spiega, se non giustifica, i continui mutamenti d'antieudine musicale.

E. Della Corte. - *Il « Socrate immaginario » di Paisiello.*
Fine dell'illustrazione drammatica e musicale.

—— *Società Internazionale per la Musica contemporanea.*
Si annuncia la costituzione della Società stessa, che per ora ha in Italia una delegazione, con recapito presso la rivista *Il Pianoforte* (Torino, via S. Tomaso n. 29), ed è rappresentata da Guido M. Gatti.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, N. 1, 1923.

—— *Giacomo Orefice.* - Notizie biografiche e necrologiche.

N. Utili. - *Il segreto dei violini antichi.*
Interessanti notizie sui criterii fondamentali che presiedevano alla fabbricazione degli strumenti ad arco, dell'antica scuola cremonese; e sugli esperimenti fatti dall'Autore. Il quale presenta fotografie di un suo tipo nuovo di violino a fianco di chitarra.

F. Balilla Pratella. - *L'« Orfeide » di G. Francesco Malipiero.*
Descrizione ed interpretazione dell'opera che ne « La morte delle maschere » ha il suo primo atto uscito di recente.

La Critica Musicale. - Firenze, novembre 1922.

P. Montani. - *A Salisburgo.*
Note d'una visita alla città e delle esecuzioni mozartiane.

V. Ricci. - *La vita musicale inglese.* - VIII.
Conclusione dello scritto, in cui si lumeggia l'intensità ed il valore della rinnovata vita musicale britannica; che sta traversando una notevole fase ascensionale.

G. Radiciotti. - *Aggiunte e correzioni ai dizionari biografici dei musicisti.*
Si danno notizie su Antonio, Filippo e Tommaso Catena o Scatena; su Fr. Ciandrini; su Pietro Cinclarino, e su Crispino Claudi (detto Ciceria).

Le Cronache d'Italia. - Roma, novembre 1922 (pubblicato nel gennaio 1923)

V. Gui. - *Proposte concrete.*
L'A. consiglia caldamente a tutte le città italiane, che hanno un teatro lirico importante, di seguire l'esempio della Scala di Milano, costituendo un Ente Autonomo, ed affidandone le sorti ad uomini seri e capaci. Oggi non si vede altra via di salvezza per la nostra arte lirica.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 29 dicembre 1922.

V. Zabughin. - *Berlioz e Virgilio.*
In questo e nei seguenti fascicoli l'A. continua a considerare *I Troiani* di Berlioz in rapporto all'Eneide di Virgilio.

——— 19-26 gennaio 1923.

G. Scuderi. - *Amilcare Zanella.*
Medaglione illustrativo del musicista ed astronomo che dirige il Liceo Musicale di Pesaro.

Bollettino della Libreria Carducci. - Udine, dicembre 1922.

A. Saccavino. - *Jacopo Bartolomeo Tomadini.*
Poichè il Tomadini, che vivamente aspirava alla restaurazione dell'arte liturgica, fu in rapporto con molti musicisti italiani e stranieri, l'A. propone di pubblicare il suo epistolario, unito a quello di G. B. Candotti.

L'Arte Pianistica. - Napoli, gennaio 1923.

A. Bonaventura. - *Giacomo Orefice.* Cenni necrologici.

A. Longo. - *Le opere clavicembalistiche di J. S. Bach.*
« Non si vive di sola poesia. Si vive soprattutto di prosa; e se nelle scuole i giovani prendono gusto alle lettere, non è detto che non prendano interesse, ed anche gusto, alla matematica, alla fisica, alla filosofia, ecc. Una dimostrazione algebrica e un esperimento fisico possono interessare e divertire, quando ci si è dentro, forse anche più del commento di uno squarcio poetico. Bach, se non fosse stato musicista, sarebbe stato probabilmente un moralista, un filosofo, un matematico..... »

L. Forino. - *Il Quartetto.*
Dopo aver principiato colle più alte elucubrazioni sul Quartetto quale forma d'espressione musicale, si passa a parlare delle esecuzioni romane, ed in due salti ci si trova ai recenti concerti Capet.

A. L. - *Degli ornamenti nella musica antica.*
Considerazioni didattiche elementari.

V. Morelli. - *Il teatro « accademico » di S. Severino.*
Nuovi documenti, che confermano come il teatro in argomento « funzionasse, per lo meno, fin dal 1810 ».

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, gennaio 1923.

A. Coeuroy. - *La Musique dans l'oeuvre de Marcel Proust.*
Ampio studio sull'intima parte avuta dalla musica nella sensibilità dello scrittore francese. Essa non fu per lui solo un'arte ammirata e sinceramente sentita, ma un elemento essenziale a cui si riferivano spontanei tutti i moti dell'animo.

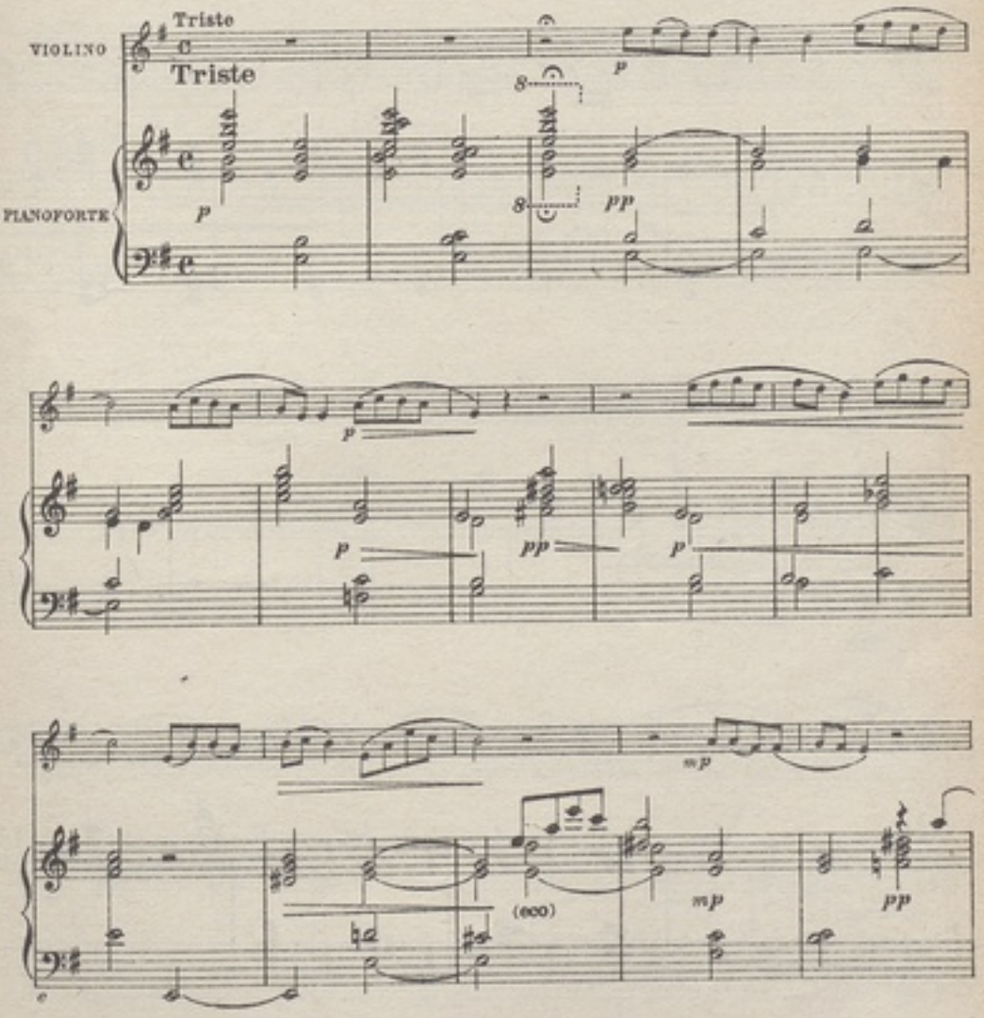
H. Liebrecht. - *L'Opéra Italien à Bruxelles de 1650 à 1750.*
Notizie interessantissime per la storia del melodramma italiano nel periodo del suo massimo splendore, e per quella dei musicisti italiani all'estero.

P. Long des clavières. - *Les ancêtres de Grétry.*
Dati storici, da cui risulta che il Grétry nacque proprio l'11 febbraio 1741, e non già l'8.

CANZONE

PER VIOLINO E PIANOFORTE

Giulio Bas



Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

p

p

pp

pp

cresc.

p cresc.

f duro

f

f

Ped.

e

sf dim.

p

sf dim.

p

PP

cresc. a poco a poco

Calmo

p

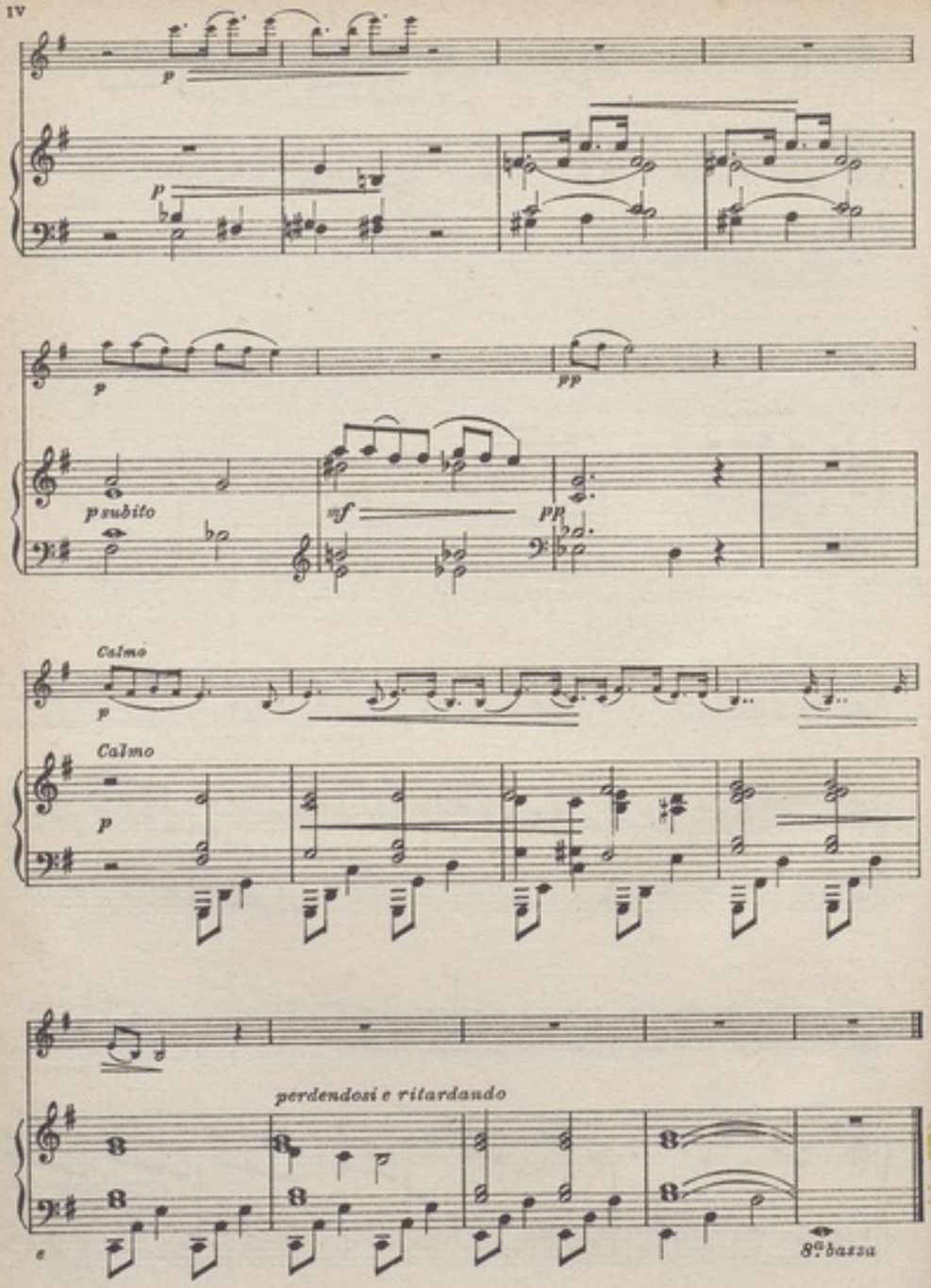
cresc. a poco a poco

rit.

rit.

e

IV



C. KOECHLIN - *Paul Dupin.*

Sguardo illustrativo alla persona ed all'opera di questo musicista ex-ferroviere. Uomo rude, primitivo, indipendente, ma tenero, quanto mai lontano dall'ironia e dall'umorismo con cui trionfano ormai tanti, Paul Dupin merita d'essere conosciuto a fondo.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 gennaio 1923. (La rivista apre un' inchiesta sulla crisi e la forma del teatro lirico.

L. LALOY. - *Physique et Musique.*

« Aristosseno aveva ragione contro Pitagora: Della musica l'orecchio solo è giudice. Il progresso della fisica non ha fatto che recar nuove prove in appoggio a questa massima di buon senso ».

C. BOUVET. - *Les Mésaventure de « La Flûte enchantée » à Paris en* 1801.

In questo e nel fascicolo venturo, l'archivista del teatro dell'Opera pubblica varii documenti, da cui vengono in luce gli incredibili travestimenti fatti subire all'opera Mozartiana, ribattezzata *Les Mystères d'Isis* nel 1801. Ritoccato il libretto, musicati i recitativi ch'erano parlati, vi furono introdotti pezzi di Mozart estranei all'opera, e persino frammenti di sinfonie di Haydn allora in gran moda.

C. TENROC. - *« La Flûte enchantée » de Mozart all'Opéra.*

Resoconto dell'attuale edizione dell'opera andata di recente in scena, con fotografie degli scenarii.

Le Ménestrel. - Parigi, 26 gennaio 1923.

J. CHANTAVOINE. - *Le Centenaire d'Edouard Lalo.*

L'A. mette in risalto i tratti caratteristici di questo maestro, che non fece scuola, e raccoglie per ciò meno devoti, per esempio, di C. Franck, alla cui gloria tanti s'aggrappano.

P. DE LAPOMMERAYE. - *Edouard Lalo. - Une conversation avec M. Pierre Lalo.*

Notizie e ricordi personali forniti dal figlio del musicista di cui si celebra il centenario. Notevoli i particolari sulle difficoltà trovate per arrivare a far eseguire il *Roi d'Ys*, che nessun teatro voleva. Annesso un ritratto e due fac-simile d'autografi.

Comoedia. - Parigi 27 gennaio 1923.

P. LALO. - *Le Centenaire d'Edouard Lalo.*

L'A. ricorda la ricorrenza del centesimo anniversario dalla nascita del padre, l'autore di *Roi d'Ys* e di *Namouna*, e racconta le origini e le vicende di quelle due opere, di cui la seconda fece quasi scandalo a Parigi, raccogliendo l'ammirazione solo di pochi, che erano Saint-Saëns, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, e l'allora giovanissimo Claudio Debussy, che venne addirittura richiamato all'ordine dalla direzione del Conservatorio per eccesso d'entusiasmo. Si danno ritratti ed un fac-simile d'autografo.

The Chesterian. - Londra, gennaio 1923.

R. NEWMARCK. - *Anton Dvorak.*

Si considera il Dvorak come maestro nazionale ceco, e si deplora che il pubblico inglese non conosca che piccola parte dei suoi lavori caratteristici.

F. RUTTER. - *Cross Currents in art and music.* (Scambi fra pittura e musica).

L'Autore sostiene che mentre è naturale che la pittura aspiri al perfetto stato della musica, non si capisce come questa possa tendere al concreto della pittura. Negli ultimi trent'anni, la pittura reagì contro l'impressionismo, da cui la musica fu invece dominata.

G. JEAN AUBRY. - *Isabelle et Pantalon.*

Resocconto di elogio di questa operetta data di recente al *Trianon Lyrique*, con buon successo.

The Daily Telegraph. - Londra, 20 gennaio 1923.

B. MAINE. - *Re-created Songs.*

I canti ri-creati sono quelli dei vecchi Maestri e quelli popolari. Pei primi c'è in Inghilterra un gran fervore, e si può dire che tutto il repertorio vocale del periodo elisabettiano si vada ristampando. Ma è sulla forma delle edizioni moderne che si discute. Pei canti popolari si presenta il problema dell'armonizzazione. L'A. parla di tutto ciò in maniera semplice ma interessante, con molte indicazioni bibliografiche.

Musical Opinion. - Londra, febbraio 1923.

H. O. ANDERTON. - *Cameo Portraits N. 25. - A Minstrel of Merrie England.*

Il « Menestrello dell'Allegra Inghilterra » è Mr. Edward German, uno tra i più inglesi tra i musicisti britannici, maestro di grazia e di delicatezza.

F. BERGER. - *Songs of the Victorian Era.*

Difesa dei canti del periodo vittoriano (1837-1901), in cui dominavano criteri ben diversi dai nostri, sia per l'intimo concetto della composizione, sia per le facoltà (limitate alla media) di chi eseguiva.

R. H. WALTHEW. - *Old Masters* (Vecchi Maestri).

Si parla delle pubblicazioni in fac-simile d'autografi di vecchi maestri, fatte dal *Drei Masken Verlag* di Monaco (Baviera); pubblicazioni di singolare interesse, che permettono ad ognuno d'aver sott'occhi l'originale di vari lavori.

A. E. HULL. - *Some Loop Lines in Harmonic Development.*

Ingenue considerazioni sull'accordo di quinta eccedente. « L'autore che ne fa l'uso più splendido è R. Wagner ». Se ne citano vari passi, seguiti da altri di Gounod.

E. BLOM. - *Wagner's French Songs.* (I canti francesi di Wagner).

Note illustrative delle *Trois mélodies* con cui Wagner tentò entrare in contatto col pubblico francese durante il suo soggiorno a Parigi, del canto *Tout n'est qu'images fugitives*, e dei *Due granatieri*, ch'egli pure scrisse sul testo di Heine, ma facendone una traduzione francese. Ed anche Wagner, senza saperlo, finì collà « Marsigliese », e tentò poi persuader lo Schumann d'averne avuto l'idea per primo.

C. F. A. WILLIAMS. - *A Converted Clavichord.*

L'A. trovò un piccolo strumento a tastiera colla scritta *Joh. Zumpe et Buntebarte, Londini, fecerunt 1770*, strumento delle dimensioni e dell'aspetto del clavicordo, ma colla meccanica del pianoforte. Egli suppone siano di quei clavicordi che, specie i tedeschi, trasformavano per far accettare il nuovo ritrovato ai musicisti conservatori, tra i quali era G. S. Bach, che erano ostili al nuovo trovato.

Die Musik. - Berlino, gennaio 1923.

C. HAGEMANN. - *Bayreuth am Grenzweg.*

Si sta lavorando per ridare attività al teatro wagne-

riano di Bayreuth, che è tale istituzione culturale, da doversi fare ogni sforzo per salvarla. Ma colla rinascita s'imporrà un nuovo indirizzo, quello che fu il primo concetto di R. Wagner: una scena tedesca lirica e drammatica. E bisognerà scegliere vecchi impacci; quello di Bayreuth dev'essere un teatro e non un museo.

E. ISTEL. - *Carmen.*

Studio sul libretto dell'opera di Bizet, in rapporto alla novella di Prospero *Mérimée*, al recitativi di Ernesto Giraud, ed alle prime accoglienze trovate dal lavoro bizettiano.

G. MAHLER. - *Zwei Briefe an Richard Batka.*

Sono due lettere in risposta al Batka, che chiedeva al maestro notizie sulla sua persona e sull'opera propria.

R. LAUCKNER. - *Von der Forderungen an eine neue Oper* (Della preparazione d'una rinnovata opera lirica).

Considerati i problemi posti nel melodramma dalla collaborazione di varie arti (dramma, musica, plastica mimica), l'A. crede che l'opera futura debba fondarsi sulla base eterna, universale, comune dei vari elementi coefficienti.

F. v. WEINGARTNER. - *Anfäge meiner Dirigentenlaufbahn.* (Inizi della mia carriera di direttore d'orchestra).

Primizia del volume di memorie autobiografiche, di prossima pubblicazione presso la Wiener Literarische Anstalt.

G. BAGIED. - *Carl Hagemanns « Kunst der Bühne ».*

Recensione del volume *Arte scenica* scritto dal « régisseur » del Teatro Nazionale di Wiesbaden.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 3 gennaio 1923.

H. CHOP. - *An der Wende des neuen Jahres.*

« Alla svolta dell'anno nuovo » l'A. fa malinconiche considerazioni sull'internazionalismo dominante a Berlino, dove gli artisti stranieri piovono da ogni parte e, col deprezzamento del marco, trovano condizioni d'eccezionale favore.

—— *Eugen d'Albert: Flauto solo.*

È la commedia musicale eseguita a Praga fino dal 1905. Il libretto è grazioso, qua e là, ma nel complesso è vuoto e stiracchiato. La musica, molto abile, batte vie già arcinote.

———— 10 gennaio 1923.

K. WESTERMEYER. - *Kapital und Kunst.*

Il dualismo: guadagno-arte è esistito fin dalle origini dell'attività umana, e non si può eliminar mai del tutto. Ciò che si può ottenere è che lo spirito domini la materia. Ed a ciò va diretta l'educazione artistica delle generazioni future.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 12 gennaio 1923.

M. FRIEDLAND. - *Wesen und Ziele der « neuen Musik ».* - I. (Essenza e scopi della « nuova musica »).

L'A. distingue caratteri sostanzialmente diversi nell'arte, prima e dopo la guerra. Prima la massima azione dell'artista era la rinuncia alla propria personalità nella perfezione formale; dopo invece tutto è diretto all'esibizione della personalità propria. (Continua).

(Vorremmo chiedere al Friedland se Debussy, Ravel, Schönberg, Bartok, Stravinsky scrissero proprio solo dopo la guerra).

P. MARSOP. - *Die Zeichensprache des Dirigenten.* (Il linguaggio mimico di chi dirige).

Ogni direttore d'orchestra usa segni e gesti a sua scelta per farsi capire dagli esecutori. Vi è chi dirige quasi solo cogli occhi: ma per poter usare questo mezzo ci vuole un certo tempo, per intendersi colla massa orchestrale. L'A. spera che tra qualche secolo (non meno?!) la cultura tedesca sia tale da coprire direttori ed esecutori, come desideravano Goethe in « Wilhelm Meister » e Wagner nelle sue « Novelle Parigine ».

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 19 gennaio 1923.

M. FRIEDLAND. - *Wesen und Ziele der « neuen Musik ».* - II.

Si sostiene l'impossibilità del ritorno ad un'assoluta polifonia, dove tutte le parti o voci abbiano pari valore, e si condanna (giustamente) l'affermazione (tutt'altro che prudente ed acuta) che il sistema tonale è esaurito.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, novembre 1922.

DR. H. J. MOSER. - *Heinrich Schütz.*

Discorso commemorativo pronunciato al Gruppo di Halle della *Deutsche Musikgesellschaft* il 17 novembre 1922.

J. SMEND. - *Zur Wortbetonung des Lutherischen Bibelextes bei H. Schütz.* (Dell'accentuazione verbale del testo biblico luterano in Enrico Schütz).

Se una frase di testo finisce con due monosillabi, per esempio: « ... nahm sie der Jünger *zu sich* », Bach ne accentua il primo, così: *Zú sich*, invece Schütz accentua il secondo, così: *Zu ísich*. L'A. preferisce questa maniera che gli pare più efficace. E pure Bach continua la tradizione medioevale. Anche nel canto liturgico si accentava, e si accentua tuttavia correttamente, per esempio: sperent *in te* e non già: sperent *in i te*.

M. BAUER. - *Johann Mayrhofer.*

Ampio studio sul poeta da cui F. Schubert trasse tanti testi pe' suoi *Lieder*, e che sull'arte sua esercitò nosevole influenza.

TH. KROYER. - *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich. XXVII Jahrg.* 1, Tei, Band. 53.

Minuta recensione del volume, apparso di recente, dei Monumenti Musicali dell'Austria, colla 4ª collezione, di canti presi dai Codici Tridentini. Il dotto recensore, col tono di chi tratta materia altamente scientifica, fa le sue riserve su vari punti dell'importante lavoro.

Gli rispondono Rudolf Ficker ed Alfred Orel, i quali hanno redatta l'edizione sotto la guida del dott. Guido Adler.

K. HASSE. - *Bach-Reger-Fest in Heidelberg*

Resoconto delle esecuzioni dove si raffrontarono i due maestri tra i quali tutti ormai scorgono un legame di derivazione. Pare che mai sia apparsa tanto grande la loro divergenza d'attitudine intimamente artistica. In realtà Reger non ha trovato ancora la necessaria penetrazione, da parte quasi di nessuno.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, dicembre 1922.

B. WÓJCIKÓWNA. - *Johann Fischer von Augsburg* (1646-1721) *als Suitenkomponist.* (G. Fischer quale compositore di Suites).

Dopo uno studio biografico sul Fischer, l'autrice, prima ne dà una bibliografia in rapporto alle Suites, poi studia la scelta dei pezzi che il maestro vi inscriva, l'ordine in cui sono disposti, e la tecnica della loro composizione.

P. NETTL. - *Zur Geschichte des Konzertwesens in Prag.*

Notizie sul primo periodo della vita musicale organizzata a Praga dal secolo 17° al 18°. Fra l'altro, tra il 1715 ed il 1717, G. H. Stölzel fece eseguire a Praga una Messa d'A. Lotti: « la più *forte* musica che lo Stölzel avesse mai sentita ».

R. SONDHEIMER. - *Gluck in Paris.*

Sulla base del complesso dell'arte sinfonica francese al secolo XVIII, e di vari documenti, l'A. mostra come la lotta contro Gluck fosse principiata a Parigi due anni prima che Piccinni arrivasse colà. Fu una reazione nazionale francese, che oppose l'opera italiana a quella gluckiana.

J. WOLF. - *Peter Wagners Gregorianische Formenlehre.*

Ampio resoconto del Trattato di forma del Canto Gregoriano di P. Wagner; che, secondo il dotto musicologo di Berlino, pare sia un'opera di raro valore.

Schweizerische Musikzeitung. - Zurigo, 5 gennaio 1923.

DR. A. HEIM. - *Vogel-und Insektenstimmen aus den Tropen.* (Voci d'uccelli e d'insetti tropicali).

In questo e nei tre fascicoli seguenti, l'A., prima considera le speciali difficoltà che ostacolano la notazione dei canti e dei sibili dei vari animali, ne propone una scrittura particolare, e procede poi all'esposizione dei vari documenti da lui raccolti.

———— 13 gennaio 1923.

A. RICHARD. - *Ueber die stilgetreue Aufführung Bachscher Orchesterwerke.* (Sull'esecuzione stilistica delle opere orchestrali di Bach).

Mentre dura tuttavia l'uso d'eseguire Bach con forti orchestre, sostituendo il debole cembalo con qualche possente organo, l'A. rende conto d'un'esecuzione all'Istituto musicologico dell'Università di Heidelberg, dove il dott. Th. Kroyer parlò sull'*Ideale della sonorità barocca*, e si fecero sentire musiche bachiane come erano state concepite, e fu una gioia ed una rivelazione.

———— 27 gennaio 1923.

E. FUETER. - *Musikalische Zitate.*

Si enumerano varie citazioni *musicali*, cioè casi dove un compositore ha usato deliberatamente frasi d'un altro. Per esempio in « Abu Hassan » di Weber si presenta una situazione identica ad una del « Matrimonio di Figaro », ed ecco che un clarinetto fa sentire il corrispondente motivo di Mozart.

Vida Musical. - Madrid, gennaio 1923.

J. ARTERO. - *Nuestro primer saludo.*

Articolo di presentazione di questa nuova rivista musicale, a cui diamo il cordiale benvenuto di collegranza.

E. M. TORNER. - *Musicologia Española.*

Questa rubrica recherà notizie sull'arte nazionale popolare ed artistica. Essa si inizia coll'*Indice delle buste di Manoscritti del Maestro Francesco Asenjo Barbieri, conservate nella Biblioteca Nazionale.*

The Musical Quarterly. - Nuova York, gennaio 1923.

G. F. MALIPIERO. - *The History of Music and the Music of History.*

« Se volessimo compilare la storia della musica dei secoli XV-XVIII la miglior via da seguire sarebbe quella di toglier la parola ai musicisti che vissero in quei tempi, e far tacere la loro musica; e dopo si potrebbe rivolgerci alle cronache d'allora ed agli scritti che meglio manifestano la vita intellettuale di quei quattro secoli.... » Questo concetto viene illustrato da molte citazioni di scritti extra-musicali, che parlano di musica.

E. E. HARPER. - *A Study in Musical Ability.*

Facendo un parallelo tra letteratura e musica l'A. splega la rapida evoluzione degli ultimi secoli col passaggio dal concetto dell'arte ispirata quasi per miracolo, al concetto dell'arte dove talento, ingegno e cultura si fondono e s'aiutano a vicenda.

H. C. THORPE. - *Breathing and Common-Sense.*

L'A. cerca di stabilire le ragionevoli basi del metodo di respirazione nel canto. « Il centro respiratorio è la regione bassa del busto ma nessuna località deve sostenere tutto lo sforzo muscolare ». Nel complesso, tutto deve procedere sulla base della perfetta naturalezza.

G. CECIL. - *Monte Carlo: Opera de Luxe.*

Note sul teatro di Montecarlo, dove non si risparmia nulla in nessun senso per avere un'opera assolutamente di prim'ordine, ed è di fatto una delle scene liriche più note e ricercate.

M. D. CALVOCORESSI. - *Toward a Method in musical criticism* (Verso un metodo nella critica musicale).

L'A. cerca di stabilire i principii che devono presiedere alla critica in genere, in quanto essa ha di comune colla critica in genere, ed in quanto dipende dalle speciali condizioni della musica.

A. COEUROY. - *The Musical Inspiration of Shelley.*

Si considera l'amore per la musica in Shelley e l'influenza sull'arte del grande poeta. Influenza viva ed intima, che non gli fece rimpiangere di non saper esprimere coi suoni ciò ch'esprimeva già colle parole.

G. M. GATTI. - *Ildebrando Pizzetti.*

Illustrazione dell'attitudine artistica complessiva del maestro e delle sue opere non drammatiche. Dei lavori drammatici si parlerà nel fascicolo d'aprile.

O. G. SONNECK. - *The American Composer and the American music Publisher.*

In America si protesta per la piccola parte fatta alla musica nazionale in confronto di quella europea (tutto il mondo è paese!); l'A. richiama alla realtà dei diversi valori, e spiega quanto facciano gli editori degli Stati Uniti per l'arte paesana. Sarebbe bene che esistesse anche là un'istituzione come quella di Carnegie in Inghilterra, che pubblica ogni anno opere meritevoli. Ma dopo averle stampate bisogna anche eseguirle.

VITA MVSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"La Monacella della fontana,, di G. Mulé

Davanti ad un pubblico folto ed eletto — vi era anche S. E. Siciliani, Sotto Segretario alle Belle Arti, giunto appositamente da Roma — la sera del 17 febbraio si è rappresentato, al Verdi di Trieste, *La Monacella della fontana*, un atto di Giuseppe Mulé su libretto di Adami. Il nuovo lavoro che — come *Il Principe e Nuredha* di Bianchini, già applaudita alla Fenice di Venezia lo scorso gennaio — era stato premiato al Concorso governativo dell'anno passato, ha avuto le più favorevoli accoglienze, ed, oltre applausi a scena aperta, ha procurato, alla fine, ben cinque chiamate alle quali ha partecipato, festeggiatissimo, lo stesso autore.

Giuseppe Adami ha tratto il soggetto da una antica leggenda siciliana, verseggiandolo con scioltezza e abilità. Il maestro Mulè l'ha rivestito di musica sentita e di pretto stampo italiano, pur dimostrandosi sensibile ai progressi tecnici della musica teatrale. L'armonia raffinata sgorga spontanea dalla melodia stessa, che si libra ulta e costituisce l'essenza dell'opera. Smagliante l'orchestrazione.

La critica ha giudicato assai favorevolmente il nuovo lavoro. Epperò crediamo utile riportarne i giudizii più salienti:

Il Piccolo, Trieste.

Giudicando un po' da vicino l'opera del Mulé negli elementi che la compongono, primo fra tutti, assolutamente predominante, è da notare il folklore siciliano; elemento di colore e di poesia, che conferisce a tutto il lavoro un carattere di organicità e di pregevole unità. Questo, ben s'intende, per quanto riguarda il materiale tematico impiegato; mentre per ciò che concerne peculiarmente la condotta e l'elaborazione, è d'uopo riconoscere la modernità dei criteri ai quali s'informa il Mulé, nell'impiego di ardiezze armoniche e di qualche violenza di colorito, generatrice di sonorità calde e suggestive. Nè l'impeto drammatico, dunque, nè la poesia fanno difetto alla *Monacella della fontana;* senonchè più che essere un derivato dell'intima sostanza melodica, esse sono generate da una saggia distribuzione di colori e di dinamismo sinfonico. Come abbiamo già detto il lavoro è organico, è svolto con nobiltà d'intenti, e soprattutto con onestà e sincerità artistica. In esso mai signoreggia la ricerca del facile effetto, mai il discorso musicale assume quegli andamenti tronfi ed enfatici tanto cari ai compositori che vogliono far breccia a buon mercato sul gusto meno raffinato della folla.

L'Era Nuova, Trieste.

Ecco finalmente un lavoro che fino dalle prime battute rivela nell'autore una personalità propria, spiccata. In questa constatazione c'è la massima parola di lode che si possa attribuire ad un musicista nel giudicare l'opera sua — lo sappiamo — ma perchè esitare, perchè tentennare fra l « se » ed l « ma » quando la coscienza vuol dettare impressioni che affermano una verità? Compiacciamoci invece di poter riconoscere ad un nostro compositore le preziose doti d'ingegno che in un tempo non lontano sapranno guidarlo verso vette più alte, più luminose.

* * *

L'originalità della musica di Giuseppe Mulé sta tutta nelle combinazioni armoniche che egli sa fondere a quelle caratteristiche del canto « folkloristico » siciliano, che è una derivazione diretta degli antichi « modi greci ». Ma egli non abusa delle strane cadenze e anima sempre la sua musica di un continuo soffio di modernità. La parte melodica, per quanto frastagliata, è pervasa di dolcezza e di ispirazione. Lo strumentale è abbastanza semplice ma la tavolozza è ricca di colori. Giuseppe Mulé non ama l'orchestra rumorosa, ponga di grovigli ritmici e di controcanti; egli usa degli strumenti con abbastanza parsimonia, tendendo evidentemente ad una nuova forma di dramma musicale nel quale — astrazione fatta per le scene descrittive d'ambiente — l'orchestra avrà il compito principale di illustrare e colorire il recitativo melodico e drammatico, lasciando quindi la parte preponderante al canto.

L'Indipendente, Trieste.

Ciò che conferisce unità allo svolgimento drammatico, e ciò in cui risiede anche l'originalità maggiore si è quell'uso costante di melodizzare, ispirato al cantare di Sicilia: nostalgico, con avanzi di antiche tonalità, come echi lontani di ellenica origine, con predilezione ai semitoni e ricco uso di melismi, che ora si presentano quali ornamenti di stornello, come nel canto della fanciulla che si avanza inconscia del suo destino, ora quale mordente accentuazione di dolore esacerbato, come nelle grida esasperate dello sposo.

La lirica si espande col suo lamento al disotto sottolineato da singhiozzi istrumentali, sale come momentaneo grido d'esultanza al miracolo. Ma più che nel lirismo (predominando nel fraseggiare un commosso periodare di declamazione) nei tratti corali vi domina quello stesso colore folkloristico, che lo sottrae dal seguire tutte dominanti correnti, ancorandosi alla forza che ebbe sue radici nella terra natia del compositore.

Il Giornale d'Italia, Roma.

Spicca in questa *Monacella della fontana* una incontestabile personalità artistica, ispirata a modernità di criteri e a un nobile senso d'arte, che rifugge da ogni effetto volgare per dare più elevate sensazioni melodiche ed armoniche. Il lavoro è prevalentemente melodico e mentre rende con semplicità di mezzi il colore locale (com'è noto il libretto è tratto da una leggenda siciliana) raggiunge una intensità drammatica che avvince e che appassiona. Fra il fraseggio drammatico, spesso originale, hanno risalto per la bella violenza del colorito i cori, magistralmente elaborati.

L'Ora, Palermo.

. . . . . .

Tutta questa prima parte del dramma culmina in un canto del giovane innamorato, canto largo, spontaneo, originalissimo, nel quale la passione si snoda con accenti di travaglio e di angoscia che trascinano il pubblico al più alto grado di commozione e di entusiasmo. La vittoria del maestro e dell'opera si delinea piena e magnifica ancora una volta, nel trionfo della melodia, della calda e ispirata melodia italiana alla quale si deve tornare se non si vuole che il dramma musicale agonizzi tra sterili esercitazioni tecniche e cerebrali.

Ma anche la parte corale ha nella *Monacella della fontana* gli atteggiamenti più complessi e varii, costituendo quasi un continuo commento dell'anima collettiva e partecipando vivamente alla vicenda drammatica.

. . . . . .

E siamo al sacrificio di Marù. Il fantasma della *Monacella* riappare sul limitare della fontana. Marù non resiste, ed è pronta a seguirlo. Ed ecco il prodigio: La giovane sparisce nelle viscere della terra; ma è la salvezza; dal terreno inaridito spuntano e germogliano le spighe mature dinanzi al popolo stupefatto.

L'orchestra che qui ha fortissima preponderanza descrive l'azione con eloquenza straordinaria; la sinfonia sgorga dagli strumenti in sane ondate primaverili.

Alle tinte cupe segue una grande gioia di suoni luminosi con i quali si perde, nella serena letizia che tutti anima, la voce della folla.

E' un brano sinfonico vocale di alto stile: Marù, la salvezza, appare come una soave immagine mistica e tutti si prostrano: « E' la santa! è la santa ». Soltanto il giovine innamorato non partecipa alla gioia comune ed invoca con animo straziato il nome adorato.

L'effetto è irresistibile e gli applausi e le acclamazioni prorompono senza fine.

Pregevolissima è apparsa l'esecuzione da parte dei cantanti, del coro, e, sopratutto, dell'orchestra. Il maestro Vigna ha posto ogni impegno per la riuscita dello spettacolo ottenendo effetti di colore e di drammaticità e facendo risaltare tutte le bellezze dello spartito. La signorina Dandolo ha vinto le difficoltà della parte, appalesandosi artista assai espressiva; pieno di impeto drammatico il tenore Maestri; mirabile, per voce e scena, la Rota. Buonissimi i cori.

® Un pubblico non numeroso, ma ben disposto, ha fatto lieta accoglienza ad *Edelweiss*, nuova opera in tre atti e un quadro, libretto e musica di Giovanni Zappalà, rappresentata al nostro Dal Verme il 14 febbraio. Ad un libretto privo di consistenza si aggiunge una musica povera d'ispirazione e difettosa di tecnica.

Il maestro Del Cupolo e gli interpreti, la Conti, il Gaviria e il Roggio, hanno posto ogni cura per presentare degnamente il nuovo lavoro, ch'è un inutile saggio dilettantesco.

® Il 27 febbraio, al Verdi di Firenze, la Compagnia Riccioli ha rappresentato per la prima volta *Bacco in Toscana*, operetta in tre atti, libretto di Paolieri e Bonelli, di soggetto campestre; musica, assai melodiosa, di Renato Brogi. Al lavoro ha arriso un completo successo. Nel primo atto sono particolarmente piaciuti il finale, il coro dei vendemmiatori e il quintetto dei cacciatori; nel secondo, la scena della vendemmia; nel terzo, l'intermezzo.

® A Bergamo ha avuto buon esito l'operetta *Cenerentola* del maestro Berlendis, rappresentata in un Istituto privato, per beneficenza.

All'Istituto Arecco di Genova è piaciuta l'operetta *La Caccia*, libretto del prof. Savina e musica del prof. Luigi Porgiglione.

MILANO

® Gli ultimi spettacoli al nostro massimo teatro sono stati: *Barbiere di Siviglia, Boris Godunoff* e *Luisa;* i primi due già posti in scena anche nella passata stagione.

Il capolavoro rossiniano ha avuto nel maestro Guarnieri un concertatore e direttore accurato e valente, e nel baritono Stracciari un assai efficace protagonista, per canto ed azione. La Toti Dal Monte, Rosina seducentissima, anche in quest'opera ha fatto risaltare le sue virtù d'agilità canora; ottimi il tenore Borgioli, che già cantò nella stessa opera, al Dal Verme, lo scorso autunno, il Walter, l'Azzolini e la Berta.

Del *Boris*, il maestro Toscanini offerse, anche quest'anno, una esecuzione personale, precisa e vigorosa. Con lui piacquero tutti gli interpreti — per la maggior parte gli stessi dell'anno passato — lo Zalewski, il tenore Merli, la Bertana, la Casazza, la Ferrari, la Gramegna, il basso Pinza, il baritono Baracchi, il Di Leło, ecc.

La *Luisa* di Charpentier, che ritornava alla Scala per la seconda volta sotto la stessa direzione, ha avuto ora una miglior comprensione da parte del pubblico. Arturo Toscanini ha nuovamente prodigato allo spartito le immense risorse della sua genialità e del suo mirabile intuito musicale; e orchestra e palcoscenico lo hanno pienamente assecondato. Fanny Heldy è stata, indubbiamente, migliore attrice che cantante; ma anche la sua voce, estesa e fresca, ha saputo superare ogni difficoltà. Molto bene, come sempre, il tenore Pertile per la finezza della sua arte e pel suo canto caldo e appassionato. Efficacissimi la Casazza, il baritono Journet e le parti minori: il Tedeschi, il Di Leło, la Bertana, la Pedroni, la Garroni, ecc. Molto naturale il movimento delle masse, dovuto all'intelligente attività di Giovacchino Forzano. Decorosissimo l'allestimento scenico.

® *L'Africana*, ultimo spettacolo della stagione di Carnevale al nostro Dal Verme ha avuto dei lodevolissimi esecutori — la Campina Alcazar, il tenore Marquez, il baritono Cappelluti, il basso Ferroni — ed un coscienzioso direttore, nel maestro del Cupolo.

Allo stesso teatro vi sono state alcune rappresentazioni di Balli Svedesi, che hanno stretta parentela con quelli Russi già noti al nostro pubblico.

I vari programmi comprendevano: *Notte di S. Giovanni*, musica di Alfren; *Passatempo*, su musiche di Grieg; *El Grego*, musica di Inghelbrecht; *Le vergini folli*, musica di Atterberg su motivi di arie svedesi; *Chopiniana*, su musiche di Chopin ecc. Piacquero i principali interpreti Carino Ari, Jolanda Figgoni e Jean Borlin.

® Con *Rigoletto* e *Trovatore*, in due successive rappresentazioni, si è riaperto il teatro Carcano. I due spartiti verdiani hanno avuto un lodevole concertatore nel maestro Patti, e dei volonterosi esecutori. Pel *Rigoletto*, il baritono Romboli, il tenore Marcotto e la signorina Camponari; pel *Trovatore*, il baritono Viviani, il mezzo soprano Balzani, il soprano Silvetti, il tenore Baroggi.

® Al nostro Filodrammatici, con intenti benefici, si è rappresentata *La serva padrona* di Pergolese, interpretata squisitamente, nelle parti principali, da Ines Maria Ferraris e da Ernesto Badini. Ha diretto, con cura, il maestro Carlo Viscardini. La stessa orchestra, della filarmonica Bazzini, ha eseguito alcuni brani di musica classica.

® Al teatro Costanzi di Roma è andato in scena il *Tristano e Isotta*, in una pregevole edizione che ha raccolto il favore del pubblico. Protagonisti del capolavoro wagneriano, diretto con alto senso d'arte da Vittorio Gui, sono stati la signora Lucy Weidt, dell'Opera di Vienna, già applaudita due anni or sono al Costanzi nella stessa parte, e il tenore Amedeo Bassi; cui sono stati compagni la Zinetti, l'Attanasio, il Torres De Luna, il Nardi e il Palai.

Al *Tristano* ha fatto seguito la *Manon* di Massent, la cui esecuzione — sempre diretta da Vittorio Gui — è risultata una delle migliori della stagione per la felice scelta degli elementi, e per l'equilibrio che fra essi è stato ottenuto. Carmen Melis è stata una protagonista dal canto espressivo e dalla appassionata figurazione scenica; ottimo Des Grieux il tenore Borgioli; il Persichetti spigliato Lescaut; a posto le parti secondarie. Ben condotte le danze e buona la messa in scena. Il coro — come anche nel *Tristano* — ottimo, sotto l'abile direzione del maestro Consoli.

® Al Regio di Torino hanno avuto buonissima accoglienza la *Lucia* e la *Dannazione di Faust*. Furono eccellenti esecutori, della prima, la Ottein, il tenore Hislop, l'Almodovar, il Cirino; della seconda, la Supervia, il Grassi e il Montesanto. Il maestro Marinuzzi ha concertato con valentia.

® Tra gli ultimi spettacoli che il maestro Serafin, col consueto fervore, ha presentato al S. Carlo di Napoli ricordiamo: *Guglielmo Tell*, con la Pacetti, Sullivan, Cigada, Donaggio; *Aida* con la Viganò, la Blanco-Sadun, Voltolini e Cigada; *Carillon magico*, con Ettorina Mazzucchelli. La finissima commedia mimo-sinfonica di Pick Mangiagalli ha ottenuto accoglienze festosissime e ha rivelato così, anche a Napoli, uno dei vostri musicisti più forti.

® La riapertura del Filarmonico di Verona, in occasione della Fiera, è avvenuta con *La Nave* di Italo Montemezzi che ha conquistato completamente l'uditorio, trascinandolo agli applausi più fervidi per l'autore, presente, e per i valentissimi esecutori: Maria Carena (Basiliola), Ulisse Lappas (Marco Gratico), il baritono Granforte (Sergio Gratico), il basso Carorzi (Faledro). Diresse, inappuntabilmente, il maestro La Rotella. Si ebbero, in complesso, ben quindici chiamate.

® Con un bellissimo *Falstaff* si è riaperto il Massimo di Catania. Direttore, il maestro Falconi; esecutori, Mariano Stabile, le signore Giordano, Gargiulo, Ferluga, Galeffi e il Paci.

® Anche ad Ancona, per le feste in onore del Principe Ereditario, si è dato il *Falstaff*, sotto la direzione del maestro Bellezza, e protagonista il baritono Bonini.

® Sotto la direzione dell'autore è piaciuto — al Verdi di Padova — *L'Uomo che ride* di Arrigo Pedrollo.

® Tre artisti italiani — Claudia Muzio, il baritono Formichi, il tenore Bergamaschi — hanno, con eccellente esito, partecipato ad una rappresentazione dell'*Aida* all'Opéra di Parigi.

® Al teatro Marigny di Parigi ha interessato e divertito *J' te veux*, operetta in tre atti alla quale hanno collaborato sette autori; tre per il libretto e quattro - Gabaroche, Pearly, Valsin e Mercier — per la musica, la quale, più di tutto, ha contribuito al buon esito.

® Sempre a Parigi è piaciuta moltissimo la nuova operetta *L'amore in maschera*, libretto di Sacha Guitry, tenue ma divertente e trattato con garbo, e musica — in diretta derivazione della vecchia operetta francese e, quindi, gaia, senza preziosità e senza ballabili — di Andrea Messager.

® Al teatro Comunale di Zurigo si è rappresentato *Un Valzer*, opera nuova del maestro Oscar Ulmer. Il libretto, di Wiegnad, è tratto da una novella di Offenbach e riflette un gustoso caso a lui occorso.

® *Anima allegra* di Vittadini, dopo il giudizio di parecchi teatri d'Italia, della Spagna, di altre città di Europa, ha avuto quello importantissimo del pubblico di New York, che, con ventotto chiamate ai valentissimi esecutori — la Bori, Lauri Volpi, Didur, Tokatian, la Galli — e al maestro Moranzoni, ottimo direttore, ha dimostrato il suo vivo compiacimento pel nuovo spartito.

CONCERTI

MILANO

® Società del Quartetto. — *16, 18 febbraio.* Il quartetto Klinger — un complesso notevole, se non eccezionale — ebbe il miglior successo nel *Quartetto*, op. 130, di Beethoven. Quello di Haydn, *in mi bem.*, dette modo al complesso di esplicare una bella bravura meccanica, nel moto perpetuo del finale. Piacque il *Quartetto* di Scontrino, ricco di requisiti tecnici e nobile di espressione.

21, 24 febbraio. Il violinista Poltronieri, in un programma nè troppo vario nè molto interessante, è riuscito ugualmente a dar prova delle sue ottime doti interpretative e di strumentista. Piacquero le novità presentate: una *Sonata* di Antonio Capri; *Leggenda* di Giulia Recli; una *Sonata* di Mario Cordone.

2 marzo. Eccellente è apparso il violinista Adolfo Busch. Oltre alla maestria dell'arco, egli s'impone per un temperamento non comune e per l'intonazione perfetta. Ha reso la *Ciaccona* di Bach con assoluta vigoria e pienezza di suono e con insolita chiarezza e penetrazione. Ottimo, però, anche negli altri pezzi. Il suo accompagnatore, Rudolf Serkin, si è appalesato pianista di eminenti doti.

® Amici della musica. — *6 febbraio.* In brani di Bach, Busoni, Martucci, Liszt, ecc., la pianista Olga Arachite ha dimostrato buona disposizione musicale e seria preparazione tecnica.

12 febbraio. Molte e meritate approvazioni ha avuto la cantatrice Livia Sigalla, per le notevoli qualità di intelligente ed espressiva interprete di numerose liriche antiche e moderne di Vivaldi, Bach, Brahms, Schumann, Scuderi, Orefice, ecc. Buon accompagnatore, il maestro Calace.

8 marzo. Programma ed esecutori italiani, ed ottime accoglienze a quello ed a questi, la fine cantatrice Cornelia Ducrano, il violinista Abbado, il pianista Enzo Calace, il violoncellista Malipiero. Essi eseguirono assai bene: un *Trio* di Badilla Pratella, audace ed originale, eminentemente lirico, specie nell'Andante; la *Sonata* per violino e pianoforte di Paribeni, spontanea e ben costruita; *Mattino nel bosco*, graziosa e limpida composizione di A. Lualdi; l'*Adagio con variazioni*, ridotto per violoncello e pianoforte, di Respighi; tre liriche (*Paranzella, E' nel mio sogno, La nonna fila*) di elegante struttura, di Pietro Clausetti.

® Convegno. — *19, 22 febbraio.* Il maestro Domenico De' Paoli parlò la prima sera della rinascita musicale ungherese e specialmente di Bela Bartók, del quale, nella successiva udizione, venne eseguito il *2° Quartetto*, che, specie nei due primi tempi, piacque assai. Lodevolissimi interpreti — anche di altri apprezzati brani di Kodály — furono i componenti il quartetto ungherese, espressamente invitato.

4 marzo. Programma, in prevalenza, di musiche di Malipiero tutte interessanti e gustate, anche per merito della esecuzione offertane dal pianista Nino Rossi, assai valente, dalla cantatrice Andrees, dotata di ottima voce e bene preparata al genere, e del quartetto ungherese. Lo stesso Rossi fece applaudire, pure, due pezzi di Castelnuovo Tedesco.

® Teatro del Popolo. — *4 marzo.* In un programma di musiche italiane (Boccherini, Bazzini, Pizzetti) si è presentato il quartetto Sevick-Lhotsky, interprete, come sempre, ammirevole e, quindi, calorosamente applaudito.

® F. A. M. I. — *25 febbraio.* Cordialissima accoglienza ebbe la signora Rita Brondi nelle interessanti esecuzioni, nei costumi dell'epoca, di canzoni antiche, con accompagnamento di liuto e di chitarra.

® Concerti diversi. — *5 febbraio.* La violinista Bianca Maria Buya, in un buon programma, ha rivelato temperamento d'artista, buona tecnica, serietà interpretativa. Ed ebbe unanimi approvazioni.

8 febbraio. — Molti applausi ebbe la signora Ada Caprotti Colombo che, accompagnata al piano dal maestro Carlo Lonati, cantò con fresca voce espressiva, con arte e con sentimento, musiche vecchie e nuove, canzonette antiche, romanze classiche, ecc.

19 febbraio. Una seria preparazione artistica ha dimostrato la violinista Emilia Chierichetti, superando con bravura, con sicurezza di tecnica e buon temperamento i punti più ardui del programma quali una *Sonata* di Leken, un'altra di Tartini, e il *Concerto in la magg.* di Sinding. Ottimamente, al piano, Alberto d'Erasmo.

20 febbraio. Il primo concerto, indetto dalla Associazione lombarda dei professionisti di musica, è riuscito assai bene. Il violinista napoletano Mario Mantini, in un programma tutto di musica italiana, ha dimostrato notevolissime attitudini ed è stato molto applaudito.

22 febbraio. Al Lyceum si fece apprezzare il pianista Boasso, suonando musiche dei maggiori autori — Liszt, Chopin, Haendel, Schumann, Mozart, Bach — in modo lodevolissimo.

23 febbraio. Il violinista Koncz ha ritrovato anche quest'anno un pubblico affollatissimo, ammirato del suo eccezionale virtuosismo, della sua dolce cavata e perfetta intonazione. Le sue interpretazioni del *Concerto in mi min.* di Mendelsshon, le *Variazioni* di Hubay, e i brani di Wieniawsky, Kreisler e Paganini, ebbero magnifico rilievo e furono accolti da acclamazioni.

25 febbraio. In un difficile e ben composto programma, ottenne molti applausi, al Lyceum, la giovane pianista Ada Morini.

28 febbraio. Virgilio Ranzato e Umberto Moroni hanno eseguito per la «Camerata italiana» un programma tutto di musiche nazionali, atto a porre nuovamente in evidenza le

loro cospicue doti. Tra le novità piacque particolarmente la *Sonata in la* di Guido Guerrini.

1 marzo. Il pianista Cor-de-Las ha voluto commemorare l'anniversario della nascita di Chopin, con una udizione a questi dedicata. E il concertista ha dimostrato di sentire l'autore con austerità e con tecnica brillante, meritando l'unanime consenso del pubblico.

5 marzo. Due nipoti del grande Paganini — Andreina, violinista, e Giuseppina, pianista — in un programma rispondente alle loro facoltà interpretative, hanno meritato lietissime accoglienze.

® Anche il Gruppo socialista «Amici dell'Arte» ha voluto commemorare il compianto maestro Giacomo Orefice. L'avv. Bruno Roghi ha esaminato, efficacemente, la figura umana del divulgatore, quella del conferenziere, dell'uomo e del compositore. La serata si è chiusa con l'esecuzione, al piano, delle *Laudi francescane*, dello stesso Orefice.

ROMA

® AUGUSTEO. — *18 febbraio.* Il giovane pianista tedesco-russo Edoardo Erdmann impressiona per qualità di forza e per risorse tecniche non comuni, interpretando il *Concerto in do minore* di Rachmaninoff. Nello stesso concerto si presenta la «Società polifonica romana» diretta da Mons. Raffaele C. Casimiri, in un programma assai interessante di composizioni polifoniche vocali sacre del sec. XVI (Palestrina, Vittoria, Lasso e altri autori). Essa è accolta da ottimo successo, per le qualità di affiatamento e di interpretazione.

25 febbraio. Bernardino Molinari dirige con pieno successo un concerto orchestrale, ripetendo le interpretazioni della *Quinta* di Beethoven e della *Sagra di Primavera* di Strawinsky, già applaudite in un precedente concerto, e completando il programma col *Concerto grosso di Natale* di Corelli, con l'*Après-midi d'un faune* di Debussy e con la Sinfonia della *Semiramide*.

4 marzo. Solenne udizione di musica italiana diretta da Bernardino Molinari. Il programma contiene la prima esecuzione del poema lirico *Primavera*, per soli, coro e orchestra, di Ottorino Respighi; «Alba triste» e «Sciame di farfalle» della Suite *Primavera in Val di Sole* di Zandonai; la Danza e il Finale della *Leggenda di Sakuntala* di Alfano; e la Scena finale della *Norma*.

Il nuovo lavoro di Respighi, scritto sulla prima parte del poema *Sirvard figlia della terra* del poeta armeno Constant Zarian, è composizione di larghe dimensioni e di ricchi sviluppi. Esso ha impressionato per la doviziosità della tavolozza orchestrale, per la squisitezza degli sfondi sonori, per la forza del contesto polifonico e per il senso poetico che lo pervade. Il successo è stato caloroso; e all'autore furono rivolte cordiali feste.

Alle due espressive pagine di Zandonai si rinnovò l'accoglienza favorevolissima, che già altre volte all'Augusteo è stata a loro rivolta.

E parimenti sono stati accolti da pieno successo i due episodi della *Sakuntala* di Alfano, che si è confermato con essi, presso il pubblico dell'Augusteo, musicista forte e personale, completamente padrone delle risorse polifoniche ed orchestrali.

Il concerto si è chiuso trionfalmente con il meraviglioso finale della *Norma* di Vincenzo Bellini, che ha trascinato il pubblico alla commozione e all'entusiasmo, interpretato con somma efficacia da Ester Mazzoleni, dal tenore Maestri e dal basso Boccaloni.

Nel poema di Respighi — oltre alla Mazzoleni e al Boccaloni — si sono distinti il tenore Soffiantini, il baritono Ronchi, le signorine Guggeri e Lazzari. Ottimo il coro concertato dal maestro Traversi.

Bernardino Molinari è stato un magnifico animatore di tutto il multiforme programma; e a lui sono state rivolte entusiastiche, particolari ovazioni.

Erano presenti al concerto S. A. la Duchessa d'Aosta, il Presidente del Consiglio onorevole Mussolini, gli on. Acerbo e Finzi.

Il mercoledì successivo, 7 marzo, il programma è stato replicato con pari successo.

® Nella Sala Accademica di Santa Cecilia al Quartetto Busch è succeduto il pianista francese Marius François Gaillard, che si è mostrato interprete molto valente e squisito di musiche moderne del suo paese; e il giovane pianista argentino Francesco Amicarelli, allievo del maestro italiano Vincenzo Scaramuzza da cui ha ricevuto ottima preparazione tecnica.

® Alla Filarmonica hanno dato concerti: il violoncellista romagnolo Amleto Fabbri, il quartetto Lehner, il pianista Loyonnet, la cantante De Grisogono e il pianista Zecchi. Il Loyonnet ha incluso nei suoi programmi alcuni saggi della produzione italiana contemporanea, come lo *Scherzo-Studio* di Zanella, *Camelia* di Alaleona e *Il tarlo* di Malipiero.

® Alla Sala Bach si sono avute delle udizioni del pianista Renzo Silvestri, del violinista fiorentino Fanfulla Lari, della cantante ungherese Liana Parvys, della violinista Gioconda De Vito.

® Il violoncellista Livio Boni ha offerto alla Sala Sgambati una serie di concerti, dedicati in parte a novità contemporanee, in parte alla esecuzione integrale delle opere per violoncello e pianoforte di Beethoven. Nei primi gli è stato compagno il pianista Lorenzoni, nei secondi il Loyonnet. La *Sonata* di Pizzetti, che era nuova per Roma, da lui ottimamente interpretata nel primo concerto, è stata apprezzata per i suoi caratteri di sobria e personale espressività.

Nella stessa Sala Sgambati ha avuto luogo — con la partecipazione personale del compositore — un concerto di musiche preferite del maestro Tirindelli, il quale ha ricevuto molto simpatiche accoglienze. Vi hanno partecipato la cantante Maria Soccorsi e la violinista Maria Fiori.

® Al Lyceum femminile degni di nota due concerti-profili dei maestri Gianolio e Ravasenga — scrittore, quest'ultimo, assai noto di musica vocale e strumentale — oltre alle audizioni della violinista Dina Pasini, della pianista Giuseppina Teofoni-Zannoni e del violoncellista Marco Peyrot.

® Nella grande Sala del Collegio romano si son ripresi i «Concerti popolari» promossi dal «Giornale della Donna», che l'anno scorso ebbero risultati così efficaci di educazione e di propaganda musicale. Al primo di essi — che è stato preceduto da parole inaugurali di Domenico Alaleona — hanno partecipato il Quintetto romano diretto dal maestro Cristiani e la cantatrice Cecilia Cao-Pinna; al secondo il violoncellista spagnuolo Gaspar Cassadò, già noto a Roma per precedenti successi, e la pianista Manolita De Anduaga Andolfi.

® Nell'Aula Accademica Gregorio XIII della *Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra* si è felicemente iniziata una serie di sei concerti che riassumeranno tutta la storia della musica d'Organo. Organizzatore ed illustratore dei vari maestri è Edoardo Dagnino, esecutore il rev. Raffaele Manari, tutt'e due professori di quella Scuola pontificia.

VENEZIA

® Al Quartetto, buon concerto del violinista Edoardo de Guarnieri, anima d'artista e interprete di temperamento passionale, e della pianista Maria Conciato che ha superato ogni aspettativa. In altra udizione, il violoncellista Albini è sembrato un po' immaturo, mentre Mario Vitali ha confermato la sua fama di pianista geniale. Vivamente atteso, si è poi presentato il Quartetto Busch che ha, non solo interessato e divertito, ma entusiasmato l'uditorio. Eseguì anche un *Quartetto in mi min.* di Verdi, pezzo che l'autore non permise mai venisse eseguito in pubblico; esso s'impose, specialmente, pel modo geniale e sapiente con cui sono trattati i quattro strumenti.

PIANOFORTE A DUE MANI

HAYDN (G.)

Sonate:

E. R. 54. - VOLUME I (Sonate N. 1-10) L. 7,—
Revisione di G. BUONAMICI

E. R. 55. - VOLUME II (Sonate N. 11-20) » 7,—
Revisione di E. MARCIANO

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

BOLOGNA

® Il pianista tedesco Liebling al «Risveglio» non ha soverchiamente entusiasmato, forse anche a motivo del programma pesante e prolisso.

® Pel Quartetto ha dato due udizioni il quartetto ungherese di Waldbauer che si compone di ottimi elementi. È piaciuto più in Debussy e in Franck che in Beethoven.

® Ottime le due udizioni di Paul Loyonnet, pianista dalla tecnica freschissima che conosce l'arte di ravvivare musiche che sembrano trapassate. Particolarmente applaudito in Chopin, Couperin e Debussy.

NAPOLI

® Al Quartetto ebbe splendido esito l'udizione vocale-strumentale alla quale parteciparono la cantatrice Bocci Brunacci, il violinista Remy Principe e il pianista Renzo Bossi. Di questi piacque una *Sonata intima*, e, del Principe, la *Zampogna*.

Per la stessa società si ebbero concerti: della violinista De Rogatis che dette ottima affermazione di maturità artistica; del violoncellista catalano Gaspar Cassadò che piacque, specialmente, in quattro pezzi spagnuoli; e, finalmente, di Arrigo Serato e Alessandro Longo; essi, ancora una volta, trascinarono il pubblico al più vivo entusiasmo.

® Il pianista Leonid Kreutzer è apparso, agli Amici della musica, interprete non comune di Beethoven, di Schumann, di Chopin. Nè minor successo, alla stessa istituzione, hanno ottenuto Laura Pocobelli, pianista di squisita sensibilità, e il pianista Fischer, per doti non comuni di naturalezza.

® Tra gli altri concerti ricordiamo quello del violinista Picciafli, apprezzato come esecutore e autore di un *Concerto in re min.*; l'udizione di musica vocale da camera di Laura Cimino, efficacissima in due *Liriche* di Laccetti, giudicate squisite per le gustose e sapienti combinazioni armoniche, e solidamente concepite.

® Una ottima esecuzione d'organo, al Carmine, ha dato Franco Michele Napolitano. Affiatato il coro diretto da Emilia Gubitosi.

® Eccellente è apparsa, al Politeama, la violinista Menuccia Zito.

PALERMO

® Al Massimo destò interesse un concerto di spiccata prevalenza wagneriana — direttore il maestro La Villa — col concorso di una eletta cantatrice, la duchessa Sonia di Salaparuta.

Piacque molto il pianista Kreutzer, per l'impronta che sa dare alle sue interpretazioni, per la tecnica e per lo squisito senso d'arte di cui sono pervase. Dette due udizioni con programmi ardui, comprendenti Haendel, Beethoven, Chopin, Schumann, ecc.

Al Circolo di Coltura, Riccardo Tagliacozzo e Carmelo Lo Re ebbero uno schietto successo

ol esecuzione in una serie delle *Sonate* di Beethoven, per le loro eminenti qualità di concertisti e di interpreti.

Anche Virginia Daidone è apparsa pianista di promettenti doti.

® Il quartetto Busch ha dato a Torino una serie di concerti con musiche di Haydn, Schumann, Reger; poi, ampliato da altri elementi, ha dedicato una seduta a Boccherini, Mozart e Brahms, meritando calorose e unanimi approvazioni.

® Il concerto pianistico di Attilio Brugnoli, al Circolo di lettura di Parma, ha costituito un vero avvenimento d'arte. Dopo l'*Appassionata* di Beethoven e *Scene di fanciulli* di Schumann, che ebbero esecuzioni accurate e approfondite, egli presentò alcuni brani tiziani, nei quali riaffermò la sua smagliante e forte tecnica.

® Un nuovo successo — e questa volta anche come autore — ha avuto il maestro Don Cesare Franco, dirigendo il secondo concerto agli «Amici della musica» di Bari. La sua *Salve Regina*, per coro e archi, e *La bolla di sapone*, piacquero particolarmente.

® In uno degli ultimi Concerti Colonne a Parigi, è stato eseguito, ed accolto assai favorevolmente, il *Rondò fantastico* di Pick-Mangiagalli.

Anche *Epithalame*, nuovo poema sinfonico di Roger Ducasse è assai piaciuto per i graziosi passaggi dal grave al piacevole, al tenero, scelti con grande abilità e ricchezza d'orchestrazione.

® A Lione ha avuto luogo un festival-conferenza di musica moderna italiana, con valentissimi esecutori. Il programma comprendeva i *Quartetti* di Sgambati e di Zanella, la *Sonata* per violino di Respighi, quella per violoncello di Pizzetti, brani per pianoforte di Alaleona e altri, per canto e pianoforte, di Casella, Rossi, Zanella, Malipiero. Il concerto ha destato il più vivo interesse.

® Altro concerto dedicato alla musica moderna italiana si è avuto a Riga. In programma figuravano musiche di Copertini, diretto dall'autore, e altre di Frazzi, Furlotti e Ragni, dirette da F. Reitero, del Nacional Opera. Il pianista Brugnoli, col più vivo successo, ha suonato il suo concerto *Scene Napoletane*.

> Tutto non è stato nuovo a suo tempo? Se certi criteri d'esclusione fossero prevalsi sempre, non avremmo nulla di quanto ci ha procurato i maggiori godimenti.
>
> STHEPHEN HELLER.

® A Praga in uno dei suoi ultimi concerti, l'orchestra della Società filarmonica ceca — ben nota in Italia — ha eseguito il poema sinfonico *Juventus* di De Sabata, che ha ottenuto applausi entusiastici ed è stato altamente lodato dalla stampa.

® Gina Mascardi Quintavalle ha avuto favorevolissimo il giudizio del pubblico della Sing-Akademie di Berlino, in un programma di musiche italiane antiche e moderne. Anche la critica l'ha giudicata con simpatia.

® Il maestro Granelli ha diretto, nella grande sala del Musik Verein di Vienna, lo *Stabat Mater* di Rossini che piacque immensamente.

® A Chicago, il celebre pianista Backhaus ha eseguito per la prima volta il poema sinfonico *Sortilegi* di Riccardo Pick-Mangiagalli, con la Symphony-orchestra diretta da F. Stok. Il pezzo è stato poi ripetuto anche a Filadelfia ed in altre città, dapertutto accolto con ottimo successo.

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

F. ALFANO

117480. - *Tre Poemi* di Rabindranath Tagore (da «*Il Giardiniere*») musicati. S. o Ms. o T. o Br. L. 8

F. CASAVOLA

TANKAS:

118277. - 1. *En regardant la lune.* - 2. *L'Oreiller.* Ms. o Br. . . . » 4

118278. - 3. *L'Oubli impossible.* - 4. *Inquiétude.* S. o T. . . . . » 4

118279. - 5. *L'Attente.* - 6. *Blancheurs (Kaï-Kaï).* Ms. o Br. . . . » 4

118280. - GIOIELLERIA NOTTURNA: 1. *Sogno d'un tramonto d'autunno.* - 2. *Amore.* Parole di Moscardelli. Ms. o Br. . . » 4

18281. - *Muoio di sete....* da «*La tristezza delle rosee nudità*». Parole di H. Nazariantz. Ms. o Br. . . . . » 4

A. LUALDI

RODODENDRI. Parole di A. Lualdi. S. o T.

117914. - I. *Mattino nel bosco.* . . » 5

117915. - II. *La Messa sull'alpe.* . . » 5

117916. - III. *Tramonto sul colle* . . » 5

117917. - Unite . . . . . » 10

118190. - *La morte di Rinaldo.* Ballata drammatica. S. o T. . . . » 5

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

EBERHARDT (S.) — *Die Lehre der Organischen Geigenhaltung.* (L'insegnamento della posizione organica del Violino). (Adolph Fürstner - Berlino).

L'autore di questo libro dice di aver avuto dalla visione di una fotografia di N. Paganini la conferma di certe sue teorie sulla funzione della spalla sinistra nella tenuta del Violino, dalla quale dipende, dice lui, il segreto per ottenere una tecnica *virtuosistica* possibile a chiunque sia dotato di qualità naturali anche appena comuni. La posizione di Paganini, come gli è apparsa dalla fotografia suddetta, indica che egli appoggiava e teneva il Violino stretto fra la spalla ed il mento, permettendo così alla mano sinistra la maggiore indipendenza e alle dita la più grande velocità e sicurezza. Combatte quindi l'uso ormai generale del cuscinetto, sostenendo che, invece di aiuto, esso porta alla posizione del Violino una instabilità che pregiudica il libero movimento della mano; ed a sostegno della sua tesi porta l'esempio di alcuni grandi *virtuosi* che del cuscinetto non fanno uso. Non è qui il luogo per confutare le asserzioni dell'autore e per contrapporre altri esempi a quelli da lui prodotti. Diremo soltanto che le sue idee, a cui egli attribuisce il valore di una scoperta, non ci sembrano troppo peregrine, poichè da ogni violinista che si rispetti è risaputo come dall'indipendenza della mano sinistra dipenda il gioco tecnico delle dita, nello stesso modo che dalla indipendenza del braccio destro dipende tutto il complicatissimo meccanismo dell'arco. Tuttavia, nel libro dell'Eberhardt sono esposte delle ottime norme e degli utili insegnamenti in appoggio alla sua pretesa scoperta, ragione per cui riteniamo il libro interessante e lo raccomandiamo all'attenzione degli studiosi dei problemi della tecnica del Violino.

ENRICO POLO.

DELAPORTE (Y.) — *Les Chants de l'Ordinaire de la Messe* d'après les documents chartrains. (Desclée & Cie., Tournai).

Il tema è limitato: l'A. studia i canti liturgici tradizionali comuni della Messa, soltanto nei documenti della diocesi di Chartres; ma lo fa da scienziato e da uomo che ama l'arte gregoriana, a cui nulla sfugge dei materiali anche minimi di cui dispone. Egli segue dunque la storia delle melodie del *Kyriale* di Chartres dal secolo XIII fino all'edizione vaticana, mettendo in risalto i canti contenuti nell'odierna edizione ufficiale e che provengono da quella Chiesa, di cui le due migliori fonti sono il codice locale n. 520 e quello n. 435 della biblioteca Angelica di Roma.

Nessuna tesi pregiudiziale, nessuna spinta ad esaltare oltre il giusto il valore della tradizione diocesana, ma in ogni particolare la sicura conoscenza della materia e l'intuizione dei pregi di stile e di gusto.

Concludendo: una monografia esemplare.

GIULIO RAS.

RICCI (V.) — *Il bel canto.* Florilegio di pensieri, consigli e precetti sul canto, tratti dalle opere di scrittori antichi e moderni. Seconda edizione ampliata. (Ulrico Hoepli, Milano).

Questo manualetto, nella presente nuova edizione, non costituisce un semplice accrescimento più o meno vasto della prima, bensì un rifacimento *ex novo* ove della prima edizione è mantenuta soltanto l'idea informativa; mentre, distribuiti con criterio logico, accumula sull'arte e sulla tecnica del canto i pensieri, i giudizi e i consigli espressi nelle loro opere dai migliori trattatisti di tutti i tempi e di tutte le scuole.

O' NEIL (E.) — *La Voz humana.* (Casa Ed. Manceli, Barcellona).

In questo interessante libro si trovano buone norme per intraprendere lo spinoso cammino dell'arte del canto; è scritto da uno scienziato ed artista che della difficile materia fa un'esposizione chiara e facile e porta il contributo di una lunga esperienza e pratica.

I cultori del canto leggendo questo volume ritrarranno indubbio giovamento.

T. M.

—— *Miniature Essays: Granville Bantock, Joseph Jongen.* (J. & W. Chester Ltd., Londra).

Ecco altre due delle piccole monografie dei musicisti odierni, a cui si è accennato altra volta, con ritratto e fac-simile d'autografo in note, e testo in inglese ed in francese. Costituiscono un simpatico mezzo di conoscere la personalità individuale dei varii maestri di cui di continuo si leggono e si sentono i lavori.

G. S.

MUSICA SACRA

GUIDA (L.) — *Mystica.* Canzoni a la Vergine. (Fr. De Marino, Napoli).

Sono quindici semplici canti ad una voce con accompagnamento, molto modesti e nel contenuto e nella forma. Senza carattere propriamente sacro, il tono musicale è d'una dolcezza un po' melliflua; mentre dal lato tecnico non offrono particolare interesse. La piccola pubblicazione è già al 5° migliaio.

MAGRI (P.) — *Ecce sacerdos* ad una Voce o Coro all'unissono con Organo od Harmonium. — *Il Cantico di Frate Sole* del serafico P. S. Francesco, musicato per Coro di 4 voci pari, due solisti (tenore e basso) con due voci bianche ad libitum, e Pianoforte. (Pigna, Sesto S. Giovanni).

L'*Ecce sacerdos* è una delle antifone per un santo Confessore, in stile ceciliano, facilissimo. Il *Cantico di Frate Sole* è il capolavoro della poesia francescana, mu-

sforzo per il «giovane e baldo esercito degli Esploratori Cattolici di tutto il mondo», ed è adatto ad accademie di collegi e circoli giovanili.

HEROLD (R.) — *Welche Morgenröten wallen himmelab*. Cantata di Natale per piccola Orchestra, Soli e Coro a 4 voci miste (S. C. T. B.). (F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen).

L'orchestra è piccola relativamente, perchè, se mancano oboi e fagotti, nella seconda parte vi sono due trombe, due tromboni ed una tuba bassa con timpani e triangolo. Il tono musicale del complesso è abbastanza modesto, ed assai limitata è la tecnica con cui l'A. si esprime, e fa bene. Nessuna difficoltà d'esecuzione.

O. S.

CANTO CORALE

CONSIGLIO SUPERIORE DELLA G. F. C. I. — *Lodiamo il Signore*. Manuale di Canto sacro per la gioventù femminile cattolica italiana.

FEDERAZIONE UNIVERSITARIA CATTOLICA ITALIANA. — *Cantiamo*, Fucini.

Da un pezzo si pensava che la possente organizzazione cattolica italiana dovesse occuparsi di canto corale, sia come materia di coltura, e sia come mezzo sociale d'affratellamento di elementi diversi. Ecco due pubblicazioni ufficiali, l'una di carattere in prevalenza sacro, l'altra ricreativo.

Il titolo del manuale di canto sacro è ben chiaro: si tratta d'un libro di preghiere con melodie gregoriane, antichi canti religiosi, qualche semplice mottettino, e una breve raccolta di canti ricreativi. Poichè questa è una pubblicazione destinata all'uso dei circoli cattolici, vi è un capitolo sull'istituzione ed il funzionamento delle scuole di canto, con programma e nozioni di teoria, assai saggiamente formulato. Le melodie gregoriane presentano qualche incoerenza di trascrizione, il livello musicale di certi canti è un po' modesto; ma nell'insieme è un manuale molto lodevole, e certo può essere fecondo strumento di propaganda musicale.

Non possiamo dire altrettanto dell'altra pubblicazione. Se i Fucini (termine derivato dalle iniziali: F. U. C. I.) devono cantare così, no, davvero, è meglio che tacciano. Già la stampa del libro è quanto mai infelice: pagine di traverso, carta trasparente, note e righe appena leggibili, il seguito della pag. 44 cacciato in uno spazio vuoto della pag. 23! E soprattutto, che musica!

Anche più che nelle canzoncine del Manuale sacro si rivela subito la gran difficoltà di scrivere una melodia, sia pur semplice ed umile, ma che cammini. All'infuori dei canti d'origine popolare o goliardica (come il «Gaudeamus igitur» e l'«Hymnus feriarum»), le melodie sono d'una sciatta volgarità da far freddo, incominciando dagl'inni ufficiali dell'Organizzazione Cattolica. C'è un «Padre nostro» di Gluck ed un canto con melodia di Mozart; ma, manco a farlo apposta, di due sommi melodisti, si sono scelte due cose tra le più insignificanti.

Se questo manualetto dovesse segnare il livello del gusto musicale dei giovani universitari cattolici italiani, non ci sarebbe di che rallegrarsi troppo.

GIULIO RAS.

> Non vi sono che le espressioni create, che contino.
>
> CHAMFORT.

MUSICA SCENICA

MUSSORGSKY (M. P.) — *Khovàncina*, dramma popolare in 5 atti. Spartito per Canto e Pianoforte. (W. Bessel & Cie, Parigi).

È la riduzione per canto e piano della versione «terminata ed orchestrata da N. A. Rimsky-Korsakow» con testo inglese di Rosa Newmarck, e francese di R. e M. d'Harcourt, del lavoro del Mussorgsky. Lavoro che, a differenza col magnifico *Boris Godunov*, si può dire rappresenti la seconda maniera del grande maestro russo. Qui, fra il carattere popolare dell'azione e del testo, e la tendenza dell'autore (tendenza che certo già ebbe la sua parte nella scelta del dramma), si manifesta la sensibile diminuzione dell'importanza data all'armonia, e la corrispondente preponderanza dell'elemento melodico, schiettamente popolare. Tendenza profetica, che indica una via all'avvenire? Forse. Certo è che poche volte nella storia della musica si è tanto parlato di semplicità e di canto popolare come adesso. Chi abbia fede in questa fonte di rinnovata e sincera chiarezza, troverà in *Khovàncina* un campo fecondo di studio e di meditazione.

O. S.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

35 *Arie di Autori del Secolo XVII* a una Voce, con accompagnamento di Pianoforte. Raccolte a cura di Giacomo Benvenuti. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna. N. 8-9, 1922.

Splendida raccolta di carattere antologico, che si raccomanda ed impone per le tre seguenti ragioni: 1) Perchè presenta agli studiosi della musica vocale del 1600 saggi svariatissimi di compositori per la maggior parte sconosciuti o quasi, benchè dimostrantisi tutti degni di grande considerazione; 2) Perchè detti saggi musicali ci fanno toccare con mano — per così dire — il periodo di formazione e di determinazione della strofa melodica nelle tonalità moderne; 3) Perchè con questi saggi di pura e primitiva espressione melodica moderna gli studiosi della musica e del canto poranno coltivare ed elevare nobilmente il loro stile espressivo ed il loro gusto musicale: cultura storica e della sensibilità, dunque.

Le *Arie* raccolte sono di F. Rasi, C. Monteverdi, D. Manzolo, G. P. Berti, G. Miniscalchi, G. Frescobaldi, N. Fontei, P. A. Ziani, Padre L. Busca, L. Gregori, F. A. Pistocchi.

Interessantissimo ed utilissimo constatare i mutamenti dello stile attraverso i vari autori di uno stesso secolo e come l'espressione e la forma scorbette, semplici e popolaresche nei primi, si vadano facendo a poco a poco più simmetriche e di espressione tra il drammatico e l'incipriato negli ultimi — vedi le *Arie* del Gregori e del Pistocchi, che ai loro tempi dovevano essere di *gran moda*, nel senso più mondano dell'espressione (dame da salotto cantate, come è oggi il famoso fox-trott «*L'aberloer*», attaccando il 1600 al 1700.

Le suddette *Arie* si dimostrano curate dal Benvenuti con grande amore, competenza e serietà. Il basso armonizzato con sobrietà e purezza e correttezza; i segni d'interpretazione felicemente indovinati; il ritmo diviso con sufficente chiarezza. Scrupolosità anche eccessiva nel distinguere i diversi segni originali da quelli aggiunti ed inventati.

Solo sarebbero state desiderabili note informative, riguardanti gli autori oscuri e la provenienza delle musiche raccolte.

ODDONE (E.) — *Dieci liriche infantili di Hedda*. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna. Anno III, N. 1.

Hedda è lo pseudonimo di una deliziosa scrittrice milanese: Elisabetta Oddone è nome noto ai nostri lettori, un nome amato ed ammirato ovunque. Chi non conosce l'infaticabile ed infaticata fondatrice della F. A. M. I.: l'autrice feconda di tanti soavi e delicate musiche per fanciulli?

Anche le dieci liriche della presente raccolta vengono a testimoniare della grande versatilità, maestria e semplicità nel comporre delicate e scorrevoli melodie infantili, possedute dalla nostra preziosa collaboratrice.

La bellezza e l'arguzia moraleggiante delle poesie musicate, la vaghezza e l'ingenuità delle melodie di puro conio nostrano e la sobrietà ed il buon gusto degli accompagnamenti per pianoforte fanno di queste dieci liriche infantili altrettanti piccoli capolavori del genere; degne di essere considerate dalle famiglie italiane come prezioso alimento per la cultura spirituale dei nostri cari fanciulli.

F. BALILLA PRATELLA.

LACCETTI (G.) — *Cinque liriche indiane*. (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'«*Arte Pianistica*» n. 8-9, 1922.

Esotismo a parte, si scorge subito nelle cinque liriche il buon proposito di far semplicemente della musica: moderna, sì, ma, per fortuna, non modernissima. L'anima musicale di Guido Laccetti, imbevuta di classicismo, segue, è vero, il progresso dei tempi, ma non si fa schiava di nessuno dei predicatori del nuovo verbo.

. . . . . .

Delle *Cinque Liriche*, la prima, *Il viandante*, è la più ampia, ed è, a parer mio, la più importante dal punto di vista della musicalità. In essa, come nelle tre successive, (*Veglia, In altra vita, Commiato*), vi è dentro come un sentimento nostalgico che tien luogo del colore locale, nel senso che negli accenni melodici del Laccetti vi è quasi il desiderio dei luoghi ove la poesia di Rabindranath Tagore è stata generata. La lirica finale, *Il cervo muschiato*, mi par la meno riuscita, benchè sia ricca di movimentazione ritmica. Ma questo non conta. Conta invece che l'ancor giovane maestro napoletano, di cui la carriera si svolge senza scalpore, si riveli in queste ultime composizioni un artista di forte tempra ed animato di nobili sentimenti.

A. L.

BAS (G.) — *Sonata Breve* per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *La Critica Musicale*, Firenze. N. 9-10, 1922.

Il titolo è modesto e le proporzioni volutamente limitate; ma la sostanza musicale è piena di nobiltà, la scrittura sobria e raffinata. E' un buon saggio di quelle forme sintetiche, a cui s'indirizza di preferenza la produzione strumentale contemporanea, e la sua brevità non esclude ampiezza di respiro nè ricchezza di svolgimenti.

E' una sonata in un solo tempo, anzi, per essere più esatti, in due tempi concatenati: un breve adagio che serve quasi d'introduzione, e un secondo tempo di movimento più vivo ed appassionato. Se quest'ultimo ha maggiore varietà d'atteggiamenti ritmici e melodici (con qualche episodio di sapore lievemente brahmsiano), più nuovo mi sembra l'adagio iniziale, così serio e pensoso, di un'espressione più contenuta, ma forse meglio rispondente all'intima natura dell'autore.

MARIO CASTELNUOVO TEDESCO.

BOCCHERINI (L.) — *Tre Sonate* per Violoncello e Pianoforte. Revisione di G. Crepas e M. Zanon. (G. Ricordi & C., Milano).

Queste Sonate recano un nuovo e buon contributo alla conoscenza dell'opera del Boccherini, ed in pari tempo arricchiscono il repertorio classico del violoncello di tre bei lavori, riveduti con amore e con arte, sia per quanto riguarda l'armonia, e sia pei riguardi della tecnica del violoncello. Speriamo che presto gl'insegnanti se ne servano nelle nostre scuole, non solo per formare dei virtuosi, ma, ciò ch'è più e meglio, per educare il gusto dei giovani alle sane tradizioni italiane.

FRESCOBALDI (G.) — *Partite. - Correnti* per Clavicembalo o Pianoforte. Raccolte, rivedute ed illustrate da F. Boghen. (G. Ricordi & C., Milano).

F. Boghen continua l'opera sua diretta a rimettere nella pratica odierna le opere dei nostri vecchi clavicembalisti, con cura d'artista e di maestro, che rende subito evidente la propria interpretazione delle antiche musiche. Egli le presenta con fedeltà, senza tentar di riprodurre gli effetti clavicembalistici con mezzi propri del pianoforte. Le Partite (ossia Variazioni) sono le seguenti: sopra l'Aria della *Romanesca*, sopra *Ruggiero*, sopra *La Monica*, sopra *Passacagli*, sopra *La Follia*.

FALCONIERI (A.) — *17 Arie* a una Voce con accompagnamento di Pianoforte di G. Benvenuti. (G. Ricordi & C., Milano).

Frate MILANUZZI (C.) — *22 Arie* a una Voce con accompagnamento di Pianoforte di G. Benvenuti. (G. Ricordi & C., Milano).

Tutte queste Arie del seicento hanno schietto carattere italiano e fanno entrar nello spirito di quel periodo così fecondo, in cui la lirica nostra stava formandosi ed evolvendo in finezza di stile ed in efficacia espressiva. In alcuni di questi canti è chiaro che l'accompagnamento doveva essere dato al liuto, perchè il pianoforte fa accordi pieni arpeggiati, senza curare speciali disposizioni di parti; di cert'altri sarebbe interessante conoscere la scrittura originale, ed almeno qualche indicazione di provenienza.

Speriamo che anche questi pezzi rientrino nella pratica viva dei concerti e degli studi.

MESSINA (S.) — *Tre Poemi di Rabindranath Tagore*, musicati per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Le poesie calde ed appassionate hanno ispirato tre liriche piene di sentimento, espresso attraverso ad una notevole finezza specie armonica. Sono brani che vanno trattati con ogni delicatezza, sia pel canto, e sia per il pianoforte (non lo si può dire un accompagnamento); ed allora compensano gl'interpreti della cura e dell'amore che vi avranno dedicati.

BACH (G. S.) — *Tre Sonate per Viola da Gamba* e Clavicembalo trascritte per Viola e Pianoforte da A. Consolini. (G. Ricordi & C., Milano).

È una revisione fatta sulla base delle risorse proprie della Viola odierna, corredata da accurati segni interpretativi. Il pianoforte fa poco più che riprodurre le due parti scritte pel clavicembalo.

COPPOLA (P.) — *Due Pezzi* per Pianoforte: 1. *Notturno*; 2. *Scherzo*. (G. Ricordi & C. Milano).

Pianisti sicuri della loro tecnica, ed anche più della loro sensibilità, troveranno in questi due pezzi di che compiacersi e farsi apprezzare. Il *Notturno* è uno Studio in quarte, dove l'A. gioca abilmente col peri-

coloso e pur prezioso intervallo. Lo *Scherzo* è « in stile burlesco », e tutti sanno ormai come si rida in musica ai nostri giorni.

SCHAEFER (C.) — *Melodious Rhythmic Studies*, op. 98, for Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Sono degli studi diretti a far imparare l'esecuzione di movimenti binari con una mano e ternari coll'altra, sulla base d'una melodia immediatamente orecchiabile, tanto da trascinare il senso ritmico musicale degli scolari.

LABROCA (M.) — *Suite* (*Preludio-Aria-Toccata*) per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Tre pezzi giovanili, tutti sensazioni armoniche e ritmiche, sospinti da una bella foga, e che fanno sperare per l'avvenire. Senza gran difficoltà d'esecuzione.

SZIMANOWSKI (K.) — *Sonate n. 3* per Pianoforte. (Universal Edition, Vienna).

Una Sonata davvero nobile e intensa di sostanza e salda nella forma, col quattro tempi incatenati; fatto questo ormai frequente ma che richiede una non lieve continuità di sforzo da parte di chi ascolta. La sensazione dominante è d'una rara potenza, che si manifesta con ampie e propulsive linee melodiche, con un'armonia ricca ed espressiva, con ritmi vivi e varii, e con variati e fini colori, che mostrano nell'autore una perfetta padronanza del pianoforte. Si può dire che questa musica sia proprio melodica? Sì e no. I motivi generatori vi sono, e fecondi; sono certo essi che producono od almeno hanno parte attiva nell'ampio respiro dei bei periodi che incatenano per intere pagine; ma i meandri armonici sono tanti e così efficaci, da imporre alla melodia amitudini lontane da quelle serene d'altri tempi.

Il finale è una Fuga, che scaturisce da un bel tema ampio ed incisivo, e dopo aver fatto sentire nei divertimenti i temi degli altri tempi della *Sonata*, serra il lavoro con un pedale figurato.

Non sapremmo dire che questa sia una *Sonata* facile da eseguire nè da interpretare; nemmeno che l'A. vi si riveli un grande poeta; ma è certo uno dei migliori saggi usciti negli ultimi decennii.

BACH-REGER — *Sonate A Dur* für Violine und Klavier. (N. Simrock, Berlino).

La magnifica e celeberrima seconda *Sonata* di G. S. Bach per violino e pianoforte, *in La Maggiore*, è qui elaborata da Max Reger. Di solito, tranne qualche frase dove il basso domanda imperiosamente lo svolgimento delle armonie, il pianoforte non fa che eseguire due parti, il basso puro ed una seconda parte tematica, così che la composizione è di fatto a tre voci: due al piano ed una al violino. Eppure il basso è tutto accompagnato da numeri! Max Reger ha qui svolto l'armonia attraverso a tutti i tempi, realizzando quello sfondo armonico che i numeri confessano essere stato nell'intenzione dell'autore.

BAINES (W.) — *Milestones*. Three Pieces for the Pianoforte. (Elkin & Co. Ltd., Londra).

Tre pezzi non molto significativi (forse ispirati dalla recente guerra), ma d'una certa dignità. Il primo *Ave Imperator!* d'un bello slancio; il secondo *Angelus* un po' troppo candido, il terzo *Milestones* (pietre miliari) con andamento di marcia. Non difficili.

Le opere d'arte sono originali, non quando sono nuove, ma quando sono genuine. JOHN RUSKIN.

GIBBONS (O.) - BULL (J.) — *Compositions for Virginal* edited for the Pianoforte from the mss. (J. Williams Ltd., Londra).

Sono due volumi di musica clavicembalistica dei due grandi maestri inglesi dell'età elisabettiana, dove le composizioni si ripresentano per l'uso odierno, sia culturale e sia pratico. L'A. spiega in una prefazione i criteri seguiti nella pubblicazione, che viene ad arricchire il magnifico lavoro di riesumazione che si va compiendo in Inghilterra, per rimettere in luce ed in valore le fonti della tradizione nazionale. Mentre altri stanno pubblicando edizioni « diplomatiche » integrali, questo è un saggio di raccolte con estratti scelti e rivisti sui manoscritti originali.

RICCI-SIGNORINI (A.) *1.ª Leggenda* per Violino, Violoncello e Pianoforte. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Pezzo per trio, d'una certa ampiezza di respiro e d'un certo carattere. Leggendolo non si può non pensare alla prevalenza armonica che caratterizzava il periodo musicale immediatamente passato. L'armonia (sia detto, non solo per l'A., ciò sarebbe ingiusto) è senza dubbio un elemento espressivo di grande potenza, ma se domina, stanca tanto più presto, quanto sono più complesse le combinazioni usate; le quali, avendo gran numero di note comuni, si rassomigliano tutte.

BRIAN (A.) — *And will the not come again - The Fairy Palace - The Phantom Wooer*. (Augener Ltd., Londra).

Cori, il primo a due, il secondo a tre voci acute e pianoforte, il terzo a quattro voci miste senza accompagnamento di tono espressivo, moderno e delicato. Specie l'ultimo richiede un buon coro, sicuro dell'intonazione.

o. s.

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

MARIO COSTA

MELODIE

117101. - VOLUME I. - 12 Melodie: 1. *Canzone di Mignon*. - 2. *Incantesimo*. - 3. *Amore e neve*. - 4. *L'ultimo lamento*. - 5. *Nel sonno mio credei di rivederla*. - 6. *Fior di siepe*. - 7. *Un organetto suona per la via*. - 8. *Io morirò, ch'è la fatal mia sera*. - 9. *Come il ricordo vago e mal distinto*. - 10. *Voi che salite questo verde monte*. - 11. *Era la tenda*. - 12. *La canzone del temporale*.

117102. - VOLUME II. - 12 Melodie: 1. *Il nome suo*. - 2. *Biondina*. - 3. *Due fiori*. 4. *Lontano*. - 5. *Rappelle-toi*. - 6. *J'ai dit à mon coeur*. - 7. *Chanson de Barberine*. - 8. *La Première*. - 9. *Ce baiser j'y pense!* (*A quel bacio io penso!*). - 10. *Napulitanata*. - 11. *Serenatella*. - 12. *Serenata napolitana*.

Volumi elegantemente rilegati. Ciascuno L. 12

(Nel prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Sotto gli auspicii del Comitato bolognese per il Monumento ai caduti in guerra, e ad iniziativa delle locali Società corali, è stato indetto in Bologna un Concorso Corale Nazionale che avrà luogo in maggio p. v.

Ad essa potranno partecipare le sole Società di prima categoria. Oltre a diplomi e premi artistici sono stanziati i seguenti premi non divisibili: 1) L. 8000; 2) L. 6000; 3) L. 4000; 4) L. 2000; 5) L. 1000.

Inviare le adesioni allo stesso Comitato, Commissione esecutiva del Concorso corale, presso il Municipio.

® Con scadenza al 30 aprile p. v., la Sezione meridionale fra professionisti di musica (Galleria Umberto I, 50 - Napoli) apre una gara fra i propri confederali per: a) una Sonata per pianoforte e violino; b) una Lirica per canto; c) una Suite per pianoforte; d) un Quartetto per archi.

® La Casa Editrice Guglielmo Zanibon, Padova (alla quale potrà richiedersi programma dettagliato), indice un concorso (premi in danaro e in medaglie): *a*) per una *Messa breve di Gloria* a due voci pari o dispari; *b*) per una *Serie o Raccolta di quattro Pezzetti* per Pianoforte a due mani; *c*) per un *Pezzo da Sala* per Orchestrina di Concerto; *d*) per un *Coro* a tre od a quattro voci virili. Scadenza il 31 agosto 1923.

® Il Liceo Musicale Gasparini (Genova, XX Settembre 16) invita ad una gara — scadenza 30 giugno p. v. — per mettere in musica, a scelta, una di due poesie di Mario Panizzardi, e una canzonetta in dialetto genovese, dallo stesso Liceo indicate.

® Il periodico «Mandolinismo» ha indetto un concorso per composizioni di strumenti a plettro. Premi: due medaglie d'oro, medaglie d'argento e diplomi. Scadenza 31 maggio p. v. Chiedere programma all'editore sig. C. Notari Luchsingen (Svizzera).

NOTIZIE

® Si è insediato il nuovo Consiglio d'Amministrazione dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala, composto dei signori Francesco Ciarlantini, gr. uff. Piero Preda, ing. comm. Luigi Repossi, on. avv. Emilio Caldara, quali rappresentanti del Comune; gr. uff. ing. Giovanni Silvestri e comm. prof. Vittorio Ferrari, pel corpo dei palchisti del teatro; comm. Borletti e gr. uff. Balzan, per gli oblatori. Presiedeva il sindaco sen. Mangiagalli, nuovo presidente dell'Ente, e presenziavano il maestro Toscanini e l'ing. Scandiani, il quale venne nominato direttore del Teatro.

® Si è costituita in Roma, sotto la presidenza onoraria del conte senatore Enrico di San Martino, una *Associazione italiana per la cultura musicale moderna*, che, diretta da Alfredo Casella, si propone di portare la cultura musicale moderna in Italia allo stesso livello che nei paesi stranieri, e di diffondere sempre meglio all'estero la moderna produzione italiana.

Come prima manifestazione l'A. I. C. M. M. organizzerà in Roma per la prossima primavera un festival di quattro concerti, nei quali verranno eseguite, oltre a musiche moderne italiane di Malipiero, Casella, Castelnuovo, ecc., anche musiche straniere nuovissime per l'Italia di Strawinski, Sowerby, Szimanowski, Bloch, Bliss, ecc. Un intero concerto sarà dedicato al gruppo francese dei « Sei » che rappresentato da Milhaud, da Poulenc e dalla signorina Tailleferre farà conoscere le più recenti produzioni di detta scuola d'avanguardia. Nell'ultimo concerto verrà eseguito il *Pierrot Lunaire* di Schönberg che, conosciuto e discusso in tutta Europa, in Italia non ha ancora trovato ospitalità.

® La Casa Ricordi ha incaricato il maestro Mario Persico — vincitore, col maestro Jachino dell'ultimo Concorso lirico governativo — di comporre una nuova opera per conto della Ditta.

® Di G. Francesco Malipiero si annunzia prossima la pubblicazione delle *Tre commedie Goldoniane*; si tratta delle *Baruffe Chiozzotte*, de *La Bottega del caffè* e del *Sior Todaro brontolon*, che l'autore stesso ha condensate ognuna in un atto, formando così un Trittico di puro carattere veneziano.

Anche l'altro trittico del Malipiero, l'*Orfeide*, di cui sono già pubblicate le *Sette Canzoni* e l'*Orfeo*, sarà completato con *La morte delle maschere* di cui è quasi pronta la pubblicazione.

Dello stesso autore uscirà, presto, la terza serie delle *Impressioni dal vero* per orchestra.

® Lieto del successo del suo balletto *La Baja-*

dera dalla maschera gialla al Teatro degli Indipendenti di Roma, il maestro Santoliquido ne ha terminato uno nuovo dal titolo *La vetrata azzurra* e, inoltre, sta lavorando a un'opera in tre atti, *L'Ignota*, di soggetto fantastico.

® Oltre l'opera premiata al Concorso Cornaik di Parma, il maestro Renzo Massarani ha ultimato *Bianco e nero*, intermezzo per marionette su parole di A. Padan, e *Corteo nuziale*, composizione per violino e pianoforte, su temi cinesi.

Anche il maestro Mario Castelnuovo Tedesco ha posto la parola «fine» alla *Mandragola*, opera di sapore comico, il cui libretto ha egli stesso tratto dalla commedia del Machiavelli.

® Il programma del Massimo di Palermo comprende: *Sigfrido*, *Tosca*, *Don Carlos*, *Piccolo Marat* e *Isabeau*. Queste ultime due opere saranno dirette da Mascagni, le altre dal maestro Armani.

® Nel grande Stadium di Torino, verrà rievocata, nel prossimo aprile, *La Passione di Cristo*, con una nuova e geniale interpretazione che, mentre si riallaccia alle più gravi rappresentazioni medioevali per il suo carattere storico e religioso, avrà il contributo di tutta la tecnica teatrale moderna. Agiranno enormi masse e la Polifonica romana, diretta da mons. Casimiri, commenterà le sacre rappresentazioni con musica liturgica.

® Il cartellone del Colon, per la prossima stagione, comprenderebbe le seguenti novità: *Débora e Jaële* di Pizzetti; *La leggenda di Sakùntala* di Alfano; *Heure espagnole* di Ravel; *Vida Breve* di Falla e *Ilse* di autore argentino. Fra le opere del repertorio italiano sarebbero comprese: *Aida*, *G. Tell*, *Rigoletto*, *Lucia*, *Traviata*, *Manon*, *Sonnambula*, *Tosca*. Dirigeranno i maestri Marinuzzi, Paolantonio, Bellezza, Strauss, Schalk.

® Raoul Laparra ha terminato le *Jouer de viole*, leggenda musicale in quattro atti, della quale ha scritto il libretto e la musica.

® Riccardo Strauss, alla fine d'aprile, verrà in Italia a dirigere una serie di concerti. Alla fine di maggio, poi, s'imbarcherà a Genova per l'America del Sud, dove andrà a dirigere opere proprie e di Wagner, nell'attesa di esservi raggiunto dalla Filarmonica viennese con la quale darà concerti di musica tedesca, classica e moderna.

® Si è venduta all'asta, a New York, la raccolta artistica di Caruso. Essa ha fruttato 151,147 dollari, pari a oltre 3 milioni di lire italiane, al cambio attuale.

® Rileviamo da alcuni giornali che è stato inventato, or è poco, uno strumento che permette a un cieco di ottenere la traduzione dei suoi libri favoriti in una serie di suoni, diversi l'uno dall'altro per ciascuna lettera, il che gli rende possibile leggere facilmente tali libri. La nuova macchina che si chiama «optofono» è stata inventata dal medico londinese dott. Fournier, d'Albe, e modificata e perfezionata da una casa di costruzioni meccaniche di Glasgow, rende possibile la lettura di qualsiasi libro o giornale. Tutto quanto occorre è d'incastrare il libro nella giusta posizione e di collocare all'orecchio un ricevitore simile a quello dell'apparecchio telefonico; la macchina fa il resto. Il principio fondamentale dell'optofono è l'impiego del selenio, una sostanza chimica la cui conduttività elettrica, in uno dei suoi aspetti fisici (cristalli grigi), varia a seconda del quantitativo di luce, al quale viene esposta. Variando le vibrazioni di luce — il che si ottiene con una piccola lampada elettrica posta sotto un disco perforato e girevole — si producono note di varia modulazione e lunghezza, le quali sono trasmesse dal ricevitore telefonico a seconda che la luce passa sopra le lettere dello stampato. I suoni uditi dal lettore sono quelli della scala musicale comune.

NECROLOGIO

® Il 21 febbraio, a Milano, il ben noto basso *Francesco Navarrini*, all'età di 67 anni. Fu un cantante di poderosa voce, più che un creatore. Debuttò alla Scala nella parte del Grande Inquisitore nel *Don Carlo*, ridotto e messo in scena dal Verdi stesso.

® A Milano, ottantatreenne, *Alceo Pantaleoni*, patriota e maestro di musica, specialista nella direzione di balli, e fratello del celebre soprano Romilda.

® A Lucca, il 12 marzo, la signora *Otilia Puccini vedova Del Carlo*, donna eletta, buona intenditrice di musica e particolarmente affezionata a Giacomo Puccini, suo fratello, al quale fu sempre spiritualmente vicina. All'illustre maestro ed amico inviamo le più sentite condoglianze.

® Condoglianze anche al maestro Giacomo Setaccioli, per la morte della sua ottima consorte, signora Stefania.

® A Milano, il 12 c. m., per sincope cardiaca, mentre impartiva lezione ad un allievo, *Alfredo Soffredini*, nato a Livorno 68 anni or sono. Maestro di musica, egli si dedicò specialmente all'insegnamento e alla critica collaborando, per parecchi anni, anche alla nostra «Gazzetta musicale». Tentò il teatro, con opere scritte per fanciulli, conseguendo lusinghieri successi con *Graziella*, *Piccolo Haydn*, *Aurora*, *Salvatorello*, e, specialmente col *Tarcisio*, tratto dal capolavoro di Wisemann, nel quale v'hanno tocchi di soavità veramente lilliale.

Negli anni di guerra compose *Oberdan*, opera in tre atti, piena di patriottismo e di sentimento, che solo pochi intimi conoscono. Fu uomo di rare doti e di squisito ed elevato senso artistico musicale. Come insegnante, ebbe allievi specialissimi.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

CANTO
MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

JAMES (W. G.) (119107-08-09). *Summer rain*. Song. Words by F. G. Bowles from the French of A. Fleury: N. 1. C. o B. — N. 2. Ms. o Bc. — N. 3. S. o T. Cad. Scell. 2/=.

— **Australian Bush-Songs.** Words by R. Baylis:

— (119111) N. 2. *Bush silence*. Ms. o Br. (in *A minor*).

— N. 4. *Comrades of Mine*:

— (119112) Ms. o Br. (in *F major*).

— (119113) S. o T. (in *G major*).

— (119114) *Bush night-Song*. Ms. o Br. (in *D major*). Cad. Scell. 2/=.

TIRINDELLI (P. A.) (119163). *Motivo d'amore*. Versi di C. Roccatagliata Ceccardi. S. o T. Fr. 2.

— (119164) Notturno (*Nell'aria della sera*). Poesia di L. Stecchetti. Ms. o Br. Fr. 2.

— (119165) *Unclaimed*. Song. Words by F. Laing White. Ms. o Br. Scell. 2/=.

— (119166) *I am here!* Song. Words by F. Laing White. S. o T. Scell. 2/=.

OPERE TEATRALI

PUCCINI (G.) (119178). Gianni Schicchi. Solo de Lauretta: *Papa chéri, je l'aime...* S. (Testo francese). Fr. 1,50.

PIANOFORTE
Studii e Composizioni originali

BERISSO (A.) (119176). *Impressioni*. 2ª Serie. V. *Il Tombolo*. Fr. 2,50.

CHOPIN (F.) (E. R. 101). **Studii** (12 Studii. Op. 10. - 12. Studii. Op. 25. - 3 Studii composti per il Metodo di Féla e Moscheles). Edizione riveduta da A. Brugnoli. (6) Fr. 4.

QUATTRO VIOLINI E PIANOFORTE

LEO (L.) (E. R. 158). *Concerto* a quattro Violini obbligati, coll'accompagnamento di Pianoforte realizzato da E. Polo. (Partitura e Parti staccate). (a) Fr. 4.

ORCHESTRA
con Pianoforte-conduttore

BILLI (V.) (119029). *Bene mio, ti vedo*. Fox-trot del Merlo. Op. 376. (a) Fr. 3.

CANDIOLO (U.) (119075-76-77). *Aurora* (Dawn). Fox-trot. — *New Hésitation*. — *Dream City*. One Step. Cad. (a) Fr. 3.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

BELFAGOR. Commedia lirica in un prologo, due atti, un epilogo di C. Guastalla, per la musica di O. Respighi. Fr. 2.

VENTAGLIO (Il). Commedia musicale in tre atti (dalla Commedia omonima di C. Goldoni) di E. Reuzio, per la musica di A. Cuscinà. Fr. 1.

ALTRE EDIZIONI

VIOLINO

FOGG (E.) *Poem* for Violoncello or Violin with Pianoforte accompaniment. 3/6. (Elkin & Co. Ltd., London).

PPANS (W. J.). *Sous l'ombre bleue*. Morceau de Salon pour Violon et Piano. Fr. 3,30. (Maison musicale moderne, Bruxelles).

WERTHEIM (J. V.). *Sonate* für Violine und Klavier. Op. 18. Mk. 5. (N. Simrock, Berlin).

KOESSLER (H.). *Trio Suite* für Violine, Bratsche und Klavier. Mk. 6. — *Suite*. Pastorale, Elegie, Canzone, Arietta, Fuga für Violine und Orgel. (N. Simrok, Berlin).

ORCHESTRA

BUSCH (A.). *Variationen und Fuge* für Kleines orchester über ein thema von W. A. Mozart. Partitur. Mk. 9. (N. Simrock, Berlin).

DOHNANYI (E. von). *Variationen* über ein Kinderlied, für grosses Orkester. Partitur. (N. Simrock, Berlin).

LENDWAY (E.). *Suite da Camera*. Op. 32. (D. Rahter, Amburgo).

PICCOLA ORCHESTRA

AUTORI DIVERSI. *Armonia*. Pubblicacion quincenal. Ps. 0,60. (Ortelli Hnos, B. Aires).

BOSCH (F.). *Amor Musulman*. Interludio. (I. Aller, Madrid).

BORGUNO (M.). *Sweet-Heart*. Melodie fox-trot. (I. Aller, Madrid).

BRAHMS (J.). Ungarische Tänze: N. 2 *d-moll*. Mk. 3. (N. Simrock, Berlin).

CAMPRUBI (J.). *Slip*. One-step. — *Ping-Pong*. One-step. (I. Aller, Madrid).

CARENA (F.). *Alaba*. Intermezzo orientale. Fr. 2,50. A. & G. Carisch & C., Milano).

COSA (M.). *Marcia zingaresca*. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CUI (C.). *Orientale*. Mk. 2,50. (N. Simrock, Berlin).

EILENBERG (R.). *Die Husaren Kommen!* Mk. 4,50. — *Andalusische Serenade*. Mk. 4. — *Malenfest*. Walzer. Mk. 5,50. (N. Simrock, Berlin).

FABRE (P.). *Paysandù*. Pericón. (J. Aller, Madrid).
GERRERO (J.). *La Alsaciana*. Marcha. (J. Aller, Madrid).
MASSERINI (G.). *Improvvisata*. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
MAXWEL (E.). *Chanson aux Roses*. Intermezzo. (J. Aller, Madrid).
MILLAN (R.). *Los Buscadores de Oro*. Acto 1. N. 6. (J. Aller, Madrid).
MONREAL Y MARTRA. *Fado Apache*. — *Apagao*. — *Tardes de Alelsandria*. — *Noche Sevillana*. (J. Aller, Madrid).
OREJON (F.). *La Bella cortesana*. (J. Aller, Madrid).
PAANS (W. J.). *Sous l'ombre bleue*. Morceau de Salon (Maison musicale moderne, Bruxelles).
RENÉ (E.). *San Telmo*. Danza espanola. — *Entre naranjos*. Canción Valenciana. (J. Aller, Madrid).
SALVAT (F. P.). *La Rosa*. Paso-doble. *Entre Flores*. Vals lento. (J. Aller, Madrid).
SOLAZZI (J.). *Jak-trot*. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: *GALLI RODOLFO*.
Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

GIULIO BAS
MILANO — Via G. Modena, 1 — MILANO
CORSI DI COMPOSIZIONE MODERNA
E NELLA TONALITÀ ANTICA
ANCHE PER CORRISPONDENZA

JOSIE MALLIA PULVIRENTI
Impressione Sinfonica
PER ORCHESTRA
Partitura d'Orchestra . . . . . L. 40.—
Trascrizione dell'Autore per Pianoforte . . . „ 10.—

LIRICHE
SENSAZIONE D'APRILE
Parole di *Ugo Ghiron* . . . . . L. 5.—
RITMI DEL CUORE
Parole di *P. Scoppetta* . . . . . „ 5.—
VIOLE
Parole di *A. S. Novaro* . . . . . „ 5.—
(Nei prezzi è compreso l'aumento).
A. & G. CARISCH & C. - EDITORI
MILANO (18) - Via Lazzaretto, 3

M.° L. E. FERRARIA
Corsi di ritmica dalcroziana (ginnastica ritmica) al Conservatorio "G. Verdi„ ed al Lyceum.
MILANO

PREMIATA FABBRICA STRUMENTI MUSICALI
De Bernardi Giuseppe
Succ. De Bernardi Enrico
Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)
INGROSSO - Casa fondata nel 1880 - DETTAGLIO
Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e rinomati Mandolini « Felice Arpino »
Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni
Cataloghi illustrati gratis a richiesta.

GAETANO ERRICO PENNINO
GIOIOSO
Valzer Miniatura per Pianoforte
L. 2 (oltre aumento temporaneo)
G. SANTOJANNI - Editore
Via P. E. Imbriani, 6 - NAPOLI

GIORGIO BERNINZONE
DANZATRICE
Poemetto per Canto e Pianoforte
Num. 14578 . . . . . *Lire* 6,—
(Nei prezzi è compreso l'aumento)
A. & G. CARISCH & C. — EDITORI
MILANO (18) Via Lazzaretto, 3

È impossibile...
che una persona elegante
non passi nel negozio
[illegible]
Via MONTE NAPOLEONE, 21

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO V. NVMERO IV. APRILE MCMXXIII

PREMIATA FABBRICA STRUMENTI MUSICALI

De Bernardi Giuseppe

Succ. De Bernardi Enrico

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

INGROSSO - Casa fondata nel 1880 - DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e rinomati Mandolini « Felice Arpino »

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

Cataloghi illustrati gratis a richiesta.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per Pianoforte a due mani

MARCELLO (B.)

E. R. 382. - *Toccata* con Variazioni, riveduta e illustrata da F. BOGHEN . . L. 3

PASQUINI (B.)

E. R. 383. - Partite diverse di *Follia*, rivedute e illustrate da F. BOGHEN . . » 3

SCARLATTI (A.)

E. R. 129. - *Composizioni* per Clavicembalo, scelte, ordinate, rivedute e diteggiate da A. LONGO . . . . . » 12

SCARLATTI (D.)

E. R. 10. - *Cinque Pezzi* per Clavicembalo, trascritti per Pianoforte da C. TAUSIG. (Revisione di F. BOGHEN) . » 3

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

SOCIETA' NAZIONALE DEL
"GRAMMOFONO"



QUESTA CELEBRE MARCA

contrassegna tutti i veri Strumenti e Dischi originali "Grammofono" noti in tutto il mondo per la loro perfezione. Repertorio ricchissimo di opere, operette, danze, canzoni, musica sinfonica, strumenti a solo ecc.

OPERE COMPLETE

Tutti gli amici della musica possono trovare l'assortimento completo di Strumenti e dischi presso i

Riparti vendita al dettaglio
ROMA - Via Tritone, 89
MILANO - Galleria Vitt. Em. 39
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS CATALOGHI E LISTINI

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi*, ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.

GENOVA.
Ciglia M. Angelo - Via Cairoli, 37 r.
— Ditta *De Bernardi Giuseppe* - Via S. Luca, 52-54.
— *Fratelli Serra.* - Via Luccoli, 56 (rosso).

MILANO.
Casa Ed. « Musica Sacra » - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.

NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.

PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.

ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.

TRIESTE.
Buffa, Baretti & C. - Via Carducci 27.
— *Tedeschi & Obersnu* - Corso Vitt. Eman., 26.

VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi.* - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Paregg. al R.R. Conservatori. (D. R. 26 gennaio 1922).



AGENTI CONCESSIONARI PER MILANO:
ROSSI & C. - Via Napo Torriani, 9

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2

Pianoforti ANELLI si trovano presso tutti i principali Negozianti d'Italia.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,00

MILANO
VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5.50

Per l'estero il prezzo è in franchi

SOMMARIO

I nuovi Concorsi di *Musica d'oggi* Pag. 105

G. GASCO. — Il Convegno di Roma per la crisi del teatro lirico » 106

G. M. GATTI. — Impressioni musicali inglesi . . . . . » 109

R. S. R. — Un critico tedesco e l'Opera italiana moderna . . . » 112

RIVISTA DELLE RIVISTE: Pier Luigi Cherubini. - Ritmo e vita in Sicilia. - Una Bayreuth francese. - Un plagio insigne. - Un giudizio straniero sulla giovane scuola italiana. - Italia. - Estero . » 114

VITA MUSICALE: Teatri. - Prime rappresentazioni. - Concerti . Pag. 122

RECENSIONI: Opere d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica per organo. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . » 130

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 134

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 136

BRANO MUSICALE:

MICHETTI C.: *Ride per nova vita*. Parole di A. Alberti.

OPERE TEATRALI COMPLETE
IN PARTITURA D'ORCHESTRA

ELEGANTI VOLUMI (25 X 17) FINEMENTE INCISI, RILEGATI IN TELA, CON IMPRESSIONI IN ORO

BELLINI
Norma . . . . . Fr. 50 — *Mefistofele* . . . . Fr. 60 — *L'Elisir d'amore* . . Fr. 50

PONCHIELLI: *La Gioconda* . . . . Fr. 50

PUCCINI.
Madame Butterfly . Fr. 60 — *La Bohème* . . . Fr. 60 — *Manon Lescaut* . . Fr. 60

VERDI.
Aida . . . . . Fr. 50 — *Falstaff* . . . . . Fr. 60 — *Otello* . . . . . Fr. 60
Rigoletto . . . . Fr. 50 — *La Traviata* . . . Fr. 50 — *Il Trovatore* . . Fr. 50
Un Ballo in maschera . . Fr. 50 — *Messa da Requiem* . . . Fr. 50

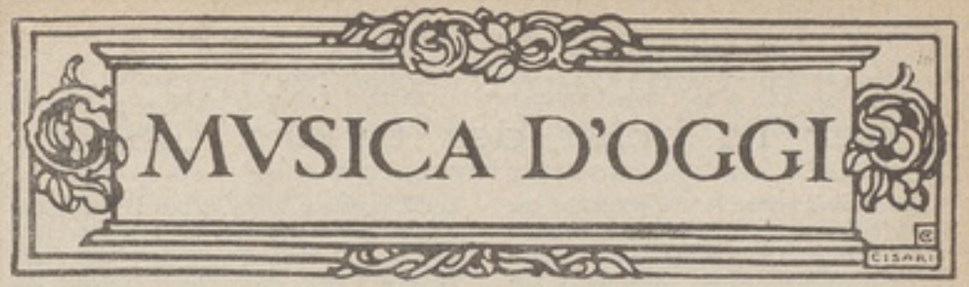
ZANDONAI: *Conchita* . . . . . Fr. 60

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

In preparazione:
MASCAGNI: *Iris* - PIZZETTI: *Débora e Jaéle* - PUCCINI: *Tosca* - RESPIGHI: *Belfagor*

EDIZIONI G. RICORDI & C. — MILANO

ANNO V. APRILE 1923 NUM. 4.



I NUOVI CONCORSI DI "MUSICA D'OGGI,,

Nell'intento di favorire l'incremento della musica strumentale sinfonica e da camera, la nostra rassegna indice due Concorsi:

I. - Per un PEZZO SINFONICO, con premio di L. 3.000;

II. - Per un QUARTETTO D'ARCHI, con premio di L. 1.500.

La proprietà dei lavori premiati resterà agli autori. Qualora intendessero di cederla alla Casa G. Ricordi e C., questa si impegna:

a) di pubblicare tanto la partitura quanto le parti d'orchestra del PEZZO SINFONICO e di retribuire all'autore, quale compenso di cessione, il 40 % sui proventi delle esecuzioni;

b) di pubblicare il QUARTETTO D'ARCHI retribuendo all'autore altre L. 1.000 una volta tanto.

Le norme che regolano i due Concorsi sono le seguenti:

1°) Possono partecipare, ad uno o ad entrambi di essi, tutti i musicisti di nazionalità italiana.

2°) Le partiture dovranno essere indirizzate a « Musica d'oggi *» - Sezione Concorsi - Via Berchet 2, Milano, giungervi non oltre il 31 ottobre 1923 e senza che si riveli il nome del rispettivo autore.*

3°) Ciascuna partitura deve avere sul frontespizio un motto che va ripetuto sull'esterno di una busta (da spedirsi unitamente) la quale all'interno, invece, conterrà nome, cognome e indirizzo preciso del concorrente. La busta dovrà pervenire chiusa o sigillata.

4°) La Commissione esaminatrice pel Pezzo sinfonico è costituita dai maestri Alfano, Pizzetti e Toscanini. Quella pel Quartetto d'archi, dai maestri Polo, Respighi, Tommasini.

Entrambe le Commissioni pronuncieranno il loro giudizio, non oltre il 31 dicembre p. v., ed esso sarà pubblicato nel fascicolo di gennaio 1924 di « Musica d'oggi *».*

5°) I lavori non premiati saranno restituiti ai rispettivi concorrenti, purchè richiesti entro il mese di febbraio 1924, dietro rimborso delle spese postali e di raccomandazione. Gli autori, nella loro richiesta, dovranno ripetere il motto con cui hanno accompagnata la partitura.

Il Convegno di Roma per la crisi del teatro lirico

Non occorre accennare alle polemiche che hanno indotto la S.I.F.A.L. a promuovere il « Convegno per l'arte lirica » che si è svolto in Roma nello scorso mese ed è riuscito tanto solenne, quanto vivace: solenne per il diretto interessamento del Governo d'Italia, vivace per i numerosi e talora aspri incidenti avveratisi nel corso della discussione. Le polemiche, di solito, sono infeconde, ma quella che ha dato origine a questo Convegno può dirsi sia stata benefica. In realtà, la violenta controversia tra un insigne nostro compositore ed un grande impresario internazionale ha valso a far aprire gli occhi all'intera Nazione sul problema dell'arte lirica italiana, anzi sulla crisi terribile che minaccia di travolgere le sorti di quest'arte prediletta e tanto gloriosa.

Quali sono state le risultanze del Convegno che S. E. l'on. Siciliani, Sottosegretario di Stato per le Belle Arti, ha voluto personalmente presiedere? Quali gli accordi, quale il programma definitivo d'azione escogitato dalle personalità egregie convenute in Roma da ogni parte d'Italia per ovviare alla crisi lirica assillante? Il Convegno si è chiuso con un ordine del giorno chilometrico, nel quale, accanto al superfluo dottrinale, si trovano ottime proposte e voti ragionevolissimi. Ma quante di queste proposte potranno essere tradotte in atto e quanti dei voti formulati verranno presi in considerazione? Noi siamo, in linea generale, molto scettici sul valore pratico dei congressi: però, questa volta, crediamo che qualcosa di buono si sia ottenuto. Se non altro, le singole categorie di « lavoratori del teatro », di artisti, di produttori e di commercianti di merce teatrale, quasi sempre in acuto dissidio fra loro per ragioni di banale interesse, si sono resi conto che, ormai, data la crisi rovinosa, conviene abbandonare le beghe e i puntigli, rinunziare a guadagni *immediati* cospicui e cooperare tutti insieme fervidamente a risolvere il problema del teatro lirico italiano, in Patria e all'Estero. Ognuno, vogliamo sperarlo, vorrà fare qualche sacrificio per il bene comune. Che, se poi gli impresari continueranno nel loro mal celato ostruzionismo ai danni della produzione dei giovani musicisti (senza pensare che il repertorio lirico, se non si svecchia e si rinsangua di continuo, degenera inevitabilmente), se i cantanti nostri insisteranno nel pretendere paghe assai più alte di quelle che possono loro essere concesse in un periodo di disagio economico e di rabbiosa concorrenza straniera, se il Governo, per *nonchalance*, lascerà che le sorti dell'arte lirica, in quasi tutte le maggiori città d'Italia sieno in balia di speculatori o di incompetenti e non agevolerà la creazione di Enti autonomi con pure finalità d'arte, se le autorità diplomatiche e consolari all'Estero non verranno in aiuto delle nostre organizzazioni liriche, aiutandole moralmente e materialmente mediante un'amorevole tutela e un'ingegnosa propaganda; se — insomma — si protrarrà ancora il deplorevole stato di cose, ci toccherà di assistere quanto prima a una Caporetto musicale, a un disastro dal quale, poi, non potremo risorgere se non raddoppiando d'energia e di sacrifici.

***

Sulle colonne di questa vigile e battagliera Rivista, l'argomento è già stato genericamente trattato: perciò, possiamo senz'altro ricapitolare le questioni particolari proposte e discusse al Convegno di Roma.

Di fondamentale importanza, la relazione di Carlo Clausetti sulle intime ragioni della lamentata crisi: la lettura di questa relazione ha realmente impressionato tutta l'assemblea e ha formato il nucleo di lunghe e feconde disamine. Il Clausetti, coraggioso quanto sereno, ha indicato come cause precipue dell'odierno disagio:

1) L'insufficienza dei mezzi dei quali le imprese dispongono per gestire le stagioni liriche. Dotazioni comunali assolutamente inadeguate e troppo deboli contributi dei palchettisti.

2) Arbitraria o sproporzionata elevazione di alcune spese. Eccessivi canoni d'affitto dei teatri di proprietà privata e pretese usurarie delle masse non professioniste (quelle, cioè, composte di persone che hanno altre occupazioni oltre a quelle teatrali).

3) Prezzi troppo elevati per il pubblico, in rapporto all'attuale scarsità del danaro. I prezzi per assistere agli spettacoli lirici sono diventati, a mano a mano, quasi proibitivi, perchè l'impresario tende a rifarsi ragionevolmente delle spese ingenti della sua gestione.

Altre cause, di ordine più particolarmente morale ed artistico:

1) Scritture brevi degli artisti. I migliori cantanti, ormai specializzatisi nell'interpretazione di poche opere, vanno girando per i diversi teatri, dando, qua e là, poche recite. Si sono, così, distrutte le vere e proprie « compagnie liriche » con la conseguenza inevitabile di un'assai minore omogeneità e maturità degli spettacoli, che spesso, da un giorno all'altro, subiscono trasformazioni complete;

2) Concorrenza dei teatri esteri, specialmente di quelli del paesi a valuta alta. Esodo dei nostri migliori cantanti verso i centri americani. Alcuni artisti illustri da anni ed anni non hanno più fatto ritorno in patria. E il guaio non potrà cessare, finchè il dollaro varrà venti delle nostre povere lire.....

3) Insufficiente preparazione degli artisti di canto. Fioritura lacrimevole di cantanti improvvisati che, anche se dotati da madre natura di belle voci, dopo pochi anni sono ridotti all'afonia, per mancanza di una solida base di studi. Maestri di canto troppo abbondanti e quasi sempre ignari dell'arte ch'essi dovrebbero apprendere ai loro allievi. Desiderio frenetico dei giovani artisti di far quattrini a palate e, perciò, studi frettolosi e superficialissimi. Conseguenza: rovina prematura o, quanto meno, imperfetta utilizzazione dei mezzi vocali dei nostri cantanti.

***

Svolti adeguatamente questi punti fondamentali della sua trattazione, il Clausetti ha espresso un giudizio piuttosto pessimistico sulla crisi lirica odierna: a suo parere, una soluzione radicale dell'arduo problema è impossibile, prima che la vita del paese sia tornata al suo ritmo normale e si sia ripristinato l'equilibrio dei valori economici. Tuttavia, nell'attesa di tale restaurazione, soltanto lo Stato, con la sua autorità, potrebbe intervenire efficacemente, sopra tutto aiutando le imprese che si propongono di allestire opere nuove, stabilendo corsi speciali di perfezionamento per gli artisti, presso alcuni conservatori di musica, istituendo borse di studio e tutelando energicamente gli artisti italiani all'estero, vigilando altresì sull'azione dei nostri impresari in terra straniera.

Il relatore ha mostrato una marcata fiducia nell'intervento dello Stato, il quale, con la nuovissima istituzione del Concorso lirico annuale tra i giovani musicisti, ha dato prova di voler oprare con sollecitudine amorevole per il bene del teatro musicale italiano.

Accanto alla brillante e precisa relazione del Clausetti, segnaliamo quella — anch'essa lucida e praticamente efficace — presentata in collaborazione dai maestri Toni e Lualdi. I valorosi musicisti hanno proposto, fra l'altro, la costituzione di Consorzi provinciali alimentati finanziariamente dal 2 per cento della tassa sui pubblici spettacoli, l'imposizione ai Comuni di un contributo (dote) a favore dei teatri di opera, l'obbligo ai teatri lirici, nei capoluoghi di provincia con una popolazione di oltre 300 mila abitanti, di dare ogni anno due opere di prima edizione e un'opera assolutamente nuova e la erogazione della somma corrispondente al premio per il concorso lirico governativo a favore della propaganda musicale all'estero.

Il Toni e il Lualdi hanno inoltre propugnato l'applicazione di un « diritto di Stato » sulle spese cadute in pubblico dominio e la devoluzione dei proventi di questo diritto a vantaggio dell'arte lirica. Giova ricordare che al Congresso musicale di Torino, nel 1921, era stata votata all'unanimità una proposta del genere e che dai calcoli fatti allora, era risultato che « il diritto di Stato » in questione avrebbe, da solo, dato un gettito così forte, da consentire l'elargizione di cospicui sussidi a favore di quelle imprese liriche che risultassero meritevoli d'incoraggiamento per i loro chiari propositi d'arte.

La questione della tassa addizionale del 2 per cento sugli spettacoli ha dato luogo alle più appassionate discussioni. Si è vivacemente biasimato da alcuni degli intervenuti al Convegno — e particolarmente da Dario Niccodemi e da Franco Liberati — il criterio di imporre un onere ai teatri di prosa a favore di quelli lirici, in un periodo di crisi generale. L'obbiezione, sul momento, ha lasciato perplessa l'assemblea: ma si è fatto osservare opportunamente ai contraddittori che la crisi del teatro di prosa è tutta diversa da quella che incombe sul teatro lirico. Le compagnie drammatiche veramente egregie fanno anche adesso ottimi affari e, di più, esse traggono l'utile maggiore dalle novità: il pubblico che accorre ai teatri di prosa è desiderosissimo di conoscere lavori non ancora rappresentati. Nel campo lirico, invece, si verifica l'opposto: tanto migliori sono gli spettacoli, per qualità di artisti e lusso di messa in iscena, tanto mag-

giore è il *deficit* dell'impresa, poichè le spese si accrescono a dismisura mentre non è possibile aumentare oltre un certo limite il prezzo dei biglietti: inoltre, il pubblico ha una strana, invincibile diffidenza (dovremmo anzi dire avversione) verso le produzioni liriche nuove. Perciò, la crisi del teatro di prosa non impedisce il perfezionamento degli spettacoli, nè sbarra la via ai giovani drammaturghi o commediografi, mentre quella del teatro d'opera ha il triste effetto di far peggiorare sempre più gli spettacoli e di rendere quasi impossibile ai nuovi lavori di apparire alla ribalta: la crisi economica, in questo caso, viene ad avere ripercussioni gravissime sulla cultura del pubblico e perciò si deve esperimentare ogni mezzo per superarla.

Gli intervenuti al Convegno si sono bene persuasi della fondatezza di queste argomentazioni e così la proposta per l'applicazione della sopratassa del due per cento sui proventi degli spettacoli in tutte le provincie e per la devoluzione della sopratassa stessa a favore del teatro lirico, ha raccolto presso che l'unanimità dei voti.

***

Altre proposte degne di rilievo sono state quelle per l'abolizione del mediatorato teatrale e la costituzione di un sindacato di impresari e direttori di teatro aderente alla Corporazione Nazionale del Teatro (proposta Mocchi) e quella per l'espropriazione dei palchi di proprietà privata, nei teatri a regime palchettistico. La discussione sulla controversia — ah!, quanto scottante! — relativa all'accaparramento degli artisti da parte degli agenti, ha dato luogo a incidenti vivaci, nè poteva essere altrimenti.

E' anche stata oggetto di esauriente trattazione la questione dei noli delle opere e dei diritti d'autore. Da una minuta disamina, fatta all'Assemblea da Carlo Clausetti, è risultato chiaro che una riduzione dei diritti di autore porterebbe un pregiudizio ingiusto ai danni dei musicisti che sono rappresentati dalle Case editrici e che, comunque, tenuto conto della svalutazione della nostra moneta, i noli attuali risultano, in genere, di poco soltanto superiori a quelli praticati nel periodo ante-bellico. Chiedere sacrifici ulteriori agli editori oggi, quando l'allestimento del materiale d'orchestra, la incisione e la stampa delle partiture e degli spartiti costa somme ingenti, sarebbe addirittura disastrosa, specialmente riguardo ai giovani autori, perchè le Case editrici si troverebbero costrette a ridurre al minimo l'acquisto delle nuove opere che, come tutti sanno, lungi dall'essere sicuramente redditizie, rappresentano — almeno nove volte su dieci — una passività ed un ingombro.

Abbiamo dato un cenno sommario dei lavori dei congressisti e delle vitali questioni affrontate, discusse e... teoricamente risolte. Resta ora da esprimere l'augurio che almeno qualcuno dei voti formulati al Convegno trovi la sua pratica e sollecita attuazione. Noi crediamo che, fra le varie proposte, tre possano essere tradotte in atto senza indugio, qualora il Governo d'Italia sia veramente animato dal desiderio di aiutare la resurrezione della nostra lirica e cioè:

1) Creazione obbligatoria, in tutte le città che abbiano tradizioni lirico-musicali, di un Ente teatrale, all'istituzione del quale dovrebbero contribuire i Municipi, i palchettisti (ove esistano) e il Governo. All'Ente sarebbero devoluti i proventi della sopratassa del due per cento di cui al D. L. 20 maggio 1920.

2) Istituzione di un « Diritto di Stato » sulle opere liriche cadute in pubblico dominio, per creare un fondo da erogarsi a profitto dell'arte lirica in genere e particolarmente per sussidiare i teatri di musica dei centri minori.

3) Istituzione di un Ufficio governativo — possibilmente presso il Sottosegretariato delle Belle Arti — per la propaganda assidua della musica italiana e per la tutela degli artisti e delle nostre organizzazioni liriche all'estero.

Se il Governo attuale — che ha tanta virile fermezza di propositi e tanta fierezza nazionalistica — vorrà far sue queste proposte, ed emanare senza troppo tardare i relativi provvedimenti, sarà fatto un passo decisivo verso la soluzione di quel problema che tiene oggi in angoscia tutti coloro che amano di vero amore l'arte lirica italiana, un giorno trionfante nel mondo intero ed oggi combattuta, oppressa e quasi ridotta al fallimento.

ALBERTO GASCO.

> Il vero artista non ha orgoglio. Purtroppo egli vede che l'arte non ha confini, vede scuro, scorge quando sta lontano dallo scopo, e mentre viene esaltato dagli altri, si duole di non essere ancora giunto là dove il miglior genio gli traluce come sole lontano.
>
> BEETHOVEN.

IMPRESSIONI MUSICALI INGLESI

Nel Regno Unito (ma non troppo) della Gran Bretagna e Irlanda sono possibili cose come queste: che un bel giorno i migliori compositori del paese si diano convegno per offrire un ritratto ad olio ed un pranzo ad un critico: e sorridendo al festeggiato finiscano di sorridersi anche fra loro e fraternizzare con aperta cordialità... Che ciò fosse possibile io non avrei mai creduto, se non l'avessi visto con i miei occhi: il critico festeggiato era Edwin Evans e i musicisti che si radunavano attorno a lui rappresentavano il fior fiore della musicalità inglese contemporanea: Bax, Goossens, Bridge (Franck), Ireland, Bliss, Howells, Vaughan-Williams, Armostrong-Gibbs, Holst e chiedo scusa se ne dimentico qualcuno. Edwin Evans, è vero, ha lavorato molto, con molto entusiasmo e con molta intelligenza, perchè questi musicisti riuscissero non dico ad imporsi — ch'è affare di secondo tempo e tutto intrinseco al valore delle opere — ma a farsi conoscere al pubblico delle grandi e delle piccole *halls* di Londra e quindi nel continente; ma un conto è far del bene e un altro avere la gratitudine dei beneficati. Vuol dire che in Inghilterra la virtù della riconoscenza è tenuta ancora in onore, almeno nella repubblica dei musicisti; ammettete che ciò possa contribuire a creare un'atmosfera di simpatia attorno a quegli artisti, tanto il caso è raro...

Bax, Goossens, Bridge, Bliss e gli altri: ma chi sono — si chiederà più di un lettore — che cosa hanno scritto di bello o di meno bello, che tendenze rappresentano: e finalmente — domanda conclusiva accompagnata da un ironico sorrisetto di sfida — si può parlare per essi di una vera scuola inglese, e meglio, di una musica inglese?

***

Mi perdoni il lettore se incomincio dalla ultima sua domanda: alla quale rispondo senz'altro affermativamente. L'Inghilterra può vantarsi oggi di possedere una musica sua, inglese almeno quanto è francese quella che si scrive in Francia e italiana quella che si scrive in Italia: ed essa è l'opera di un gruppo di compositori, di diverso carattere e di diverso valore, che non ha da essere trascurato o misconosciuto; nessuno che sia in buona fede potrà negare a più di una pagina di Bax, di Goossens, di Vaughan-Williams, di Holst, il diritto d'essere considerata tra le più interessanti e personali manifestazioni della musicalità europea contemporanea.

In Italia, è vero, poco si sa di questa produzione inglese: in Italia la musica moderna straniera arriva quando... non è più moderna: il *Sacre de printemps* di Strawinsky, opera certo discutibile quanto alla tendenza ma non quanto all'originalità, si è eseguita *per metà* a Roma, la prima volta in Italia, che non è ancora il mese, e fu scritta, se la memoria non mi tradisce, nel 1913. (Ma per la musica moderna italiana si dice che le cose non vadano molto più allegramente....). E' grazia se, quando accennate alla musica inglese, vi rispondano col nome di Elgar; tutto il resto, cioè quello che si è scritto in Inghilterra dopo le *Enigma-Variations* (1899), non esiste per la maggior parte del pubblico italiano. Dopo il grande carnevale melodrammatico, i primi a spuntare sono stati i francesi, i quali hanno perciò avuto per essi il diritto del primo occupante: le altre scuole moderne che son nate dopo hanno dovuto attendere che la fiammata di entusiasmo per l'impressionismo fosse spenta (e come spenta oggi che scriviamo!) per avanzarsi verso la ribalta. Ma il pubblico, il *gran* pubblico, non si è ancora avveduto del mutamento di scena, e non ancora, tra gli ultimi vapori nebbiosi dell'impressionismo, distingue i lineamenti dei sopravvenuti.

Nè, ad onor del vero, coloro che scrivono nei giornali si preoccupano di aiutarlo. Sempre per limitarci al caso particolare che ci interessa, leggevamo non senza stupore queste righe del collaboratore londinese del « Corriere della Sera » apparse nel numero del 9 febbraio di quel foglio: « Ma vi sono degli inglesi « che non si possono adattare ad ammettere « la superiorità della musica straniera e l'incapacità (finora) del *genio* musicale inglese « a produrre opere di qualche valore ». Capite, *opere di qualche valore*. Giudizio inesplicabile ed ingiusto quando si pensi che esso si riferisce a composizioni come *The Eternal Rythm* per orchestra di Goossens, *London Symphony* di Vaughan-Williams, i magnifici *Carols* per voci di Arnold Bax, le pagine di musica da camera di Franck Bridge e di Herbert Howells, l'*Inno di Gesù* per cori, orchestra e organo di Gustav Holst, la *Rhapsody* di Arthur Bliss, per citare quelle che prime mi vengono alla memoria.

Ma probabilmente lo scrittore del « Corriere

della Sera » non conosce questi lavori. E l'equivoco continua...

***

Al pari di tutta la musica contemporanea, anche quella inglese risente della crisi generale di ricerca e di orientamento: ma non è certo quella che più ne soffre. Come per la musica italiana (ci sia consentita una volta tanto questa orgogliosa ma non vana affermazione), sembra a noi molto prossimo il momento in cui la musica inglese riuscirà a trovare l'*ubi consistam* più favorevole alla piena e felice espressione dell'anima nazionale.

Il rinnovamento musicale dell'Inghilterra è stato annunciato ed accompagnato da due fenomeni ben distinti: da un lato la simpatia con la quale sono state accolte le manifestazioni più audaci delle diverse scuole continentali, dall'altro il ritrovamento e lo studio accurato ed amoroso dei filoni dispersi di una musica con certe caratteristiche insulari, in secoli anteriori al XIX e specialmente nel '600. Quella ha dato luogo alla formazione di un nucleo di musicisti giovanissimi che oggi occupano già un posto considerevole nella vita musicale del loro paese: questo all'approfondimento di certi lineamenti nazionali, ad opera di compositori meno giovani dei primi ma in compenso più cauti e, sotto certi riguardi, più maturi per l'affermazione salda di una nuova èra della musica inglese.

Audaci i giovanissimi ma non tanto da perdersi dietro il miraggio di teorie di importazione o per lo meno da accettarle senza riserve e senza temperamenti. L'inglese ha una straordinaria capacità di anglicizzare tutto quanto entra nella sfera della sua influenza: così certi atteggiamenti schiettamente francesi di ironia ad ogni costo, certi *pince-sans-rire* cari ad Erik Satie ed ai giovani che lo idoleggiano, hanno perduto, passando la Manica, buona parte del loro umore corrosivo. Se Bliss ci vuol dare, in una pagina delle *Conversations*, uno schizzo di quello che egli ha visto *In the Tube at Oxford-Circus*, non si limita a cogliere il grottesco e il meccanico degli ignoti che invadono, valigetta o busta di pelle in mano, il rapidissimo *metro* ad una delle stazioni più affollate di Londra: ma intuisce anche e rivela quanto c'è di delicato e quasi di affettuoso in quella convivenza di pochi minuti fra persone che ritornano alle case dei sobborghi dopo una giornata di lavoro e che, ranniocchiate sui loro sedili di paglia, pregustano la gioia dell'*home* che le attende. Se non fosse per altro, l'opera dei giovani inglesi che ha avuto il primo impulso dalle creazioni dei più audaci continentali, si differenzierebbe da quelle per il senso di misura che essi hanno contrapposto ad ogni eccesso e, diciamolo francamente, per quel tanto di tradizionale che hanno saputo conservare cercando di vivificarlo e di piegarlo a collaborare onestamente con gli elementi acquisiti.

***

Abbiamo parlato di un ritrovamento di musicalità secentesca, come atta ad essere ripresa e ricollegata ad una musicalità attuale: il fenomeno non è d'oggi soltanto nè dell'Inghilterra sola. Sono già stati segnalati i legami intimi, se pur non troppo facilmente rintracciabili, che corrono tra molte delle migliori pagine debussyane, anzi tra i fondamenti stessi della sua estetica, e la musica dei clavicembalisti francesi settecenteschi. In Inghilterra, a questo che non è tra i risultati meno apprezzabili del rifiorire della coltura storica musicale, si aggiunge la tendenza a far valere il copioso patrimonio delle canzoni popolari, bellissime e ancor vive, specie in certe contee inglesi, tra gli *highlanders* scozzesi e nell'Irlanda. Di solito i due orientamenti si ritrovano insieme nello stesso musicista, e ne nasce così un aspetto nuovo rispetto alla musica del passato recente, che si sarebbe tentati di chiamare nazionalistico, come contrapposto a quell'altra tendenza più largamente eclettica. Affrettiamoci però a soggiungere che questa trasformazione è ancora in una delle sue fasi critiche, e che nelle pagine dei musicisti in cui essa ha luogo permangono caratteristiche, ma soltanto più formali, dell'epoca superata: l'evoluzione è assai lenta ma perciò, crediamo, tanto più sicura e tale da costituire le basi solide per la musicalità di un prossimo avvenire. Si tratta in genere di compositori i quali hanno ricevuto un'educazione ancora decisamente brahmsiana, ed hanno ammirato, negli anni della loro formazione artistica, i più sapienti fra gli epigoni di quell'arte: Mackenzie, Parry, Stanford, Cowen; per essi, di conseguenza, un rinnovamento di coscienza acquistava un senso di gravità e di responsabilità, tale da sconsigliare e insieme rendere impossibile ogni gesto violento di negazione. Lavoratori silenziosi e accurati, amanti delle forme ampie e architettoniche della sinfonia, del poema sinfonico, del quartetto, della sonata, essi non danno al primo vederli l'impressione di essere dei rinnovatori: uno sguardo alla superficie rivela quelle linee, quelle disposizioni di masse, quei tali sviluppi di idee che ci fanno subito correre col pensiero ai maestri classici di quelle forme. Ma poi, a poco a poco, ci rendiamo conto che v'è in essi un fermento di vita che si è creata una espressione sua e che ha tolto alle forme ogni durezza e frigidità scolastiche; sapor nuovo di armonie, non eccessivamente audaci ma sentite, non pensate secondo formule e regole numeriche; melodizzare vario, flessibile, chiaro, per cui t'accorgi che la frase melodica non è nata come tema da svolgere ma come necessaria espressione di un pensiero approfondito; elaborazione lineare e polifonica copiosa, a volte magari troppo e con qualche pleonasmo, ma senza soluzioni di continuità, e, che più conta, senza esibizione di virtuosismo di mestiere. Implicitamente abbiamo in tal modo assegnato a questi compositori il posto che secondo noi compete loro: forse non tra i « portatori di fiaccole » e tra quelli che segneranno un'orma incancellabile nella storia della musica, ma piuttosto fra quei benemeriti e necessari dissodatori di terreno che di solito precedono di una generazione gli eroi dell'arte e di cui un critico che non sia parziale o sconoscente deve tenere il debito conto. (Pensiamo ciò che furono per la musica italiana i nostri Martucci, Sgambati, ecc.). Il che non ci impedisce tuttavia per intanto di ammirare e di amare sinceramente alcune fra le opere più belle di quei musicisti per le loro caratteristiche individuali di prim'ordine.

***

Dal canto suo, il pubblico inglese incomincia ad orientarsi a poco a poco verso queste nuove forze musicali. L'atmosfera musicale di Londra — e credo anche delle altre principali città dell'isola — è assai diversa da quella che era nell'ante-guerra. Chi ha frequentate allora le sale di concerti londinesi non può dimenticare l'impressione che ne ricevette, curiosa ed insieme deprimente, che musicalmente l'Inghilterra vivesse (o avesse l'illusione di vivere) una vita di altri tempi, adorando simulacri vani di divinità, involucri spettacolosi da cui ogni spirito vitale era fuggito via, in templi disadorni ed echeggianti dove officiavano gravi sacerdoti con gesti uguali ed automatici. Naturalmente non c'intendiamo di riferirci alle molte, alle troppe esecuzioni degli oratori di Haendel e di Mendelssohn o delle sinfonie di Bruhms; ma a tutta quella produzione vocale-istrumentale, tra sacra e profana (e forse nè l'una nè l'altra), scritta a getto continuo da severi contrappuntisti, suonata e cantata con altrettanto severa compunzione in quelle enormi abbazie evangeliche che sono alcune tra le più importanti *halls* di Londra e stampate per la maggior parte in quelle minute edizioni « a caratteri mobili » della casa Novello, che più di un lettore conosce.

Queste elucubrazioni di arido tecnicismo sono oggi relegate nelle modeste sale della periferia, dove conviene un pubblico di *basbleus* e di *scholars* a cantare gli inni del rito evangelico. Alla bellissima Queen's Hall ed alle più piccole ma simpatiche Wigmore Hall e Aeolian Hall sono quasi settimanalmente *affichés* novità assolute di giovani compositori inglesi ed allo stesso tempo quelle composizioni di musicisti stranieri che emergono nella produzione contemporanea. La ben nota liberalità inglese e simpatia per le cose italiane, che risale si può dire al cinquecento senza interruzione e si manifesta in ogni campo della vita sociale, favorisce particolarmente la diffusione della musica italiana in Inghilterra: i pubblici di Londra, Manchester, Liverpool conoscono già da tempo le composizioni di Malipiero, Pizzetti, Respighi e le hanno accolte con quella deferenza che esse si meritano. La *Sonata* per violino di Pizzetti ha avuto un numero grandissimo di esecuzioni e quella per violoncello sta iniziando la sua strada che si prevede non meno lieta. A ragione dunque Percy A. Scholes, critico dell'*Observer*, si rammarica che ciò non sia stato riconosciuto nel sopracitato articolo del quotidiano milanese: « senza alcun dubbio si è ascoltata in « Londra assai più musica di giovani composito- « ri italiani (quella che, seguita con ogni nostra « simpatia, cerca di mostrare agli italiani che « l'opera non è *tutta* la musica), che non mu- « sica di compositori inglesi (antichi o con- « temporanei) in tutta l'Italia ».

***

Quello che gli Inglesi non vogliono — e forse da questo è nato l'equivoco del presunto protezionismo musicale inglese — è di essere considerati come un *hinterland* barbaro da colonizzarsi. Gli inglesi aprono le porte

all'arte vera di ogni paese ma non al commercio dell'arte. Questo ho sentito ripetere concordemente da tutti coloro coi quali ho avuto occasione di parlare: critici e musicisti. Edward J. Dent, uno dei più stimati fra i musicologi d'oggi (per quanto non detti legge dalle colonne di un giornale a forte tiratura), personalità universalmente onorata per la sua dirittura ed indipendenza, mi scriveva ancor recentemente che nessuno in Inghilterra, nei circoli veramente seri, penserà mai di opporre un « fin de non recevoir » alle musiche di Pizzetti, Malipiero, Respighi, Casella, ecc. La ospitalità e l'accoglienza riescono più gradite quando l'ospite sa distinguere e non ha lo stesso sorriso per tutti quelli che si presentano alla soglia. A queste condizioni soltanto si può non essere nazionalisti in musica, senza perciò mancare di rispetto e di amore per l'arte del proprio paese. (In fondo questo stato d'animo comincia a diffondersi anche al di là dell'Oceano, come hanno rivelato le recenti polemiche sfociate nel Congresso del Teatro Lirico).

Mi pare che si debba meditare su questi sintomi di ribellione da parte di altri paesi a certe imposizioni che furon possibili sino a pochi anni or sono. E trarne consiglio e guardare con occhio un po' più sereno a quello che si fa in casa nostra, alla musica che si scrive oggi in Italia, e sovratutto a non pretendere che pubblici stranieri siano più... italianizzanti di quello italiano. E' triste riconoscerlo, ma è così: noi abbiamo fede nelle cose nostre soltanto dopo che in esse hanno avuto fede gli stranieri, soltanto dopo che esse ci sono ritornate coll'approvazione di quelli che poi, s'intende, accusiamo di gretto nazionalismo alla prima occasione...

GUIDO M. GATTI.

PIANOFORTE A DUE MANI

PHILIPP (I.)

STUDII TECNICI

per l'insegnamento superiore del Pianoforte:

E. R. 101. - VOLUME I. Studi tolti da Chopin, Clementi, Cramer, Czerny, Kessler, Kreutzer e Moscheles L. 8,—

E. R. 102. - VOLUME II. Studii tolti da Chopin, Cramer Czerny, Kessler, Liszt, Mendelssohn, Schumann e Weber . . . . . » 10,—

(Nel prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONE RICORDI

Un critico tedesco e l'Opera italiana moderna

La « Neue freie Presse » conserva ancora, nonostante le vicende politiche, assai mutate, il suo primato. Fra i giornali quotidiani in lingua tedesca, la « Presse » è dei più rispettabili: specialmente per l'intellettualità dei suoi vari articolisti; sia politici che scientifici o artistici. Il critico musicale dott. Korngold (succeduto al celebre Eduard Hanslick), dopo aver pubblicato un volume sull'opera tedesca moderna, ha riunito le sue critiche — feuilletons, — pubblicate nella « Neue freie Presse » in un secondo volume dal titolo: « L'opera Romanica Moderna ».

Sono articoli scritti, più o meno, fra il 1900 e il 1921. Trattano di opere italiane e francesi, rappresentate nei teatri lirici di Vienna.

L'autore non intende discutere sistemi, direttive, ecc. Ogni opera è discussa isolatamente, sotto un punto di vista proprio.

Nella prefazione l'autore espone subito il suo « credo » musicale-artistico di conservatore progressista. Egli ammette ogni possibilità di arricchimento espressivo, ma non ha fede in una musica drammatica senza base formale. Un Volapuk atonale non è possibile.

Korngold crede che al talento, al temperamento latino sia più facile il successo teatrale. Il latino « vede » la scena, intende l'effetto teatrale, mentre il tedesco tende maggiormente verso una cerebralità dannosa alle caratteristiche sensuali ed istintive, necessarie per dare vita all'opera lirica.

Non si può non constatare una diminuzione della potenza melodica: a meno che si tratti di un Puccini. Il valore dato al canto è ancora la difesa efficace dell'opera lirica latina non completamente sottoposta al fascino dei problemi armonici.

La lettura del volume del Korngold riesce assai confortante. Fra gli articoli più entusiastici, citerò quello su *Falstaff* del Verdi. Quest'opera così originale per tanti aspetti, ha lottato e lotta in Germania contro un'opera di natura assai inferiore: *Le Allegre Comari di Windsor*, opera popolarissima e sovente popolaresca. La comicità del *Falstaff* è più aristocratica.

Il volume contiene tre articoli su Umberto Giordano, di cui elogia specialmente il secondo atto di *Siberia*. Ne ammira la tecnica teatrale e strumentale.

Avendo udito *Tosca* prima delle altre opere italiane, ancora legate all'epoca del teatro verista, non può giudicare con sufficiente imparzialità delle musiche, come *Chénier* e *Fedora*, scritte in precedenza.

Parlando di Wolff-Ferrari spiega il successo avuto — per reazione — con *Le donne curiose*. Osserva molto buon gusto e delle qualità preminenti dal fatto che il Wolff-Ferrari riunisce certi pregi delle due razze: italiana e tedesca. Disapprova severamente: *I Gioielli della Madonna*.

Della musica di Pietro Mascagni parla una volta sola: dopo la prima rappresentazione a Vienna di *Isabeau*. Egli riconosce il grandissimo talento di Mascagni primitivo e appunto per questo pensa che Mascagni avrebbe dovuto conservare quella sua foga intuitiva popolare, rimanere insomma fedele a se stesso, invece di volgersi a un genere di musica eroico-lirica-misteriosa, meno conforme alla sua speciale natura di compositore.

C'è un articolo su *Cassandra* di Vittorio Gnecchi, che il Korngold trova, in parte, interessante.

Gli pare strano però che della musica di quello stile sia dovuta a un italiano. Riconosce anche lui cert' « parallelismi » coll'*Elektra* di Strauss, ma non dà ad essi una soverchia importanza.

Qualche altro feuilleton parla di opere già dimenticate.

***

Gli articoli più importanti sono per Giacomo Puccini. Il Korngold dichiara che il maestro lucchese è l'unico che costruisce delle « vere » melodie. In troppi punti, gli altri musicisti — dice l'autore — credono di scrivere « melodie », ma si tratta semplicemente di « cantilene » che appartengono loro sotto dominio comunista. Escono tutte dalla stessa botte. Puccini dà alle sue melodie un sapore più individuale. Il Korngold ha per il maestro lucchese una ammirazione sconfinata. Egli la manifesta ad ogni occasione.

Divertente riesce quanto scrive su Pierre Lalo, critico musicale del « Temps » e duce del movimento anti-italiano. Egli non comprende come il Lalo, spinto in parte anche dal panico prodotto dalla concorrenza dei maestri italiani, abbia potuto attaccare con maggior violenza proprio Giacomo Puccini che è non solo il melodico più gustoso, ma anche il tecnico più colto. E Korngold aggiunge: « che lo si confessi o no, ognuno di noi brama segretamente il canto appassionato e caldo. Quando critici e tedeschi e francesi sentiranno desiderio di giudicare con poca stima l'opera italiana di questi ultimi anni, faranno bene di ricordare prima la produzione del loro paese ».

Racconta il critico viennese che Verdi, parlando di Puccini, diceva: « Puccini segue le tendenze moderne, ma rimane attaccato alla melodia, che non è nè vecchia nè moderna ».

Parlando della *Fanciulla del West* il Korngold ne ammira la tecnica così personale, così pucciniana. Questa tecnica gli sembra di una abilità superiore e raffinata. Puccini non rimane mai indietro. La sua tavolozza si è arricchita anche maggiormente, ma i nuovi colori (Debussy e Strauss) sono fusi dalla sua «armonica» personale e geniale. In questa musica ogni cosa ha vita e colore! Quale maestria nella distribuzione di contrasti, quanta cura nei particolari, quanta sicurezza in ogni disposizione!

Ho rilevato nel volume del Korngold i punti più simpatici per il nostro amor proprio nazionale.

L'idea di raccogliere in un volume delle critiche dovrebbe farsi strada anche da noi in Italia. Abbiamo qualche critico di valore che potrebbe seguire l'esempio datoci anche molto tempo prima, dai Berlioz, de Bury, Schuré, Schumann, Wagner, Hanslick, ecc.

Personalmente preferisco che il critico non sia lui stesso compositore di professione. Occorre molta serenità. Non è facile averne quando si hanno visioni d'arte precise, che facilmente tolgono al critico la capacità del giudizio imparziale.

R. S. R

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE

A DUE MANI

F. BAJARDI

116650. - *Sonata.* . . . . . L. 10,—

A. CASELLA

116839. - *Barcarola* . . . . . » 3,—
117017. - *Toccata* . . . . . » 5,—
117295. - *"A notte alta"* Poema musicale . . . . . » 5,—

A. GANDINO

NEL BOSCO. Tre Pezzi.

115639. - I. *Il Rigogolo* . . . . » 3,—
115640. - II. *La morte dell'Usignuolo* . . . . » 3,—
115641. - III. *Il Picchio* . . . . » 5,—
115642. - Uniti . . . . . » 10,—

A. GASCO

117573. - *Le danzatrici di Jodhpur* (da un quadro di A. Besnard). » 6,—

(Nel prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

PER LUIGI CHERUBINI

« Per lungo tempo, ed ancora sino a pochi decenni or sono, in tutti i paesi civili d'Europa, non solo il nome, ma anche buona parte della musica di Cherubini risonarono come quelli d'uno dei primi e migliori maestri moderni. Oggi, invece, egli è quasi ovunque dimenticato ». Così principia L. Schemann (un tedesco di Germania) uno scritto su L. Cherubini nella *Schweizerische Musikzeitung*, e poi prosegue : « Dei due paesi, ai quali egli deve maggiormente la sua fama, la Francia l'ha abbandonato del tutto ; l'altro, la Germania, conserva ancora un certo contatto con le sue *Ouvertures*. Le quali, per comodità, ed in maniera assai erronea, si ritengono preziose e caratteristiche testimonianze dell'arte cherubiniana (ciò che è di pochissime), e vengono spesso eseguite. Si aggiunga il *Requiem* in *do minore*, che rappresenta di fatto l'apogeo della sua arte, e che si può dire continui a vivere nelle esecuzioni delle nostre grandi città.

« Le ragioni d'un così immeritato destino del magnifico Maestro sono di varia natura. La maggiore e decisiva è che il Cherubini non aveva una patria, che stesse come dietro all'arte sua, l'accogliesse e la mantenesse in vita. Dal suo paese nativo egli s'allontanò fino dai primi anni, per darsi con convinzione al serio indirizzo franco-tedesco, specie nell'arte drammatica ; e gl'italiani, fino ai nostri giorni, non hanno mai mostrato di capire il Cherubini (1). La Francia è stata invero la culla, ma anche la tomba, della sua fama ; dalla terra francese la sua arte si è diffusa nel mondo, ma visibilmente senza mettere radici nell'anima popolare francese. Le cose andarono diversamente in Germania, dove una schiera di uomini eminenti si fece un dovere di mostrare come quell'arte fosse parente, gemella, di quella dei classici tedeschi, facendole uno stabile posto nella vita spirituale tedesca.

« Così Hans von Bülow stimava tanto alto il Cherubini, da parlare spesso di lui e di Beethoven dicendo *Luigi e Ludwig*, oppure *Luigi il fiorentino e Luigi il tedesco*. Egli curò parecchie esecuzioni modello delle Messe, per il Cherubini stesso. Così pure Giuseppe Joachim, Ernesto Rudorff e Filippo Spitta, i quali fecero i maggiori sforzi per arrivare a far portare a Berlino l'insieme dell'eredità artistica del Maestro (una gigantesca collezione unica nel suo genere). I dirigenti della Biblioteca Reale, Lepsius e d'Espagne (quest'ultimo direttore della sezione musicale), dopo anni di trattative ed attraverso a mille difficoltà, poterono ottenere all'Istituto quel fondo. Con ciò, benchè tardi, era assicurata, per così dire, una patria al grande uomo !

« Questo valse almeno a rendere utilizzabili per l'arte i tesori colà raccolti.

« Però ci si prese tempo. Difatti solo nel 1913 apparve il libro di Riccardo Hohenemser : *Luigi Cherubini. Sein Leben und seine Werke* (La sua vita e le sue opere), edito da Breitkopf e Härtel. Libro dove efficacemente si mettono i competenti in cospetto della tecnica e della maniera del Maestro. Intanto i suoi ammiratori potevano preparare il piano d'una società fondata col suo nome, per ravvivarne la memoria con esecuzioni, nuove edizioni, e prime audizioni di lavori cherubiniani. La guerra, la rivoluzione, la conseguente miseria tedesca, hanno annientato le speranze poste in tale progetto.

« Tutto ciò che rimane da fare è, non solo la ripresa delle esecuzioni delle opere già note, ma possibilmente anche di altre nuove ; perchè è dimostrato che molte tra le cose più preziose giacciono ancora sconosciute nel fondo della Biblioteca. Poi, la restituzione e la diffusione della figura del Maestro, particolareggiata e lumeggiata da tutti i lati. Il Cherubini fu davvero eminente anche come uomo, ed uno dei più eroici pionieri dell'arte sua ».

(1) Il giudizio è assai tagliente e ne lasciamo all'A. tutta la responsabilità. Certo è che la maggiore attività del Cherubini non si svolse in Italia, dove le opere d'ogni genere non vivono più intensamente nè più a lungo che altrove. Oggi ancora non sapremmo dire pel nostro paese ciò che l'A. scrive sulle esecuzioni del *Requiem in do min.* Non sarebbe nemmeno senza interesse verificare, per esempio, se i quartetti a corda che si sentono ogni tanto, vengano suonati da artisti stranieri oppure da italiani ?

L'A. annuncia qui un suo lavoro biografico, pel quale invoca l'aiuto di tutti gli ammiratori svizzeri e tedeschi del Cherubini, sotto forma di contribuzioni per facilitare l'edizione, nelle difficili condizioni odierne. E, dopo aver ricordato i caldi successi ottenuti in varie città da lavori cherubiniani, ne indica i principali, e quelli che a suo giudizio più si prestano a nuove esecuzioni :

« Le due grandi *Messe* in *re minore* ed in *fa maggiore*, quella in *do maggiore*, le due *dell'Incoronazione* in *la* ed in *sol*. La *Marcia religiosa* compresa nella *Messa* in *la maggiore* è tra le cose più nobili e notevoli sgorgate dalla penna del Cherubini. Anche le minori composizioni religiose racchiudono delle vere perle, a cui si dovrebbe ritornar sempre. Il *Pater noster* si eseguiva spesso un tempo, mentre oggi è negletto. Tra le cose più alte v'è il mottetto a quattro voci *In paradisum* (edito da Ricordi a Milano sulla base dei manoscritti postumi). Quei magnifici suoni aprirebbero al Maestro mille cuori. Assai notevole è anche una *Fantasia per organo*, pure edita da Ricordi, nella raccolta delle *Opere postume*. Sarebbe vivamente desiderabile che si tornasse a sentire il delizioso coro per voci di donne *Dors, noble enfant*, tratto dall'opera *Bianca di Provenza* ; che fu in origine un canto di fate attorno alla culla del Duca di Bordeaux, più tardi Conte di Chambord ; canto un tempo notissimo ed ora dimenticato.

« Poi vorrei richiamar l'attenzione su una delle cose più efficaci e caratteristiche del Maestro : la *Cantata* in morte di Haydn. Venne esumata qualche anno fa a Dresda con successo stupefacente, che certo si rinnoverebbe per l'intimità, forza, pietà e calore che vi sono trasfusi.

« Una delle opere più imponenti, e si può dir sconosciuta dai più, è la *Marcia funebre pel generale Hoche*. Le sue note, ora possenti ed ora infinitamente toccanti, accompagnarono lo stesso Maestro all'ultima dimora... ».

Lo scritto finisce col progetto di organizzare una riunione cherubiniana a Zurigo, mettendo in iscena per l'occasione uno dei melodrammi del maestro, forse *Elisa, o il viaggio ai ghiacciai del monte S. Bernardo*. Opera che esalta uno dei santuari della Svizzera. « Il coro dei Monaci che chiude il prim'atto illustra magnificamente la benedizione e la pace che, da secoli, scende da quel santuario sul genere umano ».

Ritmo e vita in Sicilia

Alberto Favàra, lo studioso folklorista che già raccolse i *Canti della terra e del mare di Sicilia*, pubblica nella « Rivista d'Italia » del gennaio p. p. un interessante studio su *Il ritmo nella vita e nell'arte popolare in Sicilia*, nel quale spiega come i ritmi dell'arte ellenica sieno ancor vivi nelle manifestazioni varie e continue della vita siciliana.

L'aggiogare all'aratro i buoi selvatici, ha tutt'una specie di cerimoniale proprio, dove si ammansano gli animali, naturalmente ribelli, per mezzo del canto, con una specie di ninna-nanna, l'*anninniata*, « una salmodia grandiosa e solenne, sotto il cui influsso la lotta rude si trasforma in un rito religioso ». Il boaro diceva all'A. « le giovenche sono come i bambini, si debbono acquietare col canto. Allora — prosegue il Favàra — io riconobbi l'identità dell'*anninniata di li jenchi* (la ninna-nanna delle giovenche) con la ninna-nanna che le donne di Salemi cantano ai loro piccin'... In tutt'e due... ritrovavo infatti l'*ethos esicastico* della teoria greca, la facoltà calmante della melodia nel modo e nel ritmo, di cui gli antichi scrittori narrano mirabili effetti ».

Nelle abitudini locali del battere il martello e la mazza dei fabbri, alternandoli sull'incudine, si ritrovano varie forme ritmiche greche. Ed i fabbri siciliani « sentono la bellezza della *musica dell'incudine*, com'essi la chiamano, e ne comprendono l'importanza artistica fondamentale. Per loro il ritmo è una vera necessità, legata intimamente alla professione.

« Nella *processione solenne* di Palermo abbiamo un vero *prosodion* greco », sicchè « il passo lento degli efebi e delle vergini, recantisi al tempio e disposti con simmetria, è oggi regolato con lo stesso ritmo di due mila anni fa ».

Il Favàra potè ottenere utili indicazioni e notizie da « Giuseppe Casisa o Cacicia, vecchio di oltre 80 anni, d'una famiglia di *tammurinara* (tamburinari), nella quale i ritmi tradizionali si sono tramandati per secoli di padre in figlio ». Da lui seppe, per esempio, come il ritmo avesse parte essenziale nell'*abbanniatina*, cioè nella vecchia maniera di trasportare il tonno dalla spiaggia alla città. « Il personaggio essenziale era il *tammurinaru*, perchè egli col ritmo regolava e facilitava la marcia trasformandola in un rito. E l'effetto del ritmo in rapporto alla fatica del trasporto è così reale, che « quando il padrone del tonno non vuol pagare la spesa del *tammurinaru*, i portatori lo pagano di tasca propria ».

Passando a parlare di versi popolari, l'A. dice: « è una versificazione a *quantità* e non ad accento e a numero di sillabe... Quando l'accento proprio della parola non concorda col ritmo, allora esso viene, nella recitazione, sacrificato senza riguardo » e ne cita qualche esempio, interessante come continuazione della pratica greco-romana.

« Certo noi abbiamo una conoscenza molto limitata di questo mondo musicale primordiale... Ma se noi, lasciando un po' da parte la musica evoluta, appoggiamo l'orecchio a terra, allora sentiamo risuonare le perenni sorgenti della melodia italiana, il canto immortale della terra nostra, che da secoli aspetta di entrare nell'arte e fecondarla », quando saremo arrivati a porre « la nostra cultura in relazione immediata colla vita popolare, avremo fatto un passo decisivo verso la soluzione del nostro problema artistico... ».

Una Bayreuth francese?

Comoedia del 21 febbraio p. p. parlava del progetto di rimettere in attività il teatro del Castello di Versaglia, quale centro lirico nazionale, e faceva caldi voti perchè l'idea venga attuata.

Il teatro in questione venne costruito nel secolo XVIII, ed inaugurato il 17 maggio 1770 col *Perseo* di Lulli, in occasione delle nozze del Delfino coll'arciduchessa Maria-Antonietta d'Austria. Rimasto intatto attraverso la Rivoluzione, venne deturpato da Luigi Filippo, e nel 1879 addirittura trasformato in sala pel Senato, a cui appartiene ancora oggi.

La Direzione delle Belle Arti ottenne già dal Senato il permesso dell'uso del teatro, che (dopo una legge che trasmettesse la proprietà) si potrebbe restaurare senza troppe spese.

« Grazie all'Opéra di Versaglia, potremo veder rivivere i capolavori di Lulli, di Rameau, di Philidor, di Monsigny, di Gluck, di Grétry, per non citarne altri... ».

Il giornale ha fotografie di disegni del proscenio e d'uno scenario d'*Atalia* (23 maggio 1770). Attualmente la scena è congiunta colla prima fila dei palchi, da un tavolato che colma la platea.

Un plagio insigne

Nei « Signale für Musikalische Welt », del 24 gennaio p. p. Robert Hernried denunciava un plagio, diremo così, qualificato. *Le lettere sul celebre compositore Giuseppe Haydn*, di Stendhal (pseudonimo di Henri Beyle), di cui usciva di recente una versione tedesca presso E. P. Tal e C. a Vienna, sono per tre quarti prese da *Le Haydine ovvero lettere su la vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn*, di Giuseppe Carpani. Garante del plagio, niente di meno, è Romain Rolland.

In un interessante studio annesso al volume tedesco, il Rolland ricerca il movente del plagio. E dice che lo Stendhal, d'animo dilettantesco, aveva profonda passione per la musica, mentre fin dalla giovinezza fu sempre incline al pseudonimo ed alla truccatura. Egli fece uscire il suo libro sotto il falso nome di Robert già due anni dopo ch'era apparso l'originale italiano. La maniera palese della sua condotta ed il fatto che lo Stendhal non fece nulla per mascherare il suo procedimento, sono a suo favore; ma gli è contrario il cinismo col quale respinse pubblicamente i rimproveri del Carpani, e con cui si divertì a spese della propria vittima.

Fra le spiegazioni del plagio tanto sfacciato, il Rolland adduce l'opposizione dell'editore dello Stendhal a pubblicare una semplice traduzione del libro del Carpani. Del quale l'Hernried dice: « se anche contiene qualche giudizio dilettantesco e qualche aneddoto un po' semplice, reca però cose ottime in sovrabbondanza ». Giudizio questo non trascurabile, tanto più venendo dato a tanta distanza e da un tedesco.

A noi stupisce più di tutto che in Germania si parli delle *Haydine* come di cosa quasi sconosciuta. Difatti lo scritto dell'Hernried in maggior parte si occupa del racconto di aneddoti e testimonianze del Carpani, mentre un libro di tanta importanza dovrebb'essere, se non popolare, almeno ben noto nei paesi tedeschi, dove Haydn occupa l'alto posto che gli spetta nell'arte classica. Invece pare che solo adesso ne sia uscita un'edizione tedesca, colla... complicità dello Stendahl.

S. LEBERT & L. STARK

Gran Metodo teorico pratico per lo studio del Pianoforte

Edizione riveduta da FILIPPO IVALDI *Professore nel Liceo Musicale di Bologna*

E.R. 130 PARTE I L. 14 E.R. 131 PARTE II L. 14. E.R. 132 PARTE III L. 14.

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONE RICORDI

Un giudizio straniero sulla giovane Scuola Italiana

« Non v'è maggior trionfo dell'arte di razza, che la conquista dell'Europa da parte del giocondo sciame della giovane Scuola Italiana: Casella, Malipiero, Respighi, Pizzetti, per mezzo della loro musica, nella quale virilità e vita sono fuse nella più convincente delle maniere. Pensavo a ciò risentendo dopo tanti anni il *Guglielmo Tell*, ripresentato di recente al Metropolitan Opera House: la cara vecchia musica di Rossini, che faceva la gioia della mia infanzia, suonata in potpourri dalla banda d'un reggimento di cosacchi in una città della Russia meridionale. E anche di più, vi pensavo, udendo sotto la direzione di Monteux, pochi giorni or sono, il delizioso *Pulcinella* di Pergolesi-Stravinski, che quest'ultimo ridusse in forma di ballo, sulla musica di Pergolesi magnificamente strumentata.

« Perchè Rossini e Pergolesi vivono d'una eterna vita? Perchè troviamo noi scheletro robusto e vitalità immortale in musica italiana... come il *Barbiere* di Rossini o le *Impressioni dal vero* di Malipiero, oppure, in altro genere, in *Tosca* o nelle romanze di Tosti? Perchè essa è profondamente legata alla razza di chi la scrisse, ed è organica e duratura creazione. E' una figlia del Sole, apportatore di vita, di cui quegl'italiani, vecchi e giovani, erano e sono figli prediletti.

« E' interessante vedere come la loro arte, improntata dai caratteri tipici della razza latina: vivacità e trasparenza, possiede il sorprendente dono del contrasto, la sensibilità al gioco di luci e d'ombre. Stupisce spingere lo sguardo nell'anima di questa razza, e trovarvi gioia e mestizia, eloquenza e tragico silenzio accomunati insieme. Le radiose *Impressioni dal vero* sono tanto italiane quanto *A notte alta* di Casella, quasi medievale nel suo cupo e vigoroso silenzio ».

Così scriveva Lazzaro Saminsky in *Musical America* del 3 febbraio p. p., dove, occupandosi dei *Caratteri nazionali e di razza nella musica contemporanea*, indicava la giovane Scuola Italiana col titolo « Figli del Sole ».

Vale più il suffragio d'un solo uomo di buon gusto, che l'applauso suscitato con mezzi indegni da una sala piena di spettatori volgari.

SHAKESPEARE.

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, marzo 1923.

E. DESDERI. - *La scrittura pianistica di alcuni compositori italiani contemporanei.*
Dopo riconosciuto il vero carattere del pianoforte, l'A. dà uno sguardo alla maniera di composizione pianistica di R. Pick-Mangiagalli, L. Perrachio, M. Castelnuovo-Tedesco, F. Busoni, A. Casella; e conclude: c'è risveglio nell'arte pianistica anche in Italia, il seme è gettato: germoglierà.

E. BLOM. - *Arnold Bax.*
Note illustrative con bibliografia.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, febbraio 1923.

S. CHEREGHIN. - *Igiene musicale.*
Per guarire il male di cui soffre il melodramma odierno bisogna « ricondurlo alle origini » nel senso di ritrovare il contatto coll'anima collettiva del pubblico ». L'A. dà consigli sui mezzi atti a raggiungere tale nobile scopo, forse non tutti d'uguale valore.

F. BALILLA-PRATELLA. - *« L'Orfeide » di G. F. Malipiero.*
Continuazione e fine della descrizione iniziata nel fascicolo di gennaio.

G. GUERRINI. - *Profili: Lamberto Caffarelli*
Studio illustrativo su questo musicista, oggi direttore della Scuola di Musica di Faenza, noto più pei suoi scritti poetici e filosofici, che non per la sua musica, a cui l'A. tributa viva ammirazione.

F. BALILLA-PRATELLA. - *Gli amici della musica italiana.*
Note sulla pianista francese *Denyse Molié*, che ha speciale predilezione per la musica dei giovani maestri italiani, che eseguisce spesso ne' suoi concerti.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 23 febbraio 1923.

V. RAELI. - *Dai balli russi al mimo-dramma musicale italiano di Guido Sommi.*
Sguardo all'evoluzione compiuta dai balli russi, che diffondendosi perdettero carattere nazionale, e dalla loro dissoluzione andò affermandosi la tendenza italiana (ci lavori di Respighi e Tommasini) verso un mimo-dramma musicale, di cui Guido Sommi dà saggi concreti.

L'Idea Nazionale. - Roma, 14 marzo 1923.

G. ROSSI-DORIA. - *D'Annunzio e la Musica.*
Scritto sulla sensibilità d'annunziana alla musica, nella sua più intima essenza, nelle sue varie fasi, e nella sua missione, nei romanzi del maestro.

Rassegna Marchigiana. - Pesaro, gennaio 1923.

G. RADICIOTTI. - *Giuseppe Verdi a Senigallia.*
L'A. illustra e riproduce una lettera scritta da Verdi il 30 maggio 1843 al tenore Poggi, in occasione dell'andata in scena dei *Lombardi* al teatro di Senigallia, sotto la direzione del Verdi stesso.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, febbraio 1923.

M. DE FALLA. - *Felipe Pedrèll.*
Vivo ed affettuoso omaggio reso dal più rappresentativo tra i compositori della Spagna odierna alla memoria del Pedrèll. Il quale fu veramente il motore della rinnovazione musicale spagnola, come eru-

dino, come insegnante, come compositore. Quest'ultima qualità era la più cara al maestro, e la meno riconosciuta dal pubblico.

L. DE LA LAURENCIE. - *Le rôle de Leclair dans la musique instrumentale.*

« Leclair, tanto nella musica da camera, quanto in quella sinfonica, mostrò feconde iniziative, e, lungi dal limitarsi a consolidare od a stilizzare le conquiste già fatte prima di lui, scoperse all'arte strumentale la maggior parte delle sue prospettive d'avvenire.... Lo si disse giustamente il Corelli della Francia ».

A. BOLL. - *Le Drame lyrique et a représentation décorative.*

L'A. fa poco più che enunciare il problema davanti a cui si trova la decorazione della scena lirica moderna, quello di dover agire all'unisono colla musica. Fa sapere che il direttore del teatro dell'Opéra a Parigi ha tentato di risolvere tale problema con disuguale fortuna. Ma altrove si è fatto e si fa già molto in questo senso, e l'A. ha l'aria di non averne notizia.

D. MILHAUD. - *Polytonalité et Atonalité.*

L'A. studia la politonalità e l'atonalità in rapporto al diatonismo ed al cromatismo da cui derivano; e l'argomento è certo tra i più vivi per la teoria ai nostri giorni.

Secondo noi riesce riconfermata l'impossibilità di spiegare i fatti armonici dell'arte odierna, partendo dalla teoria tradizionale. Ora anche quelli che, come l'A., sono tra i più arditi nella pratica, non sanno liberarsi dai pregiudizi acquisiti a scuola.

F. VATIELLI. - *Les Origines de l'art du Violoncelle.*

Notizie sulla prima fase dell'arte del violoncello come strumento solista, fase svoltasi a Bologna nel sec. XVII, per opera, specie, di Domenico Gabrielli, di Giuseppe Jacchini e di G. B. Bononcini.

Le Ménestrel. - Parigi, 2 febbraio 1923.

J. D'UDINE. - *La Musique et le Cinéma.*

Brillante scritto (che si estende anche ai due fascicoli seguenti), dove si mostra la grande missione della musica nel cinematografo; il quale, nei paesi colti, ormai, sta divenendo un'arte nobile e caratteristica. Si combattono le obiezioni più correnti, spiegando come la musica venga realmente ascoltata da chi assiste a quegli spettacoli, e come vi si faccia anzi una distinzione capitale, perchè riesce efficace soltanto quella che ha un intimo contenuto poetico.

——— 9 febbraio 1923.

J. HEUGEL. - *La dernière année de Saint-Saëns.*

Note, senza nesso, ma che fanno balenare qualche favilla della vitalità mentale conservata dal maestro già quasi ottantaseienne, fino a' suoi ultimi giorni. Fra l'altro si cita un biglietto di Camillo Flammarion, che fece colazione col Saint-Saëns, all'Osservatorio di Parigi, il 16 ottobre 1921. Conversando il maestro diceva: « Sento bene che è la fine ». Ma i problemi fondamentali dello spirito gli furono sempre presenti e vivi.

DR. A. SCHLEMMER. - *La Rithmique et les Aveugles.*

« M. Jaques-Dalcroze provò con pieno successo ad applicare il suo metodo a dei giovani ciechi. Essi imparano prestissimo ad orientarsi ed a fare le evoluzione liberamente, senza mai urtarsi nelle pareti nè contro i compagni; ciò, grazie alla direzione, alla distanza ed alla risonanza contro i muri, del suono del pianoforte ». Pare fosse notevole la gioia di quei ragazzi, che potevano così muoversi liberi, sicuri e vivaci.

The Musical Times. - Londra, febbraio 1923.

E. NEWMAN. - *Moussorgski as a Songs Writer* (Mussorgski quale compositore di canti).

Inizio d'uno studio, dove si nota la grande disuguaglianza di stile di tutta la musica del Mussorgski, più evidente che mai nelle composizioni vocali, spesso dilettantesche.

E. EVANS. - *Arthur Bliss.*

Fine dell'illustrazione, con bibliografia dei vari lavori del maestro inglese.

P. HESELTINE. - *Robert Jones and his Prefaces.*

Notizie su questo maestro del periodo elisabettiano, ingiustamente dimenticato. Si riproducono le prefazioni d'alcune sue raccolte musicali, che danno utili informazioni.

H. GRACE. - *Franck's Organ Music.*

Prima parte d'uno studio dove, dopo uno sguardo complessivo alle composizioni organistiche di Franck, se ne incomincia l'analisi delle più importanti.

C. F. A. WILLIAMS. - *Some ancient conceptions of Rhythm.* (Qualche antico concetto sul ritmo).

Si enumerano i piedi ritmici semplici della metrica antica, rappresentando le brevi con crome e le lunghe con semiminime.

T. H. SOMERVELL. - *The Music of Tibet.*

Notizie sulla musica tibetana raccolte dalla spedizione sul monte Everest del 1921.

The Sackbut. - Londra, febbraio 1923.

O. G. SONNECK. - *The American Composer and the American Music Publisher.*

Scritto apparso nel fascicolo di gennaio del *Musical Quarterly* di Nuova York, ed è un estratto della memoria letta alla *Music Teachers' National Association, U. S. A.*

G. E. H. ABRAHAM. - *The Significance of Climax* (Il significato dell'ascensione culminante).

Spesso i musicisti (non esclusi i maggiori) confusero l'ascensione culminante che mette capo al punto decisivo d'un lavoro col momento di maggior chiasso. Eppure l'uno è il tendersi della fase agogica sino all'istante decisivo, l'altro è un artificio esteriore. Per l'A. « l'apice d'un'opera dovrebb'essere alla chiusa, od a lei vicinissimo » (la spinta verso la fine, ch'è uno dei cardini della composizione). In ogni caso si può essere intensi anche nella quiete, e qui l'A. cita Delius e Vaughan Williams, in cui tale attitudine è caratteristica.

G. MAHLER. - *Letters.*

Continua la pubblicazione iniziata nei fascicoli scorsi. Qui se ne leggono 4, scritte a Bruno Walter, interessanti per lo stato d'animo dell'A. nel periodo 1908-1910.

H. ANTCLIFFE. - *England and the Orchestra.*

Dopo spiegato quanto si sia sempre coltivata l'orchestra in Inghilterra, l'A. dice che oggi (come i soldati napoleonici portavano dentro di sè il bastone di maresciallo) molti dei professori di orchestra, se non hanno materialmente la bacchetta in tasca, la maneggiano spesso, tanto sono colti e proventi. Questo arriva ad essere un cenacolo per la necessaria sottomissione a chi dirige.

DR. G. V. WESTERMAN. - *The German Opera since the War* (L'opera tedesca dalla guerra in poi).

Sguardo abbastanza benevolo all'attività del teatro lirico tedesco negli ultimi anni, dove Pfitzner appare lo stesso come grave post wagneriano, Schreker come superficiale stuzzicatore di sensualità. Uno dei lavori più curiosi è *Gli Uccelli* di Braunfels, ma nel genere leggero e fantasioso.

G. H. BEARD. - *The Pianoforte Works of Leopold Godowsky.*

Elogio dei lavori pianistici del Godowsky; il quale, anche attraverso ai complimenti, si rivela come uno di coloro che non sanno rinunciare a rimpasticciar (sia pure genialmente) la musica altrui.

DR. P. PISK. - *The Value of Analytical Programmes.*

Per l'A. i programmi analitici che si dispensano nelle sale da concerto hanno valore in quanto servono a far entrare chi ascolta nelle intenzioni di chi scrisse la musica. I giudizi e le polemiche vi sono fuori posto.

The Chesterian. - Londra, febbraio 1923.

J. A. FULLER-MAITLAND. - *Cosyn's Virginal Book.*

L'A. spiega i criteri seguiti da lui stesso e da Mr. Barclay Squire nella redazione della raccolta di 25 *Composizioni per istrumenti a tasto* tratte dalla grande collezione raccolta e trascritta da Cosyn (ve ne sono due, veramente, Giovanni e Beniamino, e qui non si sa di quale si tratti), custodita nel fondo Reale depositato al Museo Britannico.

M. ZANOTTI-BIANCO. - *Vincenzo Tommasini.*

Scritto illustrativo su questo maestro romano, che può dirsi « un innovatore tra gli accademici », di cui l'arte è caratterizzata da « sogno, malinconia, emozione contenuta, grazia, leggerezza e fine ironia ».

E. EVANS. - *The International Conference.*

Resoconto della riunione tenutasi a Londra dai delegati della Società Internazionale per la Nuova Musica. Pare che gli scambi d'idee sieno proceduti nel modo migliore.

Die Musik. - Berlino, febbraio 1922.

G. BAGIER. - *Max Reger und die Orgel.*

Primizia d'un volume di prossima pubblicazione (ed. Deutsche Verlags-Anstalt). Si tratta, prima dello « Sviluppo fino alle opere organistiche decisive », poi (ed è la parte essenziale) de « Le opere del periodo di Weiden », e lo scritto chiude con uno sguardo complessivo. Sono annessi parecchi ritratti di Reger ed un facsimile d'autografo.

M. UNGER. - *Beethovens Klavierstück « Für Elise ».*

Chi era questa Elisa, a cui è dedicato il noto pezzo facile per pianoforte? Beethoven fu in relazione con due Elise, che certo non entrano in causa. L'A., non avendo ancora argomenti decisivi, prega chi credesse poter suggerire tracce per tali ricerche, di mettersi in diretto rapporto con lui. Senz'affermarlo decisamente, si capisce che, per l'A., il pezzo dev'essere stato composto e dedicato a Teresa Malfatti. La differenza di nome sarebbe effetto d'un errore di lettura.

R. LAUCKNER. - *Eine neue Bearbeitung der 100 Jährigen « Euryanthe ».*

Euryanthe, l'ormai centenaria opera di C. M. von Weber, non arrivò mai ad affermarsi sulle scene, benchè la sua musica sia tra la migliore di Weber; ed a tutti riuscì chiaro fin da principio, che la debolezza stava nel libretto. Si tentarono quattro rifacimenti, ma nessuno diede i risultati che si speravano. L'A. illustra ampiamente una nuova versione dovuta a Mr. Donald Francis Tovey, professore all'Università d'Edinburgo, compositore e pianista.

A. DREWS. - *Paul Moos: Die Philosophie der Musik.*

Ampia recensione del volume uscito in ed. Schuster e Loeffler, che è una rifusione notevolmente ampliata della *Deutsche Aesthetik der Gegenwart*, di *Richard Wagner als Aesthetiker* e della *Moderne Musik aesthetik in Deutschland.*

P. MARSOP. - *Deutsche Musikwoche München* (3 bis 10 Dezember 1922)

Dal 3 al 10 dicembre p. p. ebbe luogo a Monaco di Baviera una Settimana musicale, con esposizione e concerti. Pare non sia stata gran cosa, e l'A. espone idee e dà consigli perchè riesca meglio negli anni venturi.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 2 febbraio 1923.

DR. W. BUSCHKOTTER. - *Geröt das Akkompagnement zum Vortrag musikalischer Werke des 17. und 19. Jahrhunderst* (Ci vuole l'accompagnamento nell'esecuzione delle opere musicali dei secoli XVII e XVIII?).

In questo interessante scritto (che occupa anche una parte del fascicolo seguente) si mostra la necessità dell'accompagnamento del cembalo nei lavori orchestrali sino alla fine del settecento. Ancora quando Haydn presentò la sua *Sinfonia Inglese* ai concerti Salomon a Londra, egli la diresse stando al cembalo. L'A. indica e cita le principali fonti tedesche in argomento.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 21 febbraio 1923.

K. WESTERMEYER. - *Die Erotik in der Musik.*

Per l'A. l'erotismo è una delle maggiori forze (se non proprio il movente primo) anche della musica come delle altre arti. Questa tesi è sostenuta con convinzione, nonostante la musica sia per sua natura poco o punto legata colla vita sensuale, e malgrado si abbiano esempi insigni come Bach (e Palestrina), che vissero lontani dall'erotismo pur essendo in musica stelle di prima grandezza.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, gennaio - febbraio 1923.

V. HELFERT. - *Zur Geschichte des Wiener Singspiels.* (Per la storia del melodramma viennese).

L'A. mette in risalto i risultati delle sue ricerche d'archivio, che furono già esposti in un libro su *La Musica barocca nei castelli boemi: Jaromerice al tempo del conte Adamo von Questenberg (morto nel 1750)*; ma la lingua boema impedì la diffusione del lavoro tra gli studiosi. In questo scritto sono per noi interessanti i rapporti tra il teatro viennese e quello italiano, specie napoletano.

A. Orel. - *Franz Schuberts «Sonate» für Klavier, Violine und Violoncell aus dem Jahre* 1812.

Nel 1839 Ferdinando Schubert pubblicava nella *Neue Zeitschrift für Musik* uno scritto su suo fratello Francesco, dando un elenco delle sue opere. Tra queste si trova, con la data del 1812, una Sonata per Pianoforte, Violino e Violoncello, di cui in seguito si ebbe appena qualche vaga notizia. L'A. ne ha trovato il manoscritto autografo (benchè non firmato) alla Biblioteca di Vienna e descrive e illustra il lavoro, connettendolo col complesso della produzione schubertiana.

E. Bücken e P. Mies. - *Grundlagen, Methoden und Aufgaben der musikalischen Stilkunde.* (Basi, metodi e scopi degli studi sullo stile musicale).

Lo studio dello stile costituisce ora il nòcciolo della musicologia tedesca; ma nelle ricerche esistono due opposti metodi (forse non troppo solidi), uno di Riemann ed uno di Kretzschmar. I due autori (verosimilmente due giovani) tentano stabilire i criteri oggettivi di tali studi. P. es. «Momento dello stile è il presentarsi di date formazioni musicali... Stile è la somma di tutti i momenti». Nello studio bisogna, possibilmente, procurare «l'isolamento dei singoli fattori (per indagarli), e poi avere una visione, la più completa che si può, sull'azione complessiva e reciproca di tali fattori nell'ambiente considerato». Principii forse un po' astratti.

H. Mersmann. - *Versuch einer Phänomenologie der Musik.* (Saggio d'uno studio sui fatti musicali).

Negli studi e nei dibattiti su opere musicali si nota l'inevitabile ed insolubile conflitto tra attitudine psicologica ed attitudine fenomenologica. L'A. tenta (è parola sua) di fissare una fenomenologia musicale, dal punto di vista pratico; cioè, non in rapporto ai principii astratti dell'estetica, ma sulla base concreta delle opere d'arte. Lo studio è ampio, denso, interessante, e considera i seguenti singoli temi: a) Problemi fondamentali di fenomenologia: Elementi, Forma, Contenuto, Analisi; b) Problemi fondamentali di morfologia.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 1 febbraio 1923.

Dr. W. Weismann. - *Ein Beitrag zu dem Thema «Verdi als Charakterkomponist».* (Un contributo sul tema «Verdi come creatore di caratteri»).

L'A. illustra la potenza di Verdi nel caratterizzare i suoi personaggi, e presenta vari esempi tratti specialmente dalla figura di Jago nell'*Otello*.

D. A. Heuss. - *Der Foxtrott im Konzertsaal* (Il Fox-trott nella sala di concerto).

Roventi parole contro il Fox-trott che Paul Hindemith osò introdurre, per primo fra gli artisti tedeschi, nella sua Kammermusik N. 1 (op. 24, n. 1) e che W. Furthwängler ha eseguito in uno dei concerti del Gewandhaus a Lipsia.

G. Posener. - *Hinweise zur Erzielung einer gesunden Klaviertechnik.* (Consigli per ottenere una sana tecnica pianistica).

1. L'insegnante consideri la forma della mano e la maniera spontanea di tener le dita dello scolaro; 2. formi la sciolterza delle due dita estreme; 3. curi che le dita stiano curve tutte alla stessa maniera; 4. faccia esercitare nella sciolterza del braccio sino alla spalla (senz'alzarla mai); 5. ottenga l'uguaglianza e la graduale agilità, evitando la tensione spasmodica nello scolaro.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1 febbraio 1923.

Tutto il fascicolo è dedicato al tema: «Monaco di Baviera come città musicale».

S. v. Hausegger. - *Münchner als Musikstadt.*

L'A. spiega come «Monaco città musicale» risponda al carattere etnico bavarese, un po' primitivo (tipico nel contadino), intimo ma diffidente. Per ciò le modernissime correnti artistiche non vi trovano facile presa.

E. Kroll. - *Münchner musikalischer Zeitspiegel.*

È uno «specchio della vita musicale odierna di Monaco» non del tutto ottimista. Per l'A. è un'illusione parlare d'una missione propria dell'arte tedesca meridionale in contrapposto a quella d'origine internazionale. D'altro lato i migliori maestri bavaresi, come Pfitzner e Braunfels non sono nella loro terra. Dopo queste premesse, si dà uno sguardo all'attività di quelli che costituiscono oggi la città musicale di Monaco.

H. W. v. Waltershausen. - *Kompositionsunterricht.*

L'A. spiega le sue idee sull'«insegnamento della composizione». Le quali non hanno nulla di nuovo, tranne alcuna singolarità, come quella di non voler far accomodare i tentativi di composizione degli allievi (come fanno molti maestri): per l'A. è meglio far scrivere cose nuove; giusto l'opposto di quel che diceva il Rheinberger!

A. Sandberger. - *Zur Würdigung Ventura Terzagos.*

L'A. spiega «in onore di Ventura Terzago», come i libretti d'Agostino Steffani (a Monaco dal 1680 al 1728), «il maggiore tra i grandi italiani che scrissero melodrammi nel *periodo italiano di Germania*», fossero del fratello (adottato da uno zio di cui portava il nome) Ventura Terzago. Questo, senz'avere il talento dello Steffani, fu un buon librettista. Qui si mettono in risalto i caratteri dei suoi drammi, dipendenti in tutto da quelli veneziani, allora influenzati dal teatro spagnolo.

R. Würtz. - *Münchner Konzertleben.*

Ampio sguardo alla storia della vita dei concerti nella capitale bavarese, dal 1781 ai giorni nostri.

——— 15 febbraio 1923.

R. Lauckner. - *Das Bühnenproblem der «Euryanthe».* (Il problema scenico dell'Euriante).

Scritto analogo a quello apparso nel fascicolo di febbraio della rivista *Die Musik*.

M. Unger. - *Auf Beethoven-Spuren.* (Sulle tracce di Beethoven).

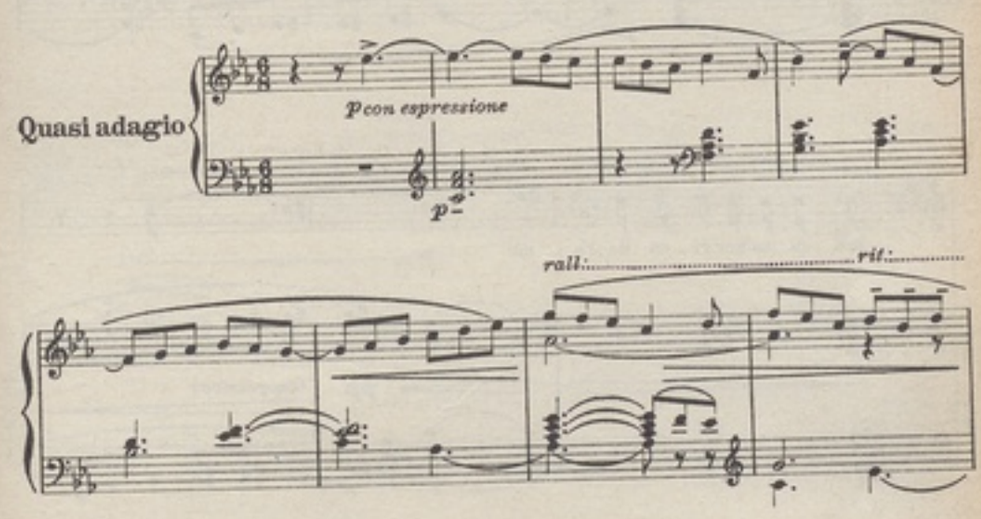
L'A. pubblica una curiosa lettera inedita, senza data, diretta all'avvocato Kanka di Praga, dove il Maestro prega di sollecitare il pagamento della pensione dovutagli dagli eredi del principe Kynsky. Il documento viene messo in relazione coi fatti già noti della vita di Beethoven.

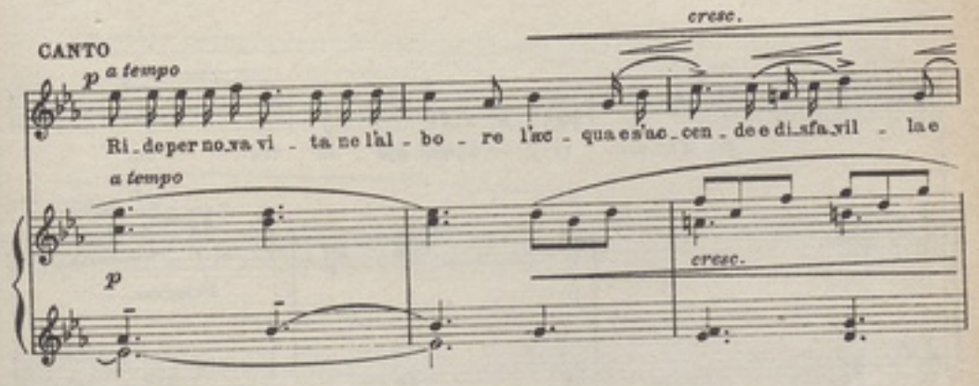
A TERESA ALBERTI

RIDE PER NOVA VITA

Parole di
Annibale Alberti

Musica di
Cencio Michetti





Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

rall: a tempo (dolcemente)

tre - ma Co -

rall: a tempo

(espressivo)

-m'a - ni-ma sor-ri - sa da l'a - mo - re

pp (espressivo)

che d'im-prov - vi - so d'o-gni gio - ia tre - - ma.

rit: rit:

Pespress.

a tempo rall:

a tempo rall:

(espressivo) cresc.

rit: a tempo

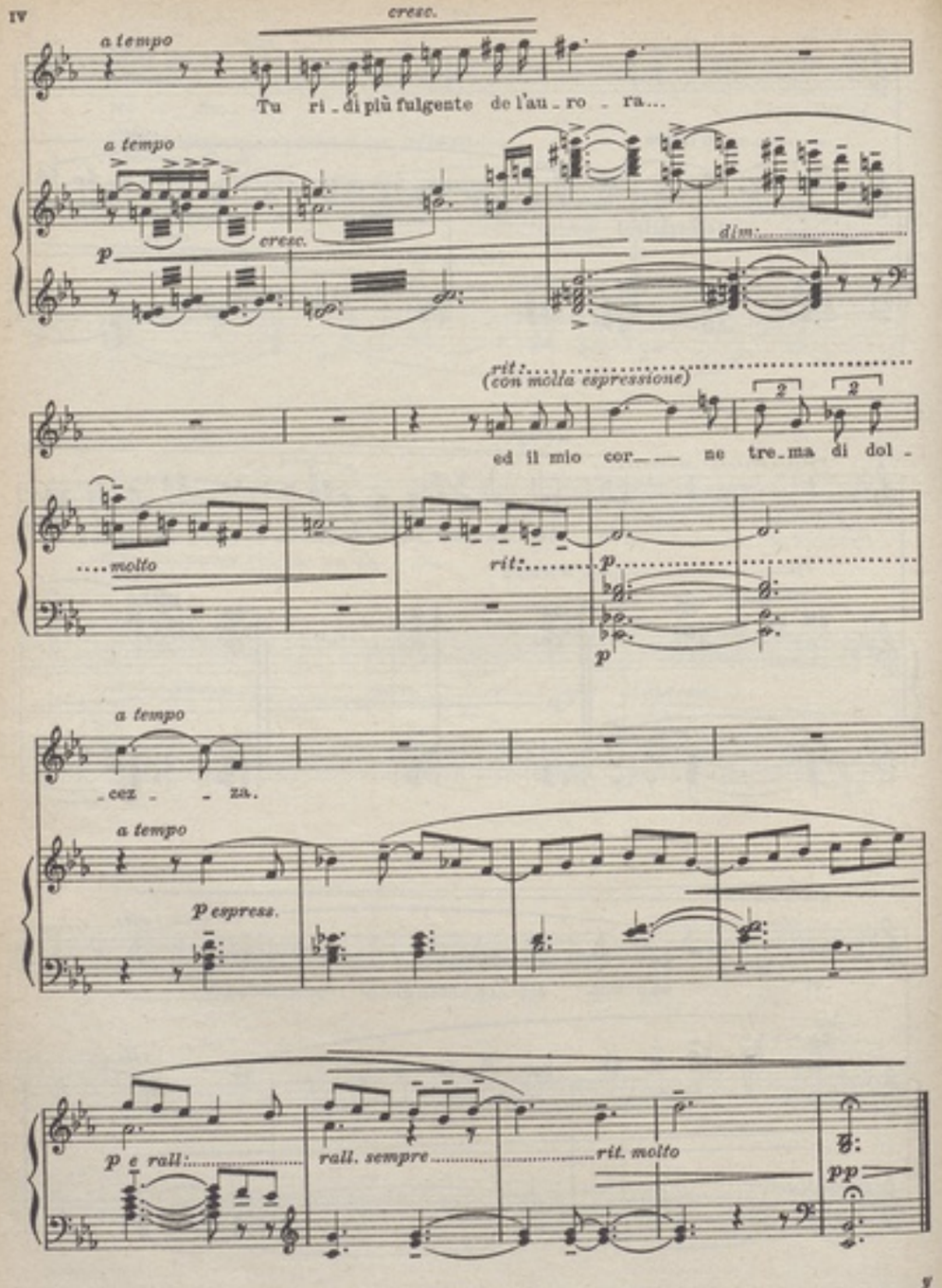
De l'au - ra matti - na - le u - na ca - rez - za vie-ne al tuo

rit: a tempo

cresc.

vi - - - so o mia dol - ce si - gno - - - ra

rit: rit:



K. BLESSINGER. - *Musik als Ausdrück und als Form.* (La Musica come espressione e come forma).
Dopo aver considerato il problema dei rapporti tra materia e forma nella musica, l'A. conclude: « sono due manifestazioni pari, che nelle grandi opere d'arte si fondono in una sola unità. Ma tutt'e due non sono possibili che su una base sicura, formata dalla tradizione ».

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, gennaio 1923.

H. SIMON. - *Frederick Delius.*
In questo fascicolo l'A. fa larghe premesse sulla situazione musicale attuale, sulla Musica Nazionale, sui rapporti tra Spirito e Pensiero; e nel seguente fascicolo illustra la personalità del Delius come Europeo, cioè come uomo che, tedesco d'origine, nato ed allevato in Inghilterra, trapiantato poi in America ed in vari paesi, ha potuto acquisire il meglio delle diverse culture, evitandone le debolezze restrittive. Considera poi il suo Senso della Natura, il suo concetto della Forma, ed il complesso dell'arte sua.

DR. O. RIESEMANN. - *Issaye Dobroven.*
L'A. presenta questo giovane compositore russo, che, a suo giudizio, è uno dei pochissimi che, come Chopin, Rossini e Mussorgski, scrivono solo per ispirazione. Si dà uno sguardo a' suoi vari lavori, la prevalenza pianistici.

E. STEIN. - *Alban Berg - Anton von Webern.*
Versione dell'articolo apparso nel *Chesterian* d'ottobre p. p. vedi pag. 388 del nostro fascicolo di dicembre.

P. BEKKER. - *Ernst Kreneks Erste Symphonie.*
Dopo un'introduzione sulla derivazione dell'arte di Krenek da quella del suo maestro, lo Schreker (derivazione più che altro esteriore), l'A. descrive la recente I. Sinfonia del giovane musicista. Sono cinque tempi incatenati, di carattere contrastante, chiusi da un Fugato. La passione, il sentimento non vi hanno nessuna parte: è musica di movimento, cioè puro gioco sonoro.

E. WELLESZ. - *Ein Englisches Buch über Mozarts Opern.* (Un libro inglese sulle opere di Mozart).
Si tratta di *Mozarts Operas. A critical Study* di Edward Dent (Chatto & Windus, Londra, 1918) che gli studiosi tedeschi non poterono conoscere causa la guerra, e che l'A. esalta come opera di raro valore.

P. STEFAN. - *Internationale Gesellschaft für Neue Musik.*
L'A. spiega perchè venne scelta Londra come sede della Società Internazionale per Nuova Musica, invece di Vienna o di Berlino, a cui pare tenessero i musicisti berlinesi.

P. GRAINGER. - *Das Genie Delius.*
Anche questo così notevole musicista americano tributa il suo elogio al Genio di Delius, in occasione del 60° anniversario del compositore. Ne mette in risalto la vita davvero internazionale, e segnala, a fianco delle affinità di stile con Grieg (che il Delius conobbe ed ammira tanto), anche le profonde differenze.

Solo quando la forma è ben chiara
riesce chiaro lo spirito.
V. GOETHE.

Der Auftakt. - Praga, 1923 - n. 1.

DR. A. WEISSMANN. - *Die neue Musik in Europa.*
Preceduto e seguito da acute considerazioni generali, si dà uno sguardo a « La nuova musica in Europa », facendo una rapida rassegna delle attitudini che si manifestano nei vari paesi, e degli uomini che meglio le rappresentano.

DR. E. STEINHARD. - *Hindemith und Finke.*
Parallelo tra i due giovani compositori tedeschi più rappresentativi e tra loro contrastanti. Filke, filosofico e polifonico, che in certo modo sviluppa l'indirizzo di M. Reger; Hindemith musicista primitivo, omofono, d'uno slancio travolgente quasi tempestoso.
Seguono scritti illustrativi su *Arthur Bliss* (dottor E. Wellesz), *sul Gruppo dei "Sei"* (dott. E. Wellesz), *su Janacek* (dott. M. Brod); delle analisi del *Ciclo "Die Junge Magd"* e del *Quartetto op. 22* di P. Hindemith ed uno studio su *Sei Trattati d'Armonia* del dott. Th. Veidl.

Musical America. - Nuova York, 17 febbraio 1923.

O. C. SONNECK. - *The First American Composer: Hopkinson or Lyon?*
Nel numero del 27 gennio, A. B. Hunt annunciava (presentando un facsimile) che la prima composizione scritta in America da un americano era la collezione d'inni *Urania*, stampata nel 1761 da James Lyon; il quale avrebbe preceduto il canto manoscritto « My days have been so wondrous free » di Francis Hopkinson nel 1759, visto che la stampa dovette essere di non poco posteriore alla composizione della musica. Qui l'A., mostrando la debolezza degli argomenti di Mr. Hunt, dice che Johann Kelpius lasciò un inno (di cui riproduce un chiaro facsimile) datato nel 1697. Questo sarebbe il documento più antico noto finora.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

ANZOLETTI (M.)
117948. - *Concerto.* Allegro Sinfonico per Violino, con accompagnamento di Pianoforte. Op. 30 . . . . . L. 16

CASELLA (A.)
117376. - *Siciliana* e *Burlesca* per Pianoforte, Violino e Violoncello . . » 8

COPPOLA (P.)
118300. - *Poema triste* per Violino e Pianoforte . . . . . » 5

DE SABATA (V.)
117289. - *Melodia* per Violino, con accompagnamento di Pianoforte . . » 4

FRUGATTA (G.)
117256. - *Impromptu poétique* per Violino e Pianoforte . . . . . » 5

(Nel prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI
LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Mahit,, di Pick-Mangiagalli alla Scala di Milano

L'aristocratico autore de *Il Salice d'oro* e de *Il Carillon magico* ha voluto presentare al pubblico scaligero un terzo lavoro mimo-sinfonico in due parti, *Mahit*, che a differenza degli altri due richiede un maggior impiego di masse danzanti.

Su una leggera e graziosa trama, a sfondo orientale, tratta dalle « Mille e una notte », si svolgono episodi accessori — quali le varie danze della protagonista, l'intermezzo della scimmia e del suo padrone mulatto, la berceuse del sogno, la danza dei fiori, la ridda della folla attorno a Sciarkin — che assai bene si prestano ad uno svolgimento sinfonico.

Anche questa volta, Pick-Mangiagalli ha dimostrato la sua spigliata e caratteristica ispirazione e la sua bravura nel trovare impasti ed effetti nuovissimi e sorprendenti, riuscendo ad avvolgere la tenue favola di squisita e finissima musica. Egli ha riconfermato la sua indiscussa fama di virtuoso dell'orchestrazione e di assoluto padrone dell'elemento ritmico, eccellendo, sopra tutto, nei brani ove abbondano gli elementi grotteschi e descrittivi.

Il nuovo spartito abbonda di bellissime pagine. Ricorderemo, tra esse, il motivo della « Nostalgia » che si riprende ed echeggia di continuo con delicate sfumature; la gustosissima sarabanda della scimmia, impostata su un tema aspro e rude, ma grandemente suggestivo; la danza di Mahit, nel primo quadro, e quella di Mahit e delle danzatrici, nel secondo; le effusioni amorose tra la protagonista e Aliscir; il valzer che accompagna la danza del Principe Azzurro. Questi ultimi due sono brani di forte essenza lirica ed, al riguardo, è da notare con quanta naturalezza l'autore sappia passare dal grottesco al lirico e viceversa.

La nuova novella mimo-sinfonica ha avuto, quindi, lietissime accoglienze, anche nelle successive recite.

L'esecuzione è apparsa accuratissima. Il maestro Guarnieri ha diretto con la consueta perizia ed efficacia. Ottimi interpreti: Cia Fornaroli, la Battaggi e il Celli. Bellissime le scene e i costumi. Numerose chiamate agli interpreti, al direttore e all'autore, festeggiatissimo.

"La Grazia,, di Vincenzo Michetti al Costanzi di Roma

Il 31 marzo è andata in scena al teatro Costanzi, con caldissimo successo, la nuova opera in tre atti *La Grazia*, dramma pastorale di Grazia Deledda, Claudio Guastalla, Vincenzo Michetti, musica di Vincenzo Michetti.

L'argomento è tolto da una novella di Grazia Deledda, originariamente intitolata *La notte*, una delle più tipiche e suggestive in quella produzione con la quale la genialissima scrittrice sarda evoca l'umanità semplice e i costumi schietti e pittoreschi della sua regione.

Su tale novella Claudio Guastalla, con la collaborazione della Deledda stessa e del musicista, ha costituito un libretto in tre atti (e un intermezzo) sceneggiato e condotto con grande abilità, in maniera che l'interesse dello spettatore è sempre tenuto desto. Nel libretto, a momenti di soavità e dolcezza (come le scene familiari fra Simona e la sua bimba Gabina, personaggio centrale nel dramma) e di gioia spensierata e festiva (come la processione campestre e le danze al principio del secondo atto), si alternano momenti di tremenda concitazione e di cupa drammaticità; finchè l'intervento della piccola Gabina non muta in scioglimento lieto e soave quello che stava per essere un epilogo ferocemente tragico.

Sulla avvincente trama — cui abbiamo accennato con rapidissimi cenni — il maestro Michetti ha scritto una musica che alla semplicità ed alla chiarezza unisce una grande forza di sincerità e di efficacia.

In essa i gesti, le inflessioni, le sfumature ritmiche e foniche seguono l'azione sempre appropriata, e appaiono scaturite da schietti moti dell'animo. Il declamato, il dialogo dei personaggi si svolge con verità e naturalezza. L'orchestra, pur sempre movendosi con nobiltà e distinzione e partecipando efficacemente alla vita del dramma, non soverchia quasi mai le voci, e armoniosamente le asseconda.

Particolarmente felice è lo sfondo musicale di ambiente, intessuto di cori e di danze. All'inizio dell'atto secondo l'episodio festivo, con la processione e i movimenti della folla, accenna a comporsi in un quadro di larghe linee e di pittoreschi colori.

L'esecuzione è stata eccellente. Vittorio Gui ha dedicato ad essa tutto il fervore della sua anima di artista e tutta la sua cura fraterna.

Gli artisti di canto sono stati tutti perfettamente a posto: la signora Arangi Lombardi, una Simona dalla voce calda e ben timbrata, dall'accento espressivo e dalla figura ed azione armoniosamente intonate alla visione artistica; il tenore Radaelli, cantante di ottimi mezzi, interprete appassionato del personaggio, fra estatico e patetico, di Elias; il baritono Parvis, che con la sua robusta voce, il suo energico e chiaro accento, la sua azione rude e impetuosa ha messo in efficacissimo rilievo la figura del giovane Tanu. Il Nardi e il Fiore sempre preziosi, come cantanti ed attori, a crear tipi e macchiette. Ottima la Bertolasi, nella breve parte della donna incantatrice Cosema, e bene tutti gli altri. Impersonando la bimba di Simona, ignara e innocente spettatrice del crudo dramma e soave apportatrice di « grazia » e di pace, ha suscitato l'ammirazione commossa, per la sua disinvoltura e destrezza, la piccola Marcella Sabatini.

Il coro, istruito dal maestro Consoli, ha cantato con sicurezza di ritmi e dolcezza di inflessioni i motivi di canzoni e di danze che creano alla visione un attraente sfondo.

Molto ben curato l'allestimento scenico; e bellissime, nella loro semplicità, le scene dipinte da Augusto Carelli su bozzetti del pittore sardo Giuseppe Biasi.

Il successo è stato vivissimo. Applausi interminabili, fiori; chiamate numerose: dopo le prime evocazioni agli artisti e al direttore maestro Gui, l'autore ha dovuto presentarsi a ringraziare alla ribalta, una dozzina di volte.

A.

"I Compagnacci,, di Riccitelli al Costanzi di Roma

Il 10 aprile è andata in scena questa nuova opera in un atto, libretto di Giovacchino Forzano, musica del maestro abruzzese Primo Riccitelli, premiata al primo Concorso governativo.

Il pubblico ha accolto il lavoro con un successo calorosissimo di applausi e di chiamate.

L'argomento dell'opera, di carattere comico, rievoca degli episodi di gaia vita quattrocentesca, e si impernia su una gesta dei « Compagnacci », la discola e burlona brigata fiorentina che fece parlar di sè le cronache del tempo. Scopo della gesta è mandare a monte il matrimonio di una bella fanciulla che lo zio bigotto ha destinata ad un bel tipo di gaglioffo, mentre è fidanzata e innamoratissima di Baldo, uno dei più simpatici e vivaci fra i « compagnacci ».

L'impresa si svolge fra discese da camini, appiattamenti entro casse ed armadi, tafferugli, scommesse, sullo sfondo di una scena di religiosità plagnonesca, una sfida fra due frati cui la folla assiste nella piazza sottostante e di cui si odono attraverso le finestre le tumultuose vicende. La favola ha lieto fine con il ravvicinamento festoso dei due innamorati.

Su questo argomento il Forzano ha composto un libretto ottimamente congegnato e ricco di movimento, e il Riccitelli ha scritto una musica che — pure risentendo alquanto la influenza del suo maestro Mascagni — ha prodotto un'ottima impressione, specialmente nella parte comica, per la sua scorrevolezza e facilità, aliena da astruse ricercatezze.

Anche questo lavoro ha avuto dei volenterosissimi interpreti nel maestro Santini, in Ofelia Parisini, in Taurino Parvis, nel Nardi, nel Cortis e nel De Vecchi.

Il lietissimo successo dell'opera si è confermato alla prima replica; in essa i *Compagnacci* sono stati uniti alla *Grazia* del maestro Michetti, accolta sempre con vivo favore.

A.

"Colomba,, di N. Van Westerhout al S. Carlo di Napoli

Per iniziativa di un Comitato di amici ed estimatori di Niccolò van Westerhout, il valoroso musicista pugliese morto a Napoli circa venticinque anni or sono, la sera del 27 marzo scorso, si è rappresentata al San Carlo di Napoli, la sua opera postuma *Colomba*, composta da lui pochi anni innanzi la sua morte, su libretto di Arturo Colautti (tratto dalla nota novella di Merimée).

Il van Westerhout, in un'epoca nella quale la musica wagneriana non era ancora entrata del tutto nei gusti dei pubblici, ne fu un apostolo fervido e convinto. Epperò in tutti i suoi lavori teatrali, ma sopratutto nella *Colomba*, egli ha sempre tenuto ad affermare la sua fede ed i suoi ideali.

Certo, presentata a tanti anni di distanza dalla sua composizione, e in un'epoca nella quale l'arte e la coltura patria hanno oramai percorso un gran cammino e raggiunto un notevole sviluppo, l'opera del van Westerhout non poteva conservare tutte le attrattive e ottenere tutti i risultati che l'autore se ne riprometteva. Aggiungasi che il libretto di Colautti non è certo dei più felici, fra quelli scritti dal compianto poeta zaratino, nè per costruzione, nè per trovate sceniche.

Comunque, anche facendo le debite riserve sulla sua vitalità, *Colomba* rimane sempre un interessante documento delle elette idealità e della perizia tecnica di un compositore che, se non fosse prematuramente scomparso, avrebbe senza dubbio raggiunto un posto eminente nell'arte sua.

All'opera arrise un brillante successo, il merito del quale, per quanto concerne l'esecuzione, va interamente al maestro Tullio Serafin che concertò e diresse lo spartito con la consueta coscienza, col consueto ardore, riuscendo a metterne in giusta luce i brani più importanti.

Molti applausi e molte chiamate si ebbero alla fine di ciascun atto. Bellissima la messa in scena; mediocre l'esecuzione vocale; degne di vivo elogio quella dell'orchestra e del coro.

❀ Al Costanzi, la sera del 20 marzo si è rappresentata la nuova opera in tre atti *Petronio*, su libretto di Gino Custer De Nobili, ispirato al «Quo Vadis», musica del maestro lucchese Gustavo Giovannetti. Il lavoro, che si è replicato per tre sere, è stato accolto da calorosi applausi; ma non è sembrato possedere caratteri di vitalità essendo frammentario e disorganico e — nella continua influenza pucciniana e mascagnena — scarso di qualità originali. Ne sono stati ottimi interpreti — sotto la direzione del maestro Santini — la Melis, il Cortis, il Parvis, il Torres De Luna, il De Vecchi.

❀ Al nostro Lirico ha riportato buon successo, *Frasquita*, operetta di soggetto ispano-parigino di Franz Lehar. La musica è ricca di colore e di melodia. Ammirata la messa in scena e, sopratutto, i magnifici costumi disegnati da Ramo. Lodevole l'esecuzione della Compagnia Valle-Mauro.

❀ *Primavera di bellezza* nuova operetta del maestro Murgi — una specie di « Carnevale di Torino » con adattamenti fascistici — è piaciuta al Malibran di Venezia. Volonterosa l'interpretazione della Compagnia Pecori.

❀ Al Teatro Adriano di Roma è stata applaudita *La Maga Azzurra*, libretto — non nuovo nè troppo divertente — di Ennio Neri — e musica di Alberto Cavarra. Affiatata l'esecuzione della compagnia Trucchi.

MILANO

❀ La *Lucia* di Donizetti, alla Scala, ha costituito uno dei migliori spettacoli offerti durante l'attuale gestione: successo grandissimo per il capolavoro, che molti dell'attuale generazione non avevano mai udito, o solo in riproduzioni scadenti, e trionfo per l'esecuzione. Toscanini è stato pari alla sua fama. Egli ha dato nuova vita a tutto ciò che, nello spartito donizettiano, sembrava caduco o superato, ed ha fatto rifulgere di vivissima luce tutte le gemme in esso cosparse.

La Toti Dal Monte, Aureliano Pertile e Riccardo Stracciari in palcoscenico, hanno gareggiato in bravura, sia come artisti che come cantanti, animando di vita vera i rispettivi personaggi, rendendo perfetto il quadro scenico e musicale. Affiatatissimi i cori, belle le scene. Innumerevoli e calorose le chiamate. Le repliche sono state numerosissime a teatro esaurito.

Anche *Mahit*, la novella mimo-sinfonica di Pick-Mangiagalli, incontrò completo favore nelle sue numerose rappresentazioni.

❀ Al Carcano si susseguono in volonterose esecuzioni, alle quali il maestro Patti presiede amorosamente, di opere di repertorio: *Cavalleria, Pagliacci, Traviata, Faust, Norma;* tutte accolte con simpatia. Tra gli esecutori ricordiamo le signore Santelmo, Ximenes, Liberti, Parabò, Valenti, Lanza e i signori Marcotto, Martini, Morelli, Baroggi, Viviani, Banti, ecc.

❀ Al Teatro Costanzi sono andati in scena l'11 marzo *Gli Ugonotti*. La vecchia opera meyerbeeriana, diretta con la consueta padronanza da Vittorio Gui, ascoltata con deferenza nei primi atti, con le vigorose pagine del quarto ha tornato ad impressionare per merito specialmente della Llacer e del tenore Sullivan, applauditissimi nel famoso duetto. Gli altri interpreti sono stati: la Ersanilli (cui poi è subentrata la Pasini) la Albertina Dal Monte, il Parvis, il Donaggio, il Torres De Luna.

Agli *Ugonotti* hanno fatto seguito le nuove opere *Petronio*, *La Grazia* e *I Compagnacci* delle quali parliamo altrove. Alessandro Bonci, nel *Ballo in Maschera*, ha ritrovato le trionfali accoglienze che il pubblico romano gli suole tributare. Ha avuto a compagni la Llacer, il baritono De Franceschi, la Albertina Dal Monte, la Pasini, il Torres De Luna: direttore il maestro Santini.

❀ *Luisa* di Charpentier ha avuto buona accoglienza al Regio di Torino anche per merito della finissima concertazione di Marinuzzi e della suggestiva interpretazione della Dalla Rizza.

La Resurrezione di Cristo, di Perosi, spettacolo di chiusura, ha pienamente conquistato il pubblico per la sua salda costruzione, omogeneità, passione e senso drammatico. Ampia lode merita l'orchestra diretta sempre dal Marinuzzi e le masse corali istruite dal Morosini. Tra i solisti si sono distinti il baritono Montesanto, la Lollini e il tenore Salbego.

Allo stesso Regio si sono date due esecuzioni, accolte benissimo, delle *Impressioni siciliane* del Marinuzzi, dirette dall'autore.

❀ Al S. Carlo di Napoli, *Adriana Lecouvreur* di Cilea ha incontrato pieni consensi. Il maestro Serafin ne ha preparato una eccellente esecuzione; ottimi interpreti sono stati la Cervi-Caroli, il tenore De Paolis, la Frascani e il baritono Nani.

La prima rappresentazione, poi, della *Leggenda di Sakuntala*, ha richiamato un pubblico foltissimo, che ha fatto al nuovo lavoro accoglienze unanimamente entusiastiche, confermando pienamente il lietissimo successo precedente di Bologna e dimostrando all'autore, cittadino napoletano, la propria fervida ammirazione. Al primo atto si sono avute sette chiamate, di cui quattro ad Alfano; al secondo si sono voluti salutare infinite volte artisti e autore; alla fine altre otto chiamate. Superiore ad ogni elogio è stata la concertazione del maestro Serafin e ottima quella degli interpreti: Lina Scavizzi, tenore Cingolani, il Carbone, lo Zaccarini, il De Muro, la danzatrice Mazzucchelli.

❀ Al Verdi di Trieste ha riportato un successo entusiastico *Giulietta e Romeo* di Zandonai, su libretto di Rossato, con venti chiamate complessive agli artisti ed agli autori presenti, con richiesta di *bis*, non concesso, dopo la descrizione della cavalcata. Dirigeva lo spettacolo lo stesso Zandonai, benissimo assecondato dagli interpreti Stefania Dandolo, tenore Campione, baritono Maugeri.

Allo stesso teatro il maestro Failoni ha presentato un accuratissimo *Tannhäuser*, interpretato dalla Spani, dalla Raffaeli, da Catullo Maestri, dal Pasero, dal De Franceschi.

L'interessante stagione si è chiusa col *Nabucco* diretto dal maestro Vigna con perizia d'arte e amore, ben coadiuvato, in palcoscenico, da Nadina Borina, dal baritono De Franceschi, dal basso Righetti.

Assai festeggiato è stato il maestro Zandonai in occasione della sua serata d'onore. Oltre *Giulietta e Romeo* si ebbe l'esecuzione orchestrale — ascoltata con attenzione e godimento — della sua *Serenata medioevale*.

❀ Con una accurata riproduzione di *Sigfrido* si è riaperto il Massimo di Palermo. Direttore Giacomo Armani, interpreti principali il tenore Lavarello, la César, la Silva, l'Alneto. Ha seguito una buona *Tosca*, protagonista la Llopart.

❀ Il pubblico cosmopolita ed eletto di Montecarlo ha confermato al *Principe e Nuredha* di Bianchini, rappresentatasi al Teatro del Casino, lo stesso ottimo successo con cui l'opera era stata accolta a Venezia, lo scorso inverno.

Assistevano allo spettacolo, oltre la famiglia regnante di Monaco, il re di Svezia e i maestri Rabaud, Blasco, Ibanez, Fevrier.

❀ All'Opera-Comique di Parigi è piaciuto il racconto lirico *Le Hulla*, quattro atti di André Rivoire, musica di Samuel Rousseau. Il libretto, assai ben condotto, è di carattere bizantino; la musica è divertente, spontanea e melodica.

Nulla di notevole ha rivelato, invece, al Trianon-Lyrique, *Sylvie*, commedia di Bertin, per la musica di Barlow.

Al teatro dei Bouffes-Parisiens ha avuto una lietissima accoglienza un'operetta intitolata *Lassù*, di genere frivolo e leggero, la cui musica è dovuta al maestro Yvain, autore di moltissime canzonette e ballabili.

❀ A Londra sono state applaudite due nuove opere: *Mark heim* di Napier Miles, al Metropolitan, e *Cousin from Nowhere*, di E. Künnecke, al Prince 's Theatre.

❀ Al teatro Kansallis di Helsingfors si è data la prima rappresentazione di *Scaramuccia*, opera di Sibelius, accolta molto bene e lodata dalla critica per la genialità, la grazia caratteristica e il sentimento profondo della musica.

❀ All'Opera di Wiesbaden è stata giudicata con favore, specie al secondo e al terzo atto, l'opera umoristica *Ladro di felicità*, parole e musica di Schuster.

Anche il pubblico di Magonza ha dimostrato il suo consenso a un'altra nuova opera di carattere umoristico: *L'uomo nella luna*, di Brant-Bruyr.

❀ Altre opere nuove rappresentate con successo all'estero: *Le Prince garde de nuit*, di Gohler, ad Altenburg; *Katia Fabanovna*, di Leo Jenacek, a Colonia; *La fanciulla corsa*, di Lewis Browne, — già presentata al Concorso Sonzogno del 1902 — a Chicago; *La Castiza*, di Ubeda, a Madrid; *Lisistrata*, di Gunsbourg, a Montecarlo.

CONCERTI

MILANO

❀ QUARTETTO. — *11 Marzo*. Non troppo entusiasmo ha suscitato il pianista Télémaque Lambrino, concertista di doti non eccezionali.

16-19 *Marzo*. — Apprezzatissime, invece, le udizioni di Clara Sansoni che è apparsa pianista ancora più robusta dell'anno scorso. Eseguì con insolita nitidezza la *Fantasia e fuga* di Bach-Liszt, con ottimi effetti di sonorità la *Sonata in si min.* di Chopin e fu ottima in Schumann, Albeniz ecc. Dei brani presentati per la prima volta piacque più di tutti *I Naviganti* di Castelnuovo Tedesco.

❀ AMICI DELLA MUSICA. — 26 *Marzo*. - Amilcare Zanella ha eseguito, con anima d'artista e bravura tecnica, un programma tutto italiano. Ricordiamo: un chiaro e fresco *Gaudia ruris* di Montani e una *Ballata in forma di variazioni*, di bell'effetto, di De Angelis Valentini, brani, entrambi, premiati all'ultimo Concorso Zanella; *Danzatrici di Jodhpur*, suggestive ed eleganti impressioni di Gasco; un vivace tempo di *Suite* di Alaleona; un buon *Presto* di Scuderi; e tre brani, notevolissimi, dello stesso Zanella.

Il quale, poche sere dopo, presentandosi al Circolo d'Arte, ha ottenuto altro ottimo successo.

❀ TEATRO DEL POPOLO. — *12 Marzo*. Anche in questo secondo concerto, il Quartetto boemo si è distinto per chiarezza e dolcezza di suono e per l'interpretazione espressiva ed equilibrata di tre quartetti di Beethoven.

19 Marzo. I maestri Fano e Polo, in tre *Sonate* di Brahms ottennero le stesse ottime accoglienze avute al Conservatorio.

25 *Marzo*. Concerto di musica italiana del ben noto e apprezzato Trio milanese al quale, per l'esecuzione del *Quintetto* di Sgambati, si unirono il violinista Moiseÿo e il violoncellista Brambilla.

❀ GRUPPO UNIVERSITARIO MUSICALE. — *12 Marzo*. Preceduta da una interessante dissertazione dell'avv. Bruno Roghi — che esaminò i tre periodi della scuola musicale russa — si ebbe una udizione, appunto, di musiche russe che sfioravano la produzione lirica e istrumentale di più di un secolo. Pregevolissime esecutrici ne furono la signorina Safonoff, pianista di varie e buone attitudini, e la signorina Gilli, cantatrice di deliziosa voce.

® Convegno. — *28 Marzo*. Audizione dedicata a Respighi, con sue musiche pianistiche e vocali. Tra le prime, raffinato interprete Mieczio Horszowski, ricordiamo una *Passacaglia* di Frescobaldi, dal Respighi trascritta, e *Tre Preludi* eleganti e armoniosi. La signora Elsa Respighi, cantatrice finissima di ottime facoltà espressive, fece applaudire *Notte, Deità silvane*, ed altre liriche.

29 Marzo. Concerto in onore del Presidente del Consiglio, che vi interviene accolto calorosamente, con musiche di Respighi e di Pizzetti e con gli stessi esecutori della sera avanti.

® Concerti diversi. — *11 Marzo*. La Società corale Rossini, all'Istituto dei Ciechi, fece applaudire alcune importanti composizioni del maestro Boccazzi, suo direttore, e un coro a quattro voci maschili, *Risveglio*, del maestro Norsa.

14 Marzo. Il pianista Enrico Bormioli ha svolto con grande bravura un programma comprendente musiche di Grieg, di Chopin, di Schumann, di Liszt, ed altre sue — *Gondoliera* e *Une boite à surprise* — apprezzatissime e che dovette bissare. Piacque anche una *Suite* del maestro De Vecchi, per la sola mano sinistra, irta di difficoltà tecniche che il Bormioli superò facilmente.

17 Marzo. Il giovane Ettore Colombo ha debuttato molto bene come concertista. In Bach, Liszt, Schubert, Chopin, Debussy ecc., si è dimostrato pianista sicuro di sè e fornito di ottima preparazione. E' stato accolto con molto favore.

22 Marzo. Applausi d'incoraggiamento e di augurio ha avuto la pianista tredicenne Ornella Balestrieri, munita di qualità assai promettenti che, con lo studio assiduo, possono darle molte soddisfazioni artistiche.

25 Marzo. La violinista Nives Luzzatto, accompagnata al piano dalla madre signora Ida, la cantatrice Olga Raicevich e l'arpista Anita Terribili furono ammirate, in una audizione con intenti benefici. Piacque, particolarmente, l'*Ave Maria* per canto, violino, arpa e organo, di Vincenzo Ferroni. All'esecuzione di alcuni brani partecipò il maestro Adolfo Bossi, anch'egli assai applaudito.

® Il pubblico è accorso assai numeroso, alle tre audizioni della *Risurrezione di Lazzaro*, al nostro Conservatorio, facendo all'oratorio perosiano le più calorose accoglienze, per la musicalità istintiva e piena di emotività che lo pervade. Volonterosa l'esecuzione preparata da Don Ascanio Andreoni, bene assecondato dal baritono Bellantoni, dal tenore Alghisi, dal basso Spalla, dalle signore Voltolini, Tassi, ecc.

Prima dell'oratorio venne eseguita una *Meditazione* del maestro Ramella, ricca di espressiva armoniosità.

® Durante il pontificale di Pasqua, la Cappella Metropolitana, diretta dal maestro Salvatore Gallotti, ha, per la prima volta, eseguita una messa del maestro Terrabuglio, improntata alla severità dello stile liturgico. L'effetto fu buono, anche per la cura dell'esecuzione del riorganizzato coro.

ROMA

® Augusteo. — *11 Marzo*. Concerto della cantatrice francese Doris Dettelbach e del pianista Gualtiero Volterra. La Dettelbach, in un programma in parte classico, in parte francese moderno, si rivela artista di gradevole voce e di ottimo stile; il Volterra, giovanissimo, ottiene uno schietto successo interpretando il *Concerto in mi minore* di Chopin, e pagine di Albeniz e Debussy.

20 Marzo. Concerto di musiche di Giovanni Sibelius, dirette personalmente dall'illustre autore, al quale vien rivolto un cordiale omaggio di simpatia ed ammirazione. Il programma comprende il poema sinfonico *Finlandia*, la Suite sul *Pelleas e Melisanda*, la leggenda *Lemminkainen* e la *Seconda sinfonia*.

21 Marzo. Il violoncellista Arturo Bonucci, interpretando tre *Concerti:* di Boccherini, Schumann e Lalo, ottiene vivo successo.

25 Marzo. Ritorno all'Augusteo di Arrigo Serato. All'insigne violinista — che interpreta i tre *Concerti* da lui preferiti, di Boccherini, di Beethoven e di Brahms — vengono rinnovate le feste più entusiastiche.

28 e 30 Marzo, 1 Aprile. Tre udizioni delle Società corali riunite «Cäcilienvereie» e «Liedertafel» di Berna, sotto la direzione del maestro Fritz Brun. Nelle prime due viene fatta conoscere, per la prima volta a Roma, la *Messa in si minore* di Bach che — pure in una esecuzione poco colorita ed espressiva — impressiona per la sua grandiosità di linee e pel vasto contenuto musicale. Il programma del terzo concerto, nuovo e vario, comprende uno dei *Concerti brandemburghesi* di Bach, le *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento* di Mozart, un *Quartetto* a sole voci di Beethoven e il *Magnificat* di Bach. Pregevoli solisti nei tre concerti sono stati: Mia Peltenburg e Clara Wirz-Wiss (soprani), Lavinia Mugnaini (contralto), Ernst Bauer (tenore), Felix Löffel, Max Saute (bassi), organista Ernst Graf; clavicembalista Wanda Landowska, la quale nell'ultimo programma ha riportato un grande successo anche come solista.

4 Aprile. Concerto della Società corale maschile «Harmonie» di Zurigo, diretta dal maestro Walter Reinhart, che ha eseguito musiche antiche e di autori contemporanei, producendo buona impressione per disciplina musicale e pregi di esecuzione.

8 Aprile. Albert Coates, il direttore russo-inglese, che già l'anno scorso piacque all'Augusteo, torna ad avere cordiali accoglienze interpretando con senso di poesia l'*Idillio di Sigfrido* e con bella energia l'ouverture del *Ruslan e Ludmila* di Glinka e la *Leonora n. 3* di Beethoven. La nuova *Ballata* per due pianoforti e orchestra di Leo Sowerby, pensionato all'Accademia Americana, e un poema sinfonico «L'Aquila» dello stesso Coates ottengono scarso successo.

® Sala di Santa Cecilia. — È stata accolta da vivo successo la cantatrice Doris Dettelbach, che, in un programma di musiche antiche e francesi contemporanee, ha potuto mettere in rilievo, meglio che nella vastità dell'Augusteo, le sue squisite qualità di voce e di arte.

La clavicembalista Wanda Landowska ha interessato vivamente e suscitato uno schietto e raro godimento artistico rievocando, con somma abilità e finezza, in un concerto totalmente a lei dedicato, alcune delle più belle musiche clavicembalistiche francesi, italiane e tedesche.

La tornata del *6 Aprile* ha acquistato una importanza singolare per la partecipazione personale di Maurice Ravel alla esecuzione di un programma formato per intero di sue musiche. L'illustre compositore è stato molto festeggiato. E' stata eseguita ottimamente dal Principe e dal Crepax la *Sonata* per violino e violoncello, e dagli stessi, in unione alla pianista Macola, il *Trio;* dalla Dettelbach alcune delle squisite melodie per canto; e dall'autore stesso la *Sonatina* per pianoforte.

® Filarmonica. Si è presentato, con mediocre esito, il violinista Max Strub; un altro, il pianista Giuseppe Rosati, in unione alla cantatrice Caterina Gobbi, ha ottenuto uno schietto successo interpretando musiche antiche e contemporanee (Respighi, Alaleona, Zanella); nella settimana santa si è poi eseguito, incontrando pieno gradimento e lietissime accoglienze, sotto la direzione del maestro Bustini, lo *Stabat* di Perosi; l'ultimo concerto è stato dedicato alla «Società fra gli strumenti a fiato per la musica da camera» che, oltre a due Quintetti di Kaufmann e di Mozart, ha eseguito con successo un *Quintettino romantico* del giovane maestro Giuseppe Milanesi, premiato nel concorso bandito dalla Accademia stessa.

® Nella Sala della Cancelleria ha avuto luogo con buon successo una udizione di musica sacra diretto dal maestro Filippo Mercolini: il programma comprendeva un nuovo poema lirico del giovane maestro Vinardi sulla *Resurrezione di Lazzaro* del Graf; una parte della *Passione di Cristo* di Perosi e lo *Stabat Mater* di Verdi.

® Agli «Amici della Musica» gli ultimi due concerti della stagione sono stati dedicati a musica di quartetto, ottimamente interpretata dai professori Sandri, Zerti, Raffaelli, Albini. Si è eseguito, applauditissimo, il *Quartetto*, op. 18, di Pick Mangiagalli.

® Il nuovo «Quartetto di Roma», formato dai professori Zuccarini, Montelli, Perini, Rosati, ha compiuto la sua prima lietissima presentazione in un concerto alla Associazione della Stampa.

® Alla Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra si sono susseguiti fra il vivo interessamento del pubblico i concerti storici d'organo tenuti dal maestro D. Raffaele Manari.

® Al Lyceum femminile le tornate musicali sono state molto numerose. Ricordiamo un concerto — profilo del giovane musicista Massimo Zanotti Bianco, che sedeva al pianoforte e che si è mostrato un fine e solido musicista — ed udizioni di Dado Bonicelli, Gabriella Mazzoni (pianisti), Enza Messina, Anna Gentili Casetti Brach, Bianca De Noha (cantanti).

® Alla Sala Sgambati, Livio Boni, nell'ultimo dei suoi concerti che hanno ottenuto vivissimo successo, ha eseguito una nuova *Sonata* del giovane maestro Fernando Lunghi, che è piaciuta per la sua chiarezza e melodiosità.

Nella stessa Sala Sgambati ha avuto luogo un interessante concerto di musiche dei tre giovani compositori: Mario Labroca, Renzo Massarani e Vittorio Rieti. Vi hanno partecipato Ester Ruggeri (soprano), Artalo Sanzi (pianista), Francesco Tirelli (flautista), Erminio Tocilj (violinista).

Ancora alla Sala Sgambati la pianista Vera Gobbi-Belcredi, si è fatta nuovamente apprezzare in un difficile e ricco programma.

® Arnaldo Bonaventura ha tenuto due attraenti conferenze-concerti: una al Collegio Romano, per i Concerti popolari del «Giornale della Donna», su Frescobaldi e Pasquini (alla esecuzione musicale hanno partecipato il maestro Boghen e la signorina Mercedes Serra); e un'altra al Circolo di Roma sulle due compositrici del seicento Barbara Strozzi e Francesca Caccini.

® Al teatro Costanzi hanno avuto luogo due concerti del violinista Ferenc de Vecsey. Teatro affollatissimo, accoglienze entusiastiche, bis interminabili. Fuori del suo consueto repertorio il Vecsey ha interpretato la *Sonata* di Respighi e un'altra del compositore ungherese Leo Weiner.

® Al Pantheon, nella annuale cerimonia commemorativa in memoria del Re Umberto I, tenuta il 14 marzo, è stata eseguita, sotto la direzione del maestro Bustini, la nuova «Messa da Requiem» scritta per l'occasione da Ildebrando Pizzetti per incarico della Reale Accademia Filarmonica Romana; lavoro magistrale per nobilissima ispirazione e fattura.

VENEZIA

® Il pubblico affollato della «Marcello» ha fatto liete accoglienze alla cantatrice parigina Doris Dettelbach, dotata di buoni mezzi. Accompagnò al piano, molto bene, il maestro Cusinati; e all'organo, in alcuni brani, con l'abituale maestria, il prof. Gierda, il quale offerse alcune sue composizioni, tra le quali, una *Ave Maria* che dovette bissare.

® In un programma di autori italiani, rivelarono cospicue qualità di concertisti il violoncellista Amleto Fabbri e il pianista Dick Marzollo.

BOLOGNA

Buona accoglienza all'audizione del violinista La Rosa, al « Pensiero musicale » ed ottima a quella di Koncz al « Quartetto ».

Il pubblico del « Risveglio » ha apprezzato le notevoli qualità d'arpista di Ghita Cicognani, che ha eseguito un ottimo programma.

Anche la giovanissima Maria Buya è sembrata violinista di buona preparazione.

FIRENZE

Alla elegante Sala della Filarmonica, la violoncellista Clelia Chelotti Tacchinardi si è rivelata strumentista di ottima tecnica.

Al Lyceum, Mario Corti, con la collaborazione di Mario Castelnuovo Tedesco, ha offerto una eccellente esecuzione della *Sonata in la* di Pizzetti, e di brani di Sinigaglia, di De Guarnieri, ecc.

Molti applausi ha ottenuto agli « Amici della musica » la cantatrice Doris Dettelbach, interpretando arie antiche e liriche moderne.

NAPOLI

Al Politeama e al teatro San Carlo, Vecsey si è dimostrato ancora una volta violinista poderoso, non inferiore alla fama di cui meritatamente gode.

Wanda Landowska, nei suoi due concerti, ha conquistato il pubblico con la sua arte superiore. In alcuni brani fu assecondata benissimo da Elsa Gubitosi (violino), dal Viterbini (violoncello) e dal prof. Caramia (oboe).

Il quintetto a fiato che s'intitola a Martucci ha debuttato felicemente. In prima esecuzione ha offerto la *Sonata* per violoncello e pianoforte di Achille Longo. La composizione, premiata a un recente concorso, si è imposta per la fluidità e lo sviluppo tematico.

Tra i molti concerti pianistici meritano speciale menzione quelli: di Carlo Zecchi, anima spontanea d'artista; di Nino Vetere, che ha belle qualità di virtuosa; di Nino Rossi, le cui esecuzioni sono improntate a linea veramente artistica e nobile; di Assunta Vingiani, assai promettente.

Ottimamente sono riusciti i concerti d'orchestra dati al Fiorentini, da Sergio Viterbini, il quale, dopo essersi appalesato violoncellista finito, ha voluto cimentarsi come direttore rivelando indubbie e forti qualità che l'esperienza raffinerà sempre più. In programma: Mozart, Beethoven, Grieg, Sibelius, ecc. Al piano — in alcuni brani — deliziosamente, Nietta Curcio.

Bellissime le due udizioni della Polifonica Romana a S. Chiara, per l'ottimo complesso e per la valentia del direttore, maestro Casimiri.

Al Conservatorio è piaciuto lo *Stabat* di Traetta, pieno di espressione, di sentimento e di gusto, anche per merito dell'esecuzione offerta dagli alunni dello stesso Conservatorio.

Una udizione ricca di finezza, di precisione e di eleganza — e perciò riuscitissima — hanno dato a Torino la cantatrice Marietta Amstad e il pianista Horszowski, in un programma comprendente musiche di Cesti, di Mozart, di Schubert, di Reger, di Debussy, di Pick-Mangiagalli. L'Horszowski si è distinto anche in brani per solo piano.

Una commossa rievocazione ha avuto il compianto musicista Domenico Bellando, da parte del maestro Lorenzo Parodi, all'Oratorio S. Filippo di Genova. Seguì un concerto di musiche dello stesso Bellando, diretto inappuntabilmente da G. B. Polleri, direttore dell'Istituto Paganini.

A Verona, a chiusura del 4. concorso bandistico-corale (vedi esito nella rubrica Concorsi), ha avuto luogo all'Arena una esecuzione eccezionale del prologo del *Mefistofele*, con due mila esecutori, tra bande e cori, dinnanzi ad un pubblico di circa 30 mila persone. Protagonista del prologo è stato il basso Nocenti e l'imponente massa, diretta dal maestro Cusinati, ha raggiunto effetti sorprendenti.

A Piacenza è piaciuto un *Minuetto* per archi che il maestro Primo Bandini ha composto in occasione delle nozze della Principessa Jolanda, e a questa dedicato.

« Gli Amici della Musica », di Modena hanno intrepreso una tournée orchestrale, riuscitissima, attraverso parecchie città dell'alta Italia. Ne è direttore coscienzioso il maestro Gino Neri, e all'esecuzione di alcuni brani partecipa, con la solita bravura, Arrigo Serato.

A Brescia si è distinto il quintetto Capitanio-Francesconi che, alla bravura dei singoli componenti, unisce un ottimo affiatamento.

Il Concerto della Cristofori del 25 marzo, a Padova, ha avuto particolare interesse oltre che per il valore degli esecutori — Mario Corti e Lorenzoni — per il bellissimo programma, comprendente: la *Sonatina* di Liuzzi per violino e pianoforte, il *Concerto gregoriano* di Respighi, e la *Sonata in la* di Pizzetti.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per Pianoforte a quattro mani

DIABELLI (A.)

E. R. 29. - *Sonatine*. Op. 24, 54, 58, 60 . L. 4
E. R. 30. - *Sonate*. Op. 32, 33, 37 . . » 4
E. R. 31. - *Sonate*. Op. 38 e 73 . . . » 4
Edizioni rivedute da S. GESI.

E. R. 32. - *Pezzi melodici* (nell'estensione delle cinque note). Op. 149 . . » 4
E. R. 33. - *Sei Sonatine* (nell'estensione delle cinque note). Op. 163 . . » 4
Edizioni rivedute da E. MARCIANO.

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

A Ferrara, il Duca d'Aosta ha assistito ad un riuscito concerto vocale-istrumentale, sotto la direzione del maestro Cattolica. Tra i solisti ricordiamo il violinista Michelini, il violoncellista Rizzi, le cantanti Agostinelli e De Vincenzi e il baritono Guleciardi.

A Pesaro, in occasione della visita del Principe ereditario, si è dato un concerto. Nel programma figuravano, e furono assai applauditi, un *Adagio* di Nardini, strumentato da Zuelli, e *Elegia* e *Momento frenetico* di Zanella. Il quale, successivamente, ha offerto una ottima audizione di musiche per piano.

Accoglienze fervorose e meritatissime ha avuto al Conservatorio di Palermo la pianista Maria Giacchino che, in un vasto e complesso programma, ha dimostrato seria preparazione e versatilità artistica. Piacque assai una *Sonata* di Balardi, di struttura moderna.

PARIGI

Ammiratissima è stata l'udizione di musiche italiane, il 19 marzo, ai Campi Elisi. Si eseguirono due madrigali di Caccini, il delizioso canto di Arianna, di Monteverdi: arie di Scarlatti, di Pergolese, di Piccini, e, dei moderni, graziose composizioni pianistiche di Alfano, di Perrachio, di Santoliquido e un interessante *Trio* di Davico.

Tra le novità dei Concerti Lamoureux hanno destato speciale interesse: la 2.a suite orchestrale di F. Schmitt, *Antonio e Cleopatra*, brano effervescente, tumultuoso e interessante; *l'Amour d'Héliodora*, silhouette greca di Levadé, semplice e melodiosa; *Tre Danze*, nitide, di Vuillemin; *Fantasia*, per piano e orchestra, di Paray, direttore, compositore e « prix » di Roma. Quest'ultima, di stile romantico, risente di Schubert e di Schumann; ma è ben costruita, con temi ben fissati e di ricca orchestrazione.

Ai Concerti Colonne sono stati giudicati con favore: l'ouverture de l'*Avare*, di Malherbe, i cui temi si sviluppano con abilità e l'orchestrazione è assai accorta, senza preziosità; una *Rapsodia* di Sylvio Lazzari, per violino e orchestra, brano assai notevole. Dello stesso Lazzari è piaciuto al Conservatorio un *Effetto di notte*, ispirato a una poesia di Verlaine; il pezzo è ricco di motivi variati e ben amalgamati e ha una orchestrazione pittoresca.

LONDRA

Degli ultimi concerti londinesi, ricordiamo: *Sinfonietta*, d'Eugenio Goossens, e *Una domenica basca* di Laparra, d'una originale e deliziosa ricchezza di melodia e d'orchestrazione.

Al Vigmore hall vi è stato un interessante e applaudito concerto di musica italiana promosso dalla Società degli amici dell'Italia a cura della signora Sanct John Mildmay, benemerita cultrice della nostra musica.

A Tunisi hanno avuto eccellente esito tre audizioni del violinista della Casa Noreti e del pianista Leandro Criscuolo.

Un applaudito concerto pure di musica italiana dette, alla Singakademie di Berlino, la violinista Armida Senatra, accompagnata all'organo e al pianoforte da Antonio Traversi. Il programma comprendeva: *Aria* di Martini, *Concerto in la minore* di Vivaldi, *Concerto gregoriano* di Respighi, *Concerto romantico* di Zandonai.

Al Concerto Tittel a Vienna sono state eseguite le *Fontane di Roma* di Respighi, accolte dal pubblico con frenetici applausi e giudicate dalla critica con insolite parole. Ottima l'esecuzione preparata e diretta dallo stesso Tittel.

F. Stock ha diretto inappuntabilmente, e fatto gustare al pubblico di Chicago, i due poemi sinfonici del maestro Santoliquido: Il *profumo delle oasi sahariane* e *Crepuscolo sul mare*.

Quest'ultimo è piaciuto anche a Nizza, sotto la direzione di Andreoni.

Lo stile deve cercare due qualità capitali: semplicità e purezza.
WIZELINSKY.

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

AUTORI DIVERSI

35 Arie di varii autori del secolo XVII

a una voce, raccolte a cura di G. BENVENUTI

118605. - RASI (F.). Quattro Arie . . L. 3,—
118606. - MONTEVERDI (C.). Madrigale: *Con che soavità, labbra adorate* . . . . . » 3,—
118607. - MANZOLO (D.). Sei Arie . . » 3,—
118608. - BERTI (G. P.). Aria: *Datemi pace* . . . . . » 2,—
118609. - MINISCALCHI (G.). Due Arie » 2,—
118610. - FRESCOBALDI (G.). Tre Arie » 3,—
118611. - FONTEI (S.). Due Arie . . » 3,—
118612. - ZIANI (P. A.). Due Arie . » 3,—
118613. - BUSCA (P. L.). Due Arie . » 3,—
118614. - GREGORI (G. L.). Dieci Arie » 6,—
118615. - PISTOCCHI (F. A.). Due Arie (testo francese) . . . » 3,—
Le 35 Arie prese in una volta . . » 20,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

G. Francesco Malipiero. — Manuel de Falla. (J. & W. Chester Ltd., Londra).

Altre due piccole monografie della raccolta *Miniature Essays* di cui si è più volte parlato; dove, per ciascuno dei compositori odierni, si presentano notizie biografiche, ritratto, fac-simile d'autografo e bibliografia, in inglese e francese.

CAVALLO (E.) — *Nuovo Metodo Meccanico* per l'educazione musicale. (E. Cavallo, Bari).

Seconda edizione migliorata ed ampliata con esercizi per pianoforte, preceduta da una prefazione di A. Zanella e con molti attestati di lode di vari musicisti.

o. s.

MAGRINI (G.) — *Manuale di Musica* teorico-pratico. (U. Hoepli, Milano).

È la «terza edizione riveduta, corretta e ampliata» di questo libro «per le famiglie e per le scuole, ad uso degli insegnanti e degli alunni», dove le persone di media cultura trovano nozioni sulla musica in generale, sugli strumenti, sull'acustica, la teoria, l'armonia, il canto, il pianoforte, e la storia della musica; e nel complesso pare bene rispondere al suo scopo.

L'estensione e la varietà della materia qui condensata non sono piccole, ed il compito di mettere alla portata di tutti i risultati concreti dei vari studi speciali di musicologia, è così arduo da far tremare anche i più sicuri e coscienziosi. Non istupisce, dunque, se qua e là s'incontrano delle debolezze.

Così anche la parte storica è fiacca.

A pag. 594 si dice che in Francia, nella musica strumentale, «emerge fra tutti C. Saint-Saëns... Va poi menzionato C. Debussy, quindi V. d'Indy...; e nel Belgio C. Franck» (!).

Nella musica strumentale italiana di viventi l'A. non conosce che M. E. Bossi (pag. 555); tra i pianisti tedeschi non va oltre Thalberg, Tausig e Reinecke. Tra i russi il più recente è Ciaikowski, tra i boemi Moscheles; e tra gl'inglesi non si trova... oggi che... d'Albert, divenuto inglese, proprio solo perchè nato a Glascow, per caso.

I giudizi sui valori artistici sono non di rado divertenti. Un solo esempio: di G. Rheinberger «tutti i lavori hanno il pregio d'essere molto originali!» (pagina 706). Povero Rheinberger, certo non lo pretendeva neanche lui.

GIULIO BAS.

MUSICA DIDATTICA

POLO (E.) *30 Studi* a corde doppie progressivi dalla 1ª alla 3ª posizione. (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'*Ora*, Palermo. N. 10, 1923.

Ecco un'altra buona opera didattica. Il fascicolo è tenue, ma per giungere dalla prima alla ventisettesima ed ultima pagina si richiede tempo e lavoro assiduo. L'autore incomincia dal bicordi con una nota vuota per finire attraverso le tre prime posizioni agli accordi di ottave ed agli accordi di tre e quattro note, tutto ciò con l'applicazione dei diversi colpi d'arco. Di studi simili non è davvero difetto nella letteratura violinistica, però sembrami che quelli del Polo siano fatti in maniera veramente artistica oltre che tecnica, e tengano desta l'attenzione e l'interesse dello studente.

o. t.

MUSICA PER ORGANO

GIARDA (G.) — *Tre Pezzi* per Organo: I Toccata; II Canzone; III Studio. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *La Cultura Musicale*, anno I, fasc. 4. Bologna.

La serietà di stilista, che, come esecutore dell'Organo, viene conferendo all'A. sempre maggior fama, si rivela chiara anche in queste composizioni. Rispetto costante alle forme, temi chiari e ben appropriati allo strumento, dal quale l'A. trae effetti efficaci, servendosi solo della musica e non del colore, come usano generalmente i compositori organizzati. Come esponente della buona sensibilità musicale del Giarda, il Pezzo II è il migliore dei tre. Gli altri due rivelano invece una tecnica possente dell'esecutore ed un possesso sicuro della forma e dello stile.

GIGI.

MANSFIELD (P. J.) — *Concert-Ouverture* in for the Organ. (Augener Ltd., Londra).

L'organo (pare la sorte dei sovrani) è ai nostri giorni indietro di non poco sugli altri strumenti, anche questo è dunque un pezzo scritto con prudenza, certo di buon effetto, e per di più non difficile. Il tono è d'una certa solennità pomposo del fasto händeliano.

KOESSLER (H.) — *Suite*: Pastorale, Elegia, Canzone, Arietta, Fuga, per Violino ed Organo. (N. Simrock, Berlino).

Lavoro corretto, scritto bene pei due strumenti, senza difficoltà d'esecuzione, ma che fa pensare alla più incolore musica di Rheinberger.

RAMIN (G.) — *Orgel-Werke Berühmter Meister*. (Fr. Kistner, Lipsia).

Collezione che contiene una Canzone in sesto tono di Frescobaldi, un Preludio e Fuga su corale di Buxtehude, un Preludio e Fuga di V. Lübeck, la Pastorale di Bach, il Corale figurato con Fuga su «O traurigkeit» di Brahms, e il Finale-Fuga della Sonata in fa minore op. 127 di Rheinberger. Tutto ciò riveduto, diteggiato e pedaleggiato, con ogni cura e da sicuro interprete.

Una pubblicazione che sarà bene accolta dai buoni organisti.

o. s.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

ANTICHI MAESTRI ITALIANI. — *Partite* per Clavicembalo o Pianoforte. — *Correnti* per Clavicembalo o Pianoforte. Pezzi raccolti, riveduti e illustrati da F. Boghen. (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'*Ora*, Palermo. 28 XII, 22.

Felice Boghen seguita a pubblicare coi tipi di Casa Ricordi interessanti volumi di letteratura pianistica che si riferiscono a quei maestri del secolo XVII che sull'organo e sul clavicembalo illustrarono, esempio agli stranieri loro contemporanei o successori, la nascente arte strumentale. Come ieri le *Toccate e Fughe* di antichi maestri italiani, oggi è la volta delle *Partite* e delle *Correnti* di Gerolamo Frescobaldi e dei successori immediati del grande ferrarese Michelangelo Rossi, lo Zipoli, il Pasquini e G. B. Martini. Sono quattro fascicoli in cui il revisore ha raccolto le cose che gli sono apparse più notevoli nella abbondantissima produzione di quei liberi spiriti della musica i quali compirono sulla tastiera ciò che poco prima il Palestrina aveva compiuto nelle voci: la liberazione del contrappunto dal rigorismo scolastico e la sua alleanza con l'espressione. È vero però ch'essi risalivano e si giovavano di una più fresca fonte contrappuntistica del 500. Il canto profano e la danza offrivano loro il destro di vivificare la loro ispirazione alla realtà delle forme popolari. Così appunto nacque la Partita o Suite che più tardi con lo sviluppo dell'arte doveva abbandonare il compito della semplice imitazione del gesto per prestarsi alle astrazioni della musica semplicemente strumentale, e la rudimentale forma binaria dei suoi pezzi per le combinazioni più libere e più complesse della ternaria.

Per l'accuratezza di esecuzione che richiede questa musica essenzialmente polifonica, in cui è da curare altresì stile, equilibrio e varietà di tocco, ritengo che le pubblicazioni del Boghen siano utilissime agli studiosi e veramente benefiche a tutti coloro che amano talvolta ritemprarsi in una benefica atmosfera di serenità e di purezza.

o. t.

BACH (G. S.) — *Tre Sonate* per Pianoforte e Viola da gamba, trascritte per Pianoforte e Viola da Angelo Consolini. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna. Anno III. N. 1.

Il benemerito ed illustre prof. Angelo Consolini del Liceo Musicale di Bologna, con questa magnifica pubblicazione non solo ha offerto un dono prezioso agli studiosi ed ai concertisti di viola, ma ha anche contribuito a divulgare fra gli studiosi uno dei più insigni monumenti musicali, segnanti il passaggio tra la forma *Suite* e la forma *Sonata* di costruzione binaria e prebeethoveniana.

Queste tre sonate appartengono al genere di *Sonata in trio*, e cioè, ad una polifonia di tre parti reali; una parte affidata al clavicembalo o pianoforte, con qualche opportuno raddoppiamento del basso negli andamenti lenti o nelle armonie un po' magre e deboli.

Le due prime sonate risultano composte, secondo la tradizione importata dall'Italia da Corelli attraverso Vivaldi, di quattro tempi: *Adagio, Allegro, Adagio, Allegro*. La terza, in cambio, è di soli tre tempi, mostrandosi priva dell'*Adagio* iniziale e cominciando subito con un *Allegro*. Il d'Indy dichiara le suddette tre sonate composte tutte in quattro tempi; io però non ho ora a mia portata i documenti necessari per constatare come stia la cosa in origine ed anzi sono spinto a credere che il d'Indy si sia ingannato sono questo riguardo. E può anche darsi che il primo tempo della terza sonata, esistente in origine, sia poi andato perduto.

Gli adagi di queste tre sonate sono di una grande nobiltà e ponenza di espressione e gli allegri appaiono molto sviluppati, pieni di vita e di ritmo; degni in tutto del grandissimo uomo che li ha creati col suo genio incomparabile.

Il Consolini, a sua volta, si è mostrato rispettoso e degno traduttore, curando la parte della viola con quella competenza per la quale si è reso illustre e trattando la parte del pianoforte con un senso di pratica semplicità, meritevole del più largo consenso.

F. BALILLA PRATELLA.

POZZOLI (E.) — *Pagine minuscole*. 12 Bozzetti per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'*Unione Monregalese*, Mondovì.

Questi bozzetti portano un umile contributo al repertorio dei piccoli buoni pianisti. Dico «piccoli buoni» perchè si tratta di pagine, ove la facilità non si scompagna dal vero senso di arte. Così i giovani alunni, mentre si divertiranno a *rendere* le espressioni multiformi — dalla melodia cantabile alla ritmica della danza o di una *ninna nanna*, allo spirito burlesco delle marionette, o a quello imitativo del cucù, del mulino o della cornamusa, — troveranno la via aperta al conseguimento di un tocco vario, di un fraseggio limpido, di una pedalizzazione considerata. La scrittura pianistica più slanciata e quel soffio di italianità che non si riscontrano nelle tante produzioni tedesche del genere, penetrate in passato nella didattica, fa salutare con vero compiacimento la comparsa di questa piccola gemma.

M. S. A.

CLAVICEMBALISTI ITALIANI a cura di Mario Vitali. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pianoforte*, Torino.

Felicissima è stata l'idea della Casa editrice di affidare al prof. Mario Vitali la scelta e la revisione di un certo numero di composizioni dei nostri più brillanti clavicembalisti. Il Vitali, ragguardevole esecutore di quelle pagine, ha dimostrato in questa raccolta di avere un ottimo gusto discriminativo nonchè una acuta conoscenza degli effetti clavicembalistici da essere riportati nel pianoforte. I due volumi si leggono, come si suole dire, d'un fiato, tanto piacevole è l'eleganza di quelle composizioni, per gran parte poco note di Pasquini, Zipoli, Pescetti, Durante, Turini, Paradisi, Galuppi; artisti che ogni buon italiano dovrebbe conoscere ed onorare. Raccomandiamo perciò la raccolta del Vitali sicuri di aver diritto alla riconoscenza di chi avrà seguito il nostro suggerimento.

SORO (E.) — *Romanza* per Violino e Pianoforte. - *Serenatella* per Violino e Pianoforte. (G. Schirmer, New York).

Il compositore sfoggia, nella prima, tutta la sua spontaneità, lasciando però che qualche guizzo di ben intesa modernità illumini di luce scintillante il delicato organismo lirico del simpatico brano strumentale.

Gaia, leggera, elegantissima, la seconda piccola composizione da camera, passa come un soffio fragrante di primavera, diffondendo rara e preziosa piacevolezza.

SORO (E.) — *Tre Romanze* per Canto e Pianoforte. (Kiesinger, Valparaiso).

Enrico Soro sa cantare; ed al giorno d'oggi è una bella ricchezza il poter svolgere una melodia, come si svolge un periodo letterario. Anche le romanze

per canto ormai sono un raggruppamento di note, pittoresco magari, sapiente, ma ben raramente atto ad assumere la bella definizione di *canto*, nel vero senso della parola. E la voce pure si rallegra, di potersi espandere liberamente, senza acrobatismi, senza insidiosi salti, senza sorprese pericolose!

PEDRON (C.) — *Sogni di primavera*. (A. & G. Carisch, Milano).

La romanza è stata premiata a Genova, in un concorso. E' fresca, spontanea, pittoresca e si fa cantare assai volentieri. Guizzi di festosità primaverile la illuminano, quasi le note sapessero riprodurre gli aliti e i fremiti della stagione «che il mondo foglia e fiora».

KOESSLER (H.) — *Der Kleine Rosengarten* Volkslieder. (Simrock, Berlino).

Con qual piacere si legge la ricca raccolta del Koessler!

Le melodie sono quaranta, e tutte dicono molte cose. Parlano di amore, di bellezza, di primavera, ma soprattutto parlano di un benefico ritorno alla forma classica, resa immortale da Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms.

Le stramberie straussiane, le bizzarie degli ultramoderni, devono già aver stancato i musicisti tedeschi, poichè vediamo che il Koessler rifà le strade da altri percorse, sfida ricalcarne le orme, cogliendo fiori diversi, ma bevendo la stessa brezza, e riscaldandosi allo stesso sole.

Che riposo nel poter seguire una linea melodica! Che diletto nell'accompagnare uno svolgimento armonico logico, ed equilibrato!

E molte delle pagine vocali del Koessler vantano una garbatezza di atteggiamenti veramente assai piacevoli, degna di attenzione e di viva simpatia. Ed anche meritevoli di traduzione.

ELISABETTA OCCONI.

CIMAROSA - MALIPIERO. — *La Cimarosiana*. Suite di Cinque Frammenti Sinfonici. Riduzione per Pianoforte di E. Blom. (J. & W. Chester Ltd., Londra).

Cinque pezzi deliziosi per grazia e freschezza, facilissimi da intendere e da eseguire, tanto che si potrebbero dire il trionfo della naturalezza e della semplicità. Curiosa l'identità del tema del n. 3 con quello dell'aria n. 18 «Er weidet seine Heerde» del Messia di Händel.

KORNAUTH (E.) — *3 Klavierstücke:* op. 23 Präludium, Improvisation, Walzer. L. Doblinger, Vienna).

Pezzi pianisticamente fini, in cui si sente il sicuro possesso dello strumento in chi scrive. Musicalmente l'arte del compositore è notevole ed improntata a continua nobiltà e delicatezza, mentre è tutt'altro che spregevole l'intimo contenuto poetico. Ma il corpo pare più ricco e prezioso dell'anima che gli dà vita.

—— *Sonata* op. 15 per Violino e Pianoforte. (L. Doblinger, Vienna).

Il lavoro è chiaramente influenzato dall'arte francese odierna, ed è sostenuto in tutti e tre i tempi, che non oltrepassano la giusta lunghezza d'una Sonata media. Anche qui, come in tutte le sue composizioni, l'A. si palesa maestro nella tecnica; ma neppure qui si sente la profonda spinta che costituisce la stessa ragione d'essere dell'opera d'arte.

Il secondo tempo è delicato, sì, con una specie di rima musicale che ritorna; ma la melodia non è abbastanza incisiva, non abbastanza efficace, e manca l'effetto, che certo non dovrebbe essere soltanto formale, bensì legato alla sostanza stessa del pezzo.

Il Finale poi è un po' troppo disinvolto, in rapporto al resto, e convince meno di tutto.

LENDVAI (E.) — *9 Danze arcaiche* per piccola Orchestra. Op. 30. Riduzione per Pianoforte dell'A. (N. Simrock, Berlino).

Questa riduzione permette ai lavori di cui abbiamo parlato a pag. 349 del nostro fascicolo di dicembre 1922, di diffondersi tra gli amatori. Sono cose improntate ad austerità quasi liturgica (una anzi è fatta su temi ed elementi gregoriani), scritte con tecnica tradizionaleggiante, e pure piuttosto libere ed ardite.

BAINES (W.) — *Tides*. 2 Pezzi per Pianoforte. (Elkin & Co. Ltd., Londra).

Sono due composizioni piene di sentimento espresso colla finezza, specie armonica, che caratterizza il giovane maestro purtroppo perduto. Quelli che amano le ondulazioni vaghe, quasi indefinite, ma delicate ed evocatrici, gradiranno questi due poemetti, che domandano dall'esecutore soltanto sensibilità musicale.

KORNAUTH (E.) — *Sei Liriche* op. 1. — *Canti da Richard Smekal*, op. 12. — *Sei Liriche*, op. 21. — *Liriche da Hermann Hesse*, op. 22. (L. Doblinger, Lipsia).

In queste quattro serie di liriche si vede sorgere e perfezionarsi un musicista d'anima intimamente romantica, che continua la corrente tedesca nel complesso del suo indirizzo poetico ed espressivo, ma sente le influenze della mentalità dell'arte odierna, e modifica in conseguenza tanto certi lati e certe sfumature del suo sentimento, quanto (inevitabilmente) la maniera d'esprimerli. Per ciò il Kornauth si commuove e vibra ad ogni accenno di dolore, di malinconia, di sogno, di delicatezza nostalgica; e va evolvendo nella complessità del mondo che tali stati d'animo risvegliano in lui. Mondo semplice in principio, ed assai simile a quello dei romantici di altri tempi; mentre coll'avanzare nella vita e nell'arte, il compositore sente rispondere altri richiami, delicati e vari, se non sempre più alti e possenti.

La tecnica segue lo stesso cammino, e va complicandosi e modernizzandosi in senso di raffinamento, senza varcar mai i limiti del buon canto, nè quelli del buon pianoforte; l'A., anzi dev'essere pianista.

In complesso dunque, se non l'opera d'un talento che colpisce, si sente quella d'un uomo d'ingegno e di sensibilità in corso di buono sviluppo. Consigliamo queste liriche a chi segue con sincero interesse la produzione contemporanea.

GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

AUTORI DIVERSI

Canzoniere Veneziano Settecentesco

50 Canzoni da battello a una voce, con Pianoforte. Scelta, revisione e armonizzazione di M. ZANON.

118621. - Fascicolo I. 10 Canzoni . . L. 6
118622. - » II. 10 Canzoni . . » 6
118623. - » III. 10 Canzoni . . » 6
118624. - » IV. 10 Canzoni . . » 6
118625. - » V. 10 Canzoni . . » 6

I cinque Fascicoli presi in una volta L. 24
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

DE LA TOMBELLE (F.) — *Dès Après-Midi sous les Arbres*. 12 Pièces pour Piano. (Costallat & Cie., Parigi).

L'A. deve passare i suoi pomeriggi sotto gli alberi molto lontani dal mondo turbolento di Parigi, perchè la musica è calma, composta, castigata, come se il resto del mondo non stesse affannandosi dietro ad aspirazioni ardite e magari irrealizzabili. Nessuna difficoltà d'esecuzione.

MILANDRE. — *Suite en re* pour Viole d'amour et Clavecin (ou Alto et Piano) harmonisée par A. Béon. (Costallat & Cie., Parigi).

E' una musica aggraziata e tenue, se non proprio viva ed interessante, del maestro francese, di cui finora non ci è noto che il cognome. Il revisore dice d'averla armonizzata; dobbiamo pensare che egli sia andato oltre la sola realizzazione delle armonie pensate dall'autore? In ogni caso l'ha fatto con una certa competenza, non urtando quello stile, ch'è ormai diventato come la formula dei vecchi maestri strumentisti francesi. L'esecuzione è facile, quasi facilissima.

FOGG (E.) — *Poema* per Violoncello o Violino e Pianoforte. (Elkin & Co., Londra).

Pezzo d'effetto, specie per il violoncello, senza difficoltà d'esecuzione.

SERVENTI (V.) — *1.° Valzer* per Pianoforte. (Prop. dell'Autore).

Pezzo brillante, facile, di stile ineccepibile.

PENNINO (G. E.) — *Giocoso* (Valzer miniatura) per Pianoforte. (G. Santojanni, Napoli).

Tre pagine facilissime di una danza scorrevole e leggera, d'effetto immediato.

O. S.

MUSICA SINFONICA

PETERKA (R.) — *Trionfo della vita*. Preludio Rapsodico per Grande Orchestra op. 8. N. Simrock, Berlino).

E un poema musicale di carattere appassionato e che non manca di calore e di slancio, ma di quelli che furono ormai vissuti e sentiti ed espressi per lungo tempo in tutto il periodo romantico. Tanto che l'A., com'era inevitabile, torna ad usare quei mezzi stessi che, appunto per esprimere quegli stati d'animo, erano stati trovati da Wagner co' suoi predecessori e continuatori. Tanto le ample linee costruttive quanto l'orchestra sono maneggiate da maestro.

HEGAR (F.) — *Ballata* per Violino e Orchestra op. 45. (N. Simrock, Berlino).

BLUMER (T.) — *Capriccio* per Violino con Pianoforte o con piccola Orchestra op. 42. (N. Simrock, Berlino).

Leggendo composizioni simili non si può non domandarsi come non venga in mente agli autori, che quanto essi vogliono esprimere fu già detto, ed in modo magnifico, da uomini quali Schumann e Brahms; quindi, o dire cose diverse, o rinunciare.

Dal lato formale, sono cose quanto mai corrette ed encomiabili.

WETZLER (H. H.) — *Symphonische Phantasie* op. 10 per grande Orchestra. (N. Simrock, Berlino).

Effetti fonici sicuri, con efficaci contrasti, ottenuti con un'orchestra dove, oltre gli archi, ogni gruppo è a tre istrumenti, ed in più due arpe, pianoforte e celesta, mostrano nell'autore un buon maneggiatore della partitura postwagneriana ed un conoscitore delle formule musicali del periodo dal quale la musica è uscita negli ultimi decenni, ma non più.

BUSC (A.) — *Variazioni e Fuga* per piccola Orchestra, su un tema di *W. A. Mozart*. Op. 19. (N. Simrock, Berlino).

Lavoro piuttosto ingenuo, scritto correttamente, ma senza che niente di vitale sia tratto dal bello e semplice tema mozartiano. La Fuga finale è proprio di quelle che si fanno nelle scuole più prudenti. Anche la strumentazione è priva d'ogni scintilla.

BERR (J.) — *Pan e le Silfidi*. Pezzo da concerto per Flauto ed Orchestra o Pianoforte. (N. Simrock, Berlino).

Buon pezzo brillante, un po' disuguale nello stile, ma vivo, fresco e certo rimuneratore per un buon flautista. Anche la riduzione con pianoforte è buona.

SCHAUB (H. F.) — *Suite per Orchestra* tratta dalla musica di scena per la Fiaba «Nussknacker und Mäusekönig», dall'omonima novella di E. T. A. Hoffmann. (N. Simrock, Berlino).

Sono da 30 a 35 minuti di musichetta per grande orchestra. Nessuna sorpresa, nessuna tensione: pare d'aver sentito tutto mille e mille volte, ed è proprio così; è l'eco di quanto v'ha di più famigliare da Haydn in poi. Sia nella fattura intima, e sia nell'orchestrazione, tutto scorre liscio, sulla base della più saggia prudenza, della più castigata scolastica.

O. S.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino

ALARD (D.)

E. R. 180. - *24 Studii - Capricci* nei 24 toni della Scala del Violino. Op. 41. Revisione di G. DE ANGELIS . . . . L. 7

BACH (G. S.)

E. R. 227. - *Sonate e Partite*, rivedute e commentate da M. ANZOLETTI . . » 8

CAMPAGNOLI (B.)

E. R. 189. - *7 Divertimenti* (o *Sonate*) composti per l'esercizio delle sette principali posizioni. Op. 18. Revisione di E. POLO . . . . . » 6

ERNST (E. G.)

E. R. 63. - *Sei Grandi Studii*. Edizione riveduta e diteggiata da M. ANZOLETTI » 6

GAVINIÈS (P.)

E. R. 228. - *Le vingt-quatre Matinées*. Revisione di G. FUSELLA . . . . . » 5

POLO (E.)

E. R. 192. - *30 Studii* a corde doppie progressivi dalla 1ª alla 3ª posizione » 6

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Il quotidiano «La Gazzetta di Parma», bandisce un Concorso per un *Inno a Parma*, inspirato alle tradizioni artistiche e patriotiche della Città. Premio lire mille, scadenza 30 novembre 1923.

® La Società Filodrammatica di Pisino ricerca un maestro direttore, che sappia istruire allievi di banda e conosca bene il pianoforte.

® Al Concorso bandito dalla Scarlatti di Napoli, sono riusciti vincitori: *per una Composizione orchestrale*, il maestro Renzo Bossi di Milano con «Le avventure burlesche di Pinocchio»; *per un Quartetto o una Sonata*, il maestro Achille Longo di Napoli con una Sonata per violoncello e pianoforte. Nessuno dei concorrenti, invece, è risultato meritevole del premio per un poemetto lirico.

® Al recente Concorso bandistico-corale di Verona, si sono avuti i seguenti risultati:

GARA CORALE

Società già premiate: 1) Borgo Roma; 2) Villafranca; 3) S. Michele; 4) Nogara.
Società mai premiate: 1) Borgo Trento; 2) S. Pancrazio; 3) S. Lucia; 4) S. Martino.

GARA BANDISTICA

Musiche militari: 1) Brigata Roma; 2) Guardie di Finanza; 3) Genio.
Musiche civili, Cat. A: 1) Governolo; 2) Salizzole; 3) S. Giovanni Lupato.
Musiche civili, Cat. B: 1) nessuna; 2) Pojano; 3) Tiro a Segno.

La Società Borgo Roma è stata istruita dal Maestro Kraus.

® Alla gara per una Composizione per quintetto di flauto, oboe, cornetto, corno e fagotto — indetta dalla Filarmonica di Roma — è riuscito vincitore, su sette concorrenti, il maestro Giuseppe Milanesi di Trezzano Argine (Pavia).

La gioventù che cresce non curante e immemore delle tradizioni, è una razza di spurii senza famiglia, nè patria.

NICOLÒ TOMMASEO.

NOTIZIE

® Ecco il testo della lettera che il Ministro della P. I. ha inviato alla Casa Ricordi, per congratularsi dell'ordinazione di un'Opera conferito da essa al giovane maestro Persico, uno dei vincitori dell'ultimo Concorso lirico governativo.

Roma, 20 febbr. 1923.

Pregiatissimi Signori,

Ho sinceramente gradita la comunicazione di codesta spett. Casa circa l'invito di scrivere una nuova opera, rivolto al maestro Mario Persico, riuscito vincitore nell'ultimo concorso lirico indetto dal Ministero.

Tale iniziativa, che seconda, con pratica efficacia ed elevate finalità, gl'intendimenti cui si ispirarono i concorsi ministeriali per l'incremento del nostro teatro lirico, costituisce una nuova e più spiccata benemerenza nel novero di quelle che la Casa Ricordi giustamente vanta, e non da oggi, verso l'arte italiana.

Nell'augurio che la nuova iniziativa segni un nuovo successo, mi è grato attestare alle SS. LL. la mia soddisfazione, insieme con i sensi della mia osservanza.

G. GENTILE.

® Durante la sua permanenza pasquale a Milano, il Presidente del Consiglio ha visitato la Casa di riposo dei musicisti, fondata da Giuseppe Verdi. E nell'albo dei visitatori ha scritto queste parole: Benito Mussolini, in segno di devoto omaggio all'arte e agli artisti, perenne primavera della patria.

® Fra maestri compositori di musica e librettisti sta costituendosi un'Associazione nazionale che provveda alla tutela morale ed economica di tante giovani energie. Chiedere programmi e schiarimenti alla segreteria del sodalizio, Via Dante, 18, Milano.

® Anche a Firenze sta per istituirsi un Teatro degli Indipendenti, del quale, la parte musicale è affidata al maestro Silvio Mix.

® I giornali annunziano che nel prossimo inverno verrà rappresentata, al Costanzi di Roma, la nuova opera di Pietro Mascagni, *La festa del bacio*, dramma lirico in tre atti su libretto di Franco Liberati, che questi ha tolto dallo stesso soggetto svolto in vernacolo romanesco e con il medesimo titolo da Gastone Monaldi.

® Si annunciano varie opere nuove. Il maestro cieco Giuseppe Pacini ha musicato un idillio drammatico in versi, dal titolo *Gilliatt*, che Carlo Zangarini ha tolto dal «Lavoratori del Mare» di V. Hugo. Ezio Camussi ha terminato *Scampolo* dall'omonima commedia di Niccodemi.

® Anche i compositori di operette non dormono sugli allori. Mentre è imminente l'andata in scena del *Ventaglio* di Cuscinà, su libretto di Reggio, cavato da Goldoni, il maestro Billi prepara *La fabbrica dei piavoli*, intreccio di Rossato. Il quale ha intenzione di far entrare nel campo operettistico *Nina no far la stupìa*, da lui scritta in collaborazione con Gian Capo. Enrico Serretta si è inspirato all'ambiente siciliano per *La fidanzata di Milù*, che sarà musicata dal maestro Cuscinà, e Venezieni ha preferito lo sfondo napoletano per la sua *Funiculì, Funiculà*, con musica del maestro de Cecco, già pronta per la rappresentazione.

Il maestro Bettinelli prepara *Fiordaliso*, libretto di Fraccaroli, e *La donna muta*, libretto di Rossato, da non confondersi con *La donna perduta* che sta musicando il maestro Pietri.

Si annunziano ancora: *Rococò* di Carlo Veneziani, musica di Montanari; *La damina dei profumi*, dei maestri Carugati e Costabile; *La signorina stilée*, libretto e musica di Cauoci.

® Il maestro Carlo Buonomo è riuscito vincitore di entrambi i Concorsi indetti dai Conservatorii di Napoli e di Firenze per la cattedra di trombone; ed ha optato pel primo Istituto.

® Segnaliamo un atto nobile e munifico del Senatore Salvarezza, morto recentemente a Genova. Egli, che fu ammiratore e amico di Giuseppe Verdi, ha donato la sua intera sostanza, ammontante a 600.000 lire, alla Casa di riposo dei musicisti fondata dallo stesso Verdi, lasciandone usufruttuaria la vedova, vita naturale durante.

® La vedova e i figli del compianto maestro Mancinelli hanno donato alla biblioteca del Civico Istituto musicale Paganini di Genova una importante raccolta musicale, numerosi libri rari e pregevoli di interesse musicale e un gran numero di composizioni di vario genere.

® Per iniziativa della signora Coolidge, la ben nota mecenate degli Stati Uniti, avranno luogo all'Accademia Americana di Roma, nel prossimo maggio, le esecuzioni dei lavori premiati negli ultimi concorsi Coolidge, dal 1919 in poi, e precisamente: *Rispetti e strambotti*, quartetto di Malipiero; *Suite* per viola di Bloch; *Trio* di Warner; *Trio* di Sowerby; *Trio* di Rebecca Clarke; *Quartetto* di Leo Weiner.

® Pel terzo centenario della morte di Byrd, il ben noto musicista inglese, sono apparse due pubblicazioni che lo riguardano. Una, di H. Collins, raccoglie i mottetti composti da Byrd e da qualche suo contemporaneo, l'altra, di Fuller-Maitland, s'intitola *Alla Corte della Regina Anna*, comprende brani musicali della stessa epoca.

® Korngold, il giovane autore della *Città morta* ha terminato un *Quartetto* per archi.

NECROLOGIO

® Inviamo affettuose condoglianze al nostro collaboratore, maestro Domenico Alaleona, che ha avuto la grande sventura di perdere l'amatissimo genitore.

® A Torino il maestro *Dino Sincero*, insegnante e quel Liceo musicale, compositore apprezzato e collaboratore di giornali.

® A New York, lo scorso mese, *Henry Edward Krehiel*, della New York Telbune, il più illustre critico musicale americano, autore anche di molti volumi inerenti all'arte della musica. Aveva 69 anni.

RECENTI SUCCESSI TEATRALI

Teatro alla Scala, Milano.

R. PICK-MANGIAGALLI

MAHIT

Novella mimo-sinforica in due quadri.
Riduzione per Pianoforte . . . . . L. 16
Libretto . . . . . » 2

Teatro Costanzi, Roma.

VINCENZO MICHETTI

LA GRAZIA

Dramma pastorale in tre atti di G. DELEDDA, C. GUASTALLA e V. MICHETTI.
Opera completa per Canto e Pianoforte L. 30
Libretto . . . . . » 3

Teatro S. Carlo, Napoli.

FRANCO ALFANO

LA LEGGENDA DI SAKUNTALA

Tre atti da «KALISADA».

Opera completa per Canto e Pianoforte L. 40
Libretto . . . . . » 3

Teatro di Montecarlo.

GUIDO BIANCHINI

IL PRINCIPE E NUREDHA

(Le Prince enchaîné).

Un atto di MARIA STAR (da un'antica leggenda orientale). (Testo italiano e francese).
Opera completa per Canto e Pianoforte L. 20
Libretto . . . . . » 2

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Temporaneamente il prezzo di vendita è aumentato del 100 per 100 per tutte le categorie

CANTO

Metodi

VACCAJ (N.) (E. R. 171). **Metodo** pratico di Canto italiano per camera, diviso in quindici lezioni. (Testo Italiano e inglese). (a) Fr. 2,50.

MUSICA VOCALE

VIGANO' (C.) (119331 a 119350). **Canti** per Giardini d'infanzia, con accompagnamento di Pianoforte:

Doni ed occupazioni Froebeliane:

—— N. 1. *Steccoline* . . . . . Fr. 0,50
—— » 2. *Bastoncini* . . . . . » 1,—
—— » 3. *Piegature* . . . . . » 1,25
—— » 4. *Disegno* . . . . . » 1,50
—— » 5. *Plastica* . . . . . » 0,75
—— » 6. *Cubetti o Mattoncini* . . . . . » 1,25
—— » 7. *Cubo, Cilindro, Sfera* . . . . . » 0,50
—— » 8. *La Farfalla* . . . . . » 0,50
—— » 9. *Anel* . . . . . » 0,50
—— » 10. *Dita* . . . . . » 0,50

Canti diversi:

—— » 11. *Onomastico* . . . . . » 0,75
—— » 12. *Ringraziamento* (a fine del saggio) » 0,75
—— » 13. *Ringraziamento* . . . . . » 1,25
—— » 14. *Onomastico* . . . . . » 1,—
—— » 15. *Il Natale* . . . . . » 0,75
—— » 16. *Preghiera a Maria* . . . . . » 0,75
—— » 17. *Ne recorderis* Piccolo Mottetto sacro » 0,25
—— » 18. *Il mazzolin delle viole* . . . . . » 0,75
—— » 19. *La Barca* . . . . . » 0,75
—— » 20. *Alla Bandiera* . . . . . » 0,50

OPERE TEATRALI

per Canto e Pianoforte

RESPIGHI (O.). BELFAGOR. Opera completa. (a) Fr. 20.

PIANOFORTE

con istrumenti diversi

WARNER (H. W.) (118891). Trio for Piano, Violin and Violoncello. Op. 22. Scell. 8/=.

ARCHI

WARNER (H. W.). **The Pixy-Ring.** A Fairy Miniature Suite for String Quartet (2 Violini, Viola e Violoncello). Op. 23: I. *Moonbeams.* — II. *Toad-stools.* — III. *Tinkling Blue-bells.* — IV. *Pixy-laden.* — V. *The Ring Dance*:

—— (118892) Partitura. Scell. 5/=.
—— (118893) Parti staccate. Scell. 5/=.

ORCHESTRA

RESPIGHI (O.) (119003). *Ballata delle Gnomidi.* (Partitura. Formato tascabile). (a) Fr. 12.

ALTRE EDIZIONI

MUSICA SACRA

BACH (J. S.). *Weihnachts-Oratorium.* Per Soli, Cori, e Orchestra. Revidiert und mit Vorwort versehen von A. Schering (E. Eulemburg, Leipzig).

BRUCKNER (A.). *Grosse Messe,* N. 3, *F. moll.* Per Soli, Cori e Orchestra. (E. Eulemburg, Leipzig).

GALLETTI (P. M.). *Canto d'amore* a Gesù Sacramentato. Assolo per Contralto e Coro con accompagn. di Armonium. L. 2.50 (Tipografia Porziuncola, Perugia).

VALBONESI (G.). *Recordare.* Canone a tre parti per S. M. S. T. e Pianoforte (dalla Messa di Requiem). (A. Forlivesi e C., Firenze).

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

BARBIERI (M.). *Dal "Giardiniere"* di Rabindranath Tagore. Cinque Liriche. L. 25. (F.lli Serra, Genova).

BERNINZONE (G.). *Danzatrice.* Poemetto. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

BONINCONTRO (G.). *Mon coeur m'a dit.* Mélodie. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

—— *Songe.* Poésie de E. Dernay. Fr. 3. *Sérénade à Polichinelle.* Poésie de G. Charley. Fr. 3. (P. Decourcelle, Nice).

BOUSEREZ (L.). *Six Mélodies: Après minuit.* Fr. 3,50. — *A un ami.* Fr. 3. — *Soir religieux.* Fr. 3. — *Dureté.* Fr. 3,50. — *Les récoltes.* Fr. 3. — *Très doucement.* Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).

BUCKE (L. E.). *The Songs of the Children.* Set. 1. 3/6. (J. Williams, London).

CLEMENTI (F.). *Vibrazioni.* Fr. 2. — *Zaffiro.* Fr. 3. — *In Chiesa.* Fr. 2. — *Nirvana.* Fr. 2. — *Canta.* Fr. 2. — *Vaso sogno.* Fr. 2. — *Sogno. Fr.* 2,50. — *Incanto.* Fr. 2,50. — *Scirocco.* Fr. 2. — *Io la vita darei.* Fr. 2,50. (F. Bongiovanni, Bologna).

D'AMATO (G.). *Canto delle Camicie nere.* Versi di G. Vignuzzi. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DARCIEUX (F.). *Les tentations.* Poésie de G. de Raimes. (M. Senart, Paris).

DE ANGELIS (R.). *Sonetto e Ballata.* Versi di Dante. Fr. 2,50. (F. Bongiovanni, Bologna).

D'OLLONE (M.). *Trois Poèmes* de T. Klingsor. Fr. 5. (M. Senart, Paris).

FÉVRIER (H.). *Les Saisons.* Poèmes de S. Liégeard. Fr. 6. (Au *Ménestrel,* Paris).

FOGG (E.). *Dawn-Song.* Words by W. D. Suddaby. 2/=. (Elkin & Co. Ltd., London).

GAUBERT (Ph.). *Madrigal feuri. Mélodie.* Fr. 1,75. — *Mon petit âne.* Fr. 1,75. Poésies de M. Léna. (Au *Ménestrel,* Paris).

HUE (G.). *Gestes de Menuet.* Poésie de A. Samain. Fr. 1,75. (Au *Ménestrel,* Paris).

KEMPFF (W.). *Pippas Morgengesang.* Lied. Mk. 1. (N. Simrock, Berlin).

KODÁLY (Z.). *Énekzó.* Songs on hungarian popular words. (Rózsavölggi és Társa Kiadása, Budapest).

MARINI (M.). *Alla Madonna,* da «Verso il Sole» di G. Negli. Romanza per MS. L. 3. — *Canta il poeta.* Romanza per S. L. 2. (Presso Ricordi, Milano).

MIGNANI (A.). *Hella Bandiera.* Inno. Versi di A. Bertuzzi. Fr. 3. (F. Bongiovanni, Bologna).

MORET (E.). *Poème d'une heure.* Poésies de P. Bourget. Fr. 4. (Au *Ménestrel,* Paris).

MYERS (R. H.). *Noël.* Poésie de Th. Gautier. Fr. 3. — *Una Danzense.* Poésie de J. Cocteau. (M. Senart, Paris).

ODDONE (E.). *Versi per Lei.* Fr. 1,50. — *Epistola di Pulcinella e Colombina.* Fr. 2. — *Sera.* Lirica. Fr. 1,50. — *Autunno.* Fr. 1,50. Parole di M. Lessona. (F. Bongiovanni, Bologna).

—— *Canzoniere popolare* italiano. Vol. II. Fr. 15. (Presso Ricordi, Milano e filiali).

PRATELLA (F. B.). *Il Canzoniere* dei Canterini romagnoli. (Camerata lughese, Lugo).

QUILTER (R.). *In the Highlands.* Song. — *Over the Land is April.* Song. Each (Poems by R. L. Stevenson). 2/=. (Elkin & Co., Ltd.).

RICCI SIGNORINI (A.). *Poemi del dolore.* Versi di G. Ricci Signorini. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

ROCCHI (E.). *Il mese di Marie.* Romanza. Versi di R. Romani. L. 4. (Propr. dell'Autore).

SCOTT (C.). *Reconciliation.* Words by N. N. Carvalho. 2/=. (Elkin & Co. Ltd., London).

SPAGNUOLO (O.). *La nuova ancora.* Versi di P. Farneti. (F. Bongiovanni, Bologna).

TAGLIK (R.). *Canzoni per una voce e pianoforte.* — *Canzoni per coro.* (Vlastita Naklada).

TOUCHARD (M.). *Promenade à l'Etang.* Poésie de A. Samain. Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).

PIANOFORTE

Metodi, Studii, Composizioni originali, Danze, ecc.

AUTORI DIVERSI. *Tabarin.* Album de Danses modernes. Fr. 10. (A. & G. Carisch & C., Milano).

—— *Sonata anonima in sol min.* del 700. Preceduta da uno studio di F. Torrefranca. (Edizione del «La Bilancia», Roma).

—— *Pour les jeunes.* Collection de 24 morceaux réduits. Deux recueils. Chaque. Fr. 5. (P. Decourcelle, Nice).

ALLENDE (L. H.). *12 Tonadas* de caracter popular chileno. Fr. 10. (M. Senart, Paris).

ALMAYRAC (G.). *Todos Muñecos.* Schotis español. Fr. 3. — *Giovinezza.* One Step. Fr. 3. (P. Decourcelle, Nice).

ANTONELLI (M.). *Perplessità.* Andante. Fr. 2. — *Sempre.* Valse hésitation. Fr. 2. (F. Bongiovanni, Bologna).

BAKALAINIKOFF. *Valse du Volga.* (Foetisch frères, Lausanne).

BAYNES (S.). *Alsanah.* Song fox-trot. 2/=. (Swan & Co., London).

BAYNES (W.). *Three Concert studies: Exaltation; The Naiad; Radiance.* Each 2/=. (Elkin & Co. Ltd., London).

BORMIOLI (E.). *Serenata Spagnola.* Fr. 1,75. (A. & G. Carisch & C., Milano).

BONINCONTRO (G.). *Sérénade à Polichinelle.* Hésitation. Fr. 3. — *Mon coeur m'a dit...* Mélodie. Fr. 3. (P. Decourcelle, Nice).

BRIQUET (M.). *Chant sans paroles.* Fr. 3. (M. Senart, Paris).

CALCAGNO (E.). *Kalantan.* Fox-trot. L. 5. (Presso l'A.)

CUSCINÀ (A.). *Macacco.* Fox-trot. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DARCIEUX (F.). *Savez-vous planter des choux?* Fr. 3. (M. Senart, Paris).

DERUBERTIS (V.). *Pastorale.* (C. Canulli, B. Aires).

DORNER (F. M.). *In quiet Mood.* (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

DRIGO (R.). *La Barque d'amour.* Barcarolle. 2/=. (Swan & Co., London).

DUBOSCQ (C.). *Menuets, Sarabandes et Gaillardes.* Fr. 10. (M. Senart, Paris).

FORTUNY (A. P. M.). *Miranda.* Habanera. Fr. 2. — *Réponse à Salomé.* Fox-trot. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

GERMER (E.). *La Tecnica del Pianoforte.* Op. 28. L. 14. (F. Hofmeister, Lipsia).

HOMBERG (J.). *4 petites Pièces.* Fr. 6. (M. Senart, Paris).

HOVELN-CARPÉ. *Gipsy Dance.* — *Nocturne.* — *Arabesque.* (Raabe & Plothow, Berlin).

LAUWERYNS (G.). *En forme de Menuet.* Fr. 3. — *Gavotte.* Fr. 2,50. (P. Decourcelle, Nice).

LANGER (G.). *Grand-Mère. Rêverie.* (Foetisch frères, Lausanne).

LAZARUS (D.). *Fantaisie.* Fr. 4. (M. Senart, Paris).

LE COUPPEY (F.). *A. B. C. Méthode* pour les commençants. — *25 Études* très faciles et sans octaves. (Foetisch frères, Lausanne).

LILJEFORS (R.). *Concert für Klavier* mit Orchesterbegleitung (Ausgabe für zwei klaviere). (Raabe & Plothow, Berlin).

MARINI (M.). *Danza esotica.* L. 3. (Presso Ricordi, Milano).

MIGNONE (E.). *Flematico.* Fox-trot. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MOLETI (N.). *Malabar.* Shymmi esotico Fr. 5. — *Kim.* Shymmi. Fr. 5. — *Oh! rose bleu?!* Ideal Shymmi. Fr. 5. — *Bluff!...* One Step. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MORET (E.). *Lorenzaccio:* N. 1. Gaillarde. (Au *Ménestrel,* Paris).

MOY (E.). *Fanciful Sketches.* 2/6. (Winthrop Rogers Ltd., London).

PFITZNER (H.). *Konzert in Es Dur,* mit begleitung des Orchesters (Ausgabe für zwei klaviere). (A. Förstner, Berlin).

POLDINI (E.). *Charmons nos Loisirs.* Suite de petits morceaux pour les jeunes pianistes. Fr. 2,50. — *Esquisses musicales.* Fr. 2,50. — *Miniatures.* Fr. 2,50. — *Babioles.* Fr. 2,50. — *Bagatelles.* Fr. 2,50. (Foetisch frères, Lausanne).

RICCI SIGNORINI (A.). *Stati d'anima.* Fr. 3. — *Suite N. 2.* Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

ROCCHI (E.). *Valzer capriccioso.* L. 4. (Pr. dell'A.).

ROSA (M.). *Notturno.* Fr. 2. — *Nenia* Fr. 2,50. (F. Bongiovanni, Bologna).

ROSSI (O.). *Hechicera.* Tango. Fr. 4. (A. & C. Carisch & C., Milano).

SCHUMANN (Ch.). *Sueno de Amor.* Ps. 2. — *Morir de Amor.* Vals lento. Ps. 2. — *Por Valencia.* Paso doble. Ps. 2. — *Perros y Gatos.* Ps. 1,25. — *El gato y el ratón.* Ps. 1,25. (Pr. dell'Autore).

TANSMAN (A.). *Trois études transcendantes.* Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).

TOSELLI (E.). *Romance.* Fr. 3,50. (Smyth, Paris).

VALBONESI (G.). *Mazurka.* Canone all'Ottava. Fr. 2. — *Love Duet.* Canone alla Seconda. Fr. 2. (A. Forlivesi & C., Firenze).

VIRGILI (V.). *Napoli-Madrid.* Paso doble. Fr. 2. (F. Bongiovanni, Bologna).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

Sinfonie, Preludî, Intermezzi celebri

per Pianoforte a due mani

(Ricchi volumi coi ritratti degli Autori)

VOL. I. - CIMAROSA, *Giannina e Bernardone. - Le trame deluse. - Il Matrimonio segreto. - Le Astuzie femminili. - Gli Orazi e Curiazi. - Il giorno felice. - Artemisia.* - PAISIELLO. *Il Barbiere di Siviglia.* - SPONTINI. *La Vestale. - Fernando Cortez* (49220) L. 6,—

» II. - MOZART. *Idomeneo. - Il Ratto del Serraglio. - L'Impresario. - Le Nozze di Figaro. - Don Giovanni. - Così fan tutte. - Il flauto magico. - La Clemenza di Tito* . . . . . (49221) L. 6,—

» III. - CHERUBINI. *Lodoiska. - Elisa. - Medea. - L'Osteria portoghese. - Le due Giornate o Il Portator d'acqua. - Anacreonte. - Faniska - Gli Abencerragi* . . . . . (49222) L. 6,—

» IV. - WEBER. *Rubezahl. - Jubel. - Der Freischütz. - Preziosa. - Euriante. - Oberon* . . . . . (49223) L. 6,—

» V. - MORLACCHI. - *Francesca da Rimini.* - ROSSINI. *L'Italiana in Algeri. - Il Barbiere di Siviglia. - La Gazza ladra. - Semiramide. - L'Assedio di Corinto. - Guglielmo Tell.* . . . . . (49224) L. 6,—

» VI. - HÉROLD. *Zampa. - Le Pré aux Clercs.* - MEYERBEER. *Roberto il Diavolo* (Preludio). - *Gli Ugonotti* (Preludio). - *Struensée. - Dinorah. - Per l'Esposizione di Londra 1862* . . . . . (49225) L. 6,—

» VII. - BELLINI. *I Capuleti e i Montecchi. - Norma.* - MERCADANTE. *I due Figaro - Ismalia - Elena da Feltre - La Schiava Saracena* (49226) L. 6,—

» VIII. - DONIZETTI. *Anna Bolena. - Fausta. - Gemma di Vergy. - Linda di Chamounix. - Don Pasquale. - Maria di Rohan.* (49227) L. 6,—

» IX. - VERDI. *Oberto Conte di S. Bonifacio. - Nabucodonosor. - Giovanna d'Arco. - Luisa Miller. - La Traviata* (Preludio Atto I). - *La Traviata* (Preludio atto III). - *I Vespri Siciliani. - Aroldo. - Un Ballo in maschera* (Preludio). - *Macbeth* (Preludio). - *La Forza del destino. - Aida* (Preludio) . . . . . (49228) L. 8,—

» X. - AUBER. *La Muta di Portici. - Fra Diavolo.* - CAGNONI. *Michele Perrin.* - PEDROTTI. *Fiorina. - Tutti in maschera.* - ROSSI (LAURO). *Il Domino nero.* . . . . . (49229) L. 6,—

» XI. - BOITO. *Mefistofele* (Preludio). - FACCIO. *I Profughi Fiamminghi* (Preludio). - *Amleto* (Preludio Atto III). - GOMES. *Salvator Rosa.* - MANCINELLI. *Cleopatra* (Intermezzi) Overtura. - PONCHIELLI. *I promessi sposi. - I Lituani. - A Gaetano Donizetti.* Cantata. (Preludio). - *Il Figliuol prodigo* (Preludio Atto IV) (49230) L. 8,—

» XII. - WAGNER. *Rienzi. - Il Vascello Fantasma. - Il Vascello Fantasma* (Preludio Atto II). - *Tannhäuser. - Tannhäuser* (Preludio Atto III). *Lohengrin* (Preludio Atto I e Preludio Atto III). - *Tristano e Isotta* (Preludio Atto I). - *I Maestri Cantori di Norimberga* (Preludio Atto I e Preludio Atto III). - *La Walkiria* (Preludio Atto II). - *Parsifal* (Preludio Atto I) . . . . . (104861) L. 8,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI G. RICORDI & C. — MILANO

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime; Carte assorbenti per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per la cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Arsenale, 19 — TORINO

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

Una meraviglia!

Un'opera non comune, ideata con slancio e genialità, e che merita veramente l'accoglienza più entusiastica da parte di tutti, segna un'êra nuova nel mondo della musica.

***ERCOLE CAVALLO** non è un uomo nuovo. Chi non conosce il suo famoso **METODO MECCANICO MUSICALE**? Ebbene, egli, animato da giovanile entusiasmo e da forte amor patria, consapevole che bisogna progredire sempre più verso il meglio e la perfezione, ha voluto creare un altro **NUOVO METODO** che, oltre ad essere una magnifica 2ª edizione del primo, migliorata e perfezionata, contiene anche tutta una serie di esercizi per diventare presto musicisti e pianisti precisi e coscienti. I più grandi maestri ne parlano con convinzione, sinceramente entusiastica. Basterebbe citare il **Cilèa, La Rotella, Zanella, Franco, De Angelis, Giarda** ecc.*

*Questo **NUOVO METODO** è davvero provvidenziale per tutti perchè, fra i tanti pregi specialissimi, mette tutti in grado di leggere direttamente la musica come un giornale, di eseguirla a prima vista con precisione ritmica, perfezionando il solfeggio che si fa automaticamente mentre si eseguisce, di intonarla, di scriverla con le sospirate proporzioni d'altezza e di durata dei valori, come ogni stampa dovrebbe, e ciò mediante la sua **CARTA - GUIDA PER MUSICA** (3ª edizione: L. 3 al quinterno) ed in fine, dopo tanti altri pregi che sarebbe lungo enumerare — quali gli esercizi di lettura e di scrittura, nonchè di trasporto — questo genialissimo metodo educa l'orecchio, l'occhio, la memoria e lo spirito in modo che chi vuol assurgere alla più alta coltura musicale, si formerà, anche da solo, una preparazione seria, degna, cosciente e conveniente per trionfare nelle difficoltà di studio, d'insegnamento, di esecuzione, di composizione, di esami (sia alle Scuole normali che al Conservatorio) e, diffondendo questo metodo puramente italiano, che è quindi gloria d'Italia, porterà sempre alta, con esso, la nuova luce di fiera italianità.*

PREZZO L. 15

MAESTRO ERCOLE CAVALLO-BARI - Via Nicolai, 137

PVBBLICAZIONE MENSILE – C. C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO V. NVMERO V. MAGGIO MCMXXIII



CORELLI A.

II. - Concerto Grosso. Op. VI.
E. R. 233. - Per Archi, con Pianoforte. Partitura e parti staccate . . . . . L. 12
E. R. 234. - Riduzione per Pianoforte a quattro mani . . . . . » 6

VIII. Concerto Grosso. Op. VI fatto per la notte di Natale
E. R. 235. - Per Archi, con Organo (Partitura e Parti staccate) . . . L. 14
E. R. 236. - Riduzione per Pianoforte a quattro mani . . . . . » 6

Revisioni e riduzioni di ALCEO TONI
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

SOCIETA' NAZIONALE DEL
"GRAMMOFONO"



QUESTA CELEBRE MARCA
contrassegna tutti i veri Strumenti e Dischi originali "Grammofono" noti in tutto il mondo per la loro perfezione. Repertorio ricchissimo di opere, operette, danze, canzoni, musica sinfonica, strumenti a solo ecc,

OPERE COMPLETE

Tutti gli amici della musica possono trovare l'assortimento completo di Strumenti e dischi presso i

Riparti vendita al dettaglio
ROMA - Via Tritone, 89
MILANO - Galleria Vitt. Em. 39
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS CATALOGHI E LISTINI

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi,* ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.

GENOVA.
Ciglia M. Angelo - Via Cairoli, 37 r.
— Ditta *De Bernardi Giuseppe* - Via S. Luca, 52-54.
— *Fratelli Serra.* - Via Luccoli, 56 (rosso).

MILANO.
Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.

NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francaville.

PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.

ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.

TRIESTE.
Buffa, Baretti & C. - Via Carducci 27.
— *Tedeschi & Obersnu* - Corso Vitt. Eman., 26.

VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi.* - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Paregg. ai R.R. Conservatori. (D. R. 26 gennaio 1922).

MOZART W. A.

SONATE
per Pianoforte a due mani
(Rivedute da M. VITALI).
E. R. 57. — VOLUME I. (Sonate 1 a 9) L. 10. –
E. R. 58. — » II. (Sonate 10 a 18) L. 10. –

SONATE
per Violino e Pianoforte
(Rivedute da R. PRINCIPE e M. VITALI).
E. R. 59. — VOLUME I. (Sonate 1 a 9) L. 10. –
E. R. 60. — » II. (Sonate 10 a 18) L. 10. –

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI



AGENTI CONCESSIONARI PER MILANO:
ROSSI & C. - Via Napo Torriani, 9

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERGHET, 2

Pianoforti ANELLI si trovano presso tutti i principali Negozianti d'Italia.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,00

MILANO
VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5.50

Per l'estero il prezzo è in franchi

SOMMARIO

V. Zabughin. - *Belfagor* di O. Respighi alla Scala . . . . Pag. 141

X. Y. - Manzoni e la musica . . » 143

L. Torri. - La Ritmica dalcroziana (ginnastica ritmica) e l'apostolato d'un musicista italiano . . . . . » 144

A. Lancellotti. - Fra divi e impresari . . . . . » 146

C. Moore. - Joseph Holbrooke - La sua carriera e la sua opera » 149

A. C. - *Il flauto magico* alla Scala » 151

Rivista delle riviste: Notizie sulla musica del Tibet. - Una memorabile fondazione musicale. - La musica a Gerusalemme. - Italia. - Estero . . . Pag. 152

Vita musicale: Teatri - Concerti . . . . . » 160

Recensioni: *La Grazia* di V. Michetti e *Belfagor* di O. Respighi nei giudizii della stampa. - Opere d'interesse musicale. - Musica per organo . . . . » 168

La rubrica dei referendum: Il terzo « Referendum » di *Musica d'oggi* . . . . . » 172

In tutti i toni: Notizie - Necrologio . . . . . » 173

Bibliografia: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 174

BRANO MUSICALE:

L. E. Ferraria: Piccoli Studii ritmici per Pianoforte.

OPERE COMPLETE PER CANTO E PIANOFORTE

IN EDIZIONI DI LUSSO

di soli cento esemplari numerati in macchina con numeri romani su carta a mano appositamente fabbricata e filigranata dalle cartiere Pietro Miliani di Fabriano:

ILDEBRANDO PIZZETTI

DÉBORA E JAÈLE

rilegatura in cuoio bulgaro impresso in oro con figurazione del pittore Giulio Cisari che disegnò i fregi del testo.

OTTORINO RESPIGHI

BELFAGOR

rilegatura in stoffa di seta stampata dai legni originali del pittore Giulio Cisari che disegnò i fregi del testo.

Ciascuna opera in busta cartonata **L. 200**

(compreso aumento, porto e raccomandazione)

EDIZIONI G. RICORDI & C. — MILANO

Anno V. Maggio 1923 Num. 5.



"Belfagor,, di O. Respighi alla Scala

Si è imposto e a « furia di popolo » contro tutti i timori, le freddezze, le ostilità premeditate. Conquistò l'anima proteiforme del pubblico, sconcertò quella critica, che ne dovrebbe essere guida e lume. Il critico tradizionalista soffre, quando vede sconvolto il casellario dei « generi » musicali ed abbandonato lo zibaldone. In tale guisa, la trasformazione umana ed amorosa dello spirito bizzarro di Belfagor potè sembrare una « *diminutio cornuum* » di Mefistofele. Si accusò l'arcidiavolo di aver gabbato Plutone, sprofondando all'inferno senza aver consumato il matrimonio impostogli da « istruzioni precise », come si imputò al librettista di essersi accostato più a Luigi Ercole Morselli che non al faceto Cancelliere fiorentino ed al compositore l'aver creata un'Arcadia musicale turgida di preziosismi e schiva di consonanze, abbarbagliante e tormentosa. Eppure, il verdetto del pubblico suonò diversamente. L'applauso a scena aperta si ebbe proprio dopo un patetico monologo di Candida, che entra nella serie degli episodi « arcadici » che più spiacquero ai giudici togati. Per usare una parola inelegante, ma efficace, il pubblico si è divertito senza irritazione e senza sbadigli, assistendo allo svolgersi di uno spettacolo che la giuria artistica proclamava nettamente antiteatrale. E' un fenomeno psicologico degno di studio.

Cos'è, difatti, il *Belfagor*, visto ed apprezzato al disopra delle lotte e delle competizioni del giorno? E' una commedia lirica, moderna ed italiana. Moderna, in quanto risponde al prepotente bisogno della nostra generazione e del momento storico che attraversiamo, generazione nervosa, assetata di rapidità e di varietà, di sogno e di idilliaca emozione (è cotanto brutale la realtà postbellica!); momento storico aspro e difficile, in cui la placida ed indisturbata festosità dell'antica opera buffa, non può più essere gustata appieno. Italiana poi, ad onta di tutti i nomi esotici e semi-esotici che invocarono a proposito di costei, in quanto ha salde radici nell'antica e nobile tradizione italica, tradizione dei madrigalisti del Cinquecento, dei grandi monodisti del Seicento, e forse ancora nella « atmosfera musicale gregoriana », ossia in ciò che rimane di più vero e di più bello tra quanto costituisce il retaggio melico del popolo italico attraverso i secoli. « Reminiscenze », codeste, chiare ma, ahi quanto poco osservate da chi fiutò nella partitura del *Belfagor*, Puccini, Stravinski, Pick-Mangiagalli, ed altri!

Con la chiaroveggenza dei sommi genii, Riccardo Wagner consigliava alla generazione che sarebbe venuta dopo di lui il ritorno all'opera « fantastico-sentimentale », ritorno al *Flauto magico*. Tentativi di tal fatta non mancarono in Germania ed in Russia: basti citare la *Notte di Natale* di Rimski-Korsakov col suo diavolo che canta da tenore e si fa gabbare da uno scaltro fabbro innamorato, o, per esser più moderni, la produzione operistica dello Schreker. Il primo italiano che s'incamminò per questa via irta di ostacoli, ma ricca di promesse, fu Ferruccio Busoni. La *Scelta della Sposa* e l'*Arlecchino* sono due « premesse logiche » del *Belfagor*. Nella prima di esse opere un amore ingenuo ed idilliaco si trova in lotta con dei contrasti demoniaci, soprannaturali; nella seconda viene offerto al pubblico un mondo bizzarro un po' da marionette, un po' da uomini viventi, uno strano impasto di satira acre e di riposante passionalità « primaverile ». Il *Belfagor* fa un

passo innanzi. Non basta più mescolare con sapiente dosatura un mondo di vecchi, tenui sogni ed un « piccolo mondo antico » di provincia toscana secentesca; non basta far vibrare successivamente il pathos sentimentale, la gaiezza squillante, la fantasmagoria da burattini: conviene fondere il tutto in un insieme organico. Ottorino Respighi l'ha fatto, ed in modo semplicissimo.

Oggi, mentre tutti parlano di restaurazione delle leggi della Camerata Fiorentina, egli ha invece voluto e saputo tradurle in pratica musicale moderna. Il suo « segreto » è translucido, come l'anima dell'innamorato Belfagor. Si chiama equilibrio e compensazione. Nessuna delle parti integranti dell'opera deve soverchiare le altre. L'orchestra aderisce al canto ed alle parole come la guaina ad una spada nobilissima, perchè nella parola si trova la ragion d'essere del commento musicale. Si torna in tal guisa alla « tecnica sinfonica madrigalesca », a pitture musicali finissime di singole parole e di concetti isolati, non disgiunte da illustrazioni meliche di più largo respiro e di valore psicologico più generale. Temi-scorta, adunque, usati modernamente, con discrezione, non più come tante Erinni alla caccia di Oreste; temi isolati, pennellate musicali fugaci e leggere; impasti di sonorità che spesso ottengono un effetto descrittivo assai maggiore che non i « geroglifici » melodici. Per chi ha udito la partitura quattro o cinque volte, per chi l'ha letta, sia pur di sfuggita, il linguaggio musicale del Respighi non presenta discontinuità, arresti, ripetizioni. E' di una sobrietà sorprendente: altro che barocchismo rigonfio! Ha quasi il pudore delle sonorità eccessive: ha troppe cose da dire per ricorrere a quel « rifugio di peccatori » che sono per i compositori a corto di argomenti i boati delle trombe ed il martellare della grancassa. Nel magnifico « interludio del gallicinio » parecchi compositori moderni sarebbero giunti ad un immancabile parossismo orchestrale (non manca neppure nella divina introduzione del *Tristano!*); il Respighi si ricorda, che l'alba è un'ora di tinte modeste e di luci discrete e fa sì che il canto d'amore aleggi in un'atmosfera di rugiada e di nebbiolina dolce, fresca e frizzante. Nel « miracolo delle campane » il fenomeno si ripete: niente crescendi rossiniani, niente chiuse mistico-coreografiche da *Tannhäuser!* L'antidebussysta musica del Respighi, segue in cotanta sobrietà i precetti del Debussy.

L'orchestra del *Belfagor?* Comunissima: ottavino, due flauti, due oboi, corno inglese, un meraviglioso quartetto di clarini (piccolo in mi *b*, due consueti in si *b* e clarone), usati con magistero sorprendente, due fagotti, contrafagotto, quattro corni in fa (spesso con sordina, e che hanno delle sonorità divertentissime), tre trombe in si *b*, tre tromboni, tuba, tre timpani, triangolo, raganella, tamburo, grancassa, piatti, tam-tam, xilofono, campanelli, campane, celeste, arpa, archi. Se codesta orchestra fa un'impressione infinitamente più ricca e varia di quella mastodontica che lo Scriabin richiede nella *Terza Sinfonia* e nel *Prometeo*, è che i singoli gruppi ed i singoli strumenti vivono di vita propria, gagliarda e sana, senza soffocarsi a vicenda, come tante piante in un giardino ben tenuto. Persino lo xilofono, persino la celeste diventano a volte protagonisti di quest'orchestra che sembra tocca da una magica bacchetta di Belfagor musicista...

Si disse che il Respighi tratta le voci con criterii strumentali. Si dimentica il cromatismo ostinato delle parti vocali del Gesualdo da Venosa e di tanti canti popolari italiani che non furono mai ispirati da nessun modello strumentale, tanto meno moderno. Le parti vocali del *Belfagor* non sono facili, ma nemmeno sono ingrate. In complesso, sono più « cantabili » di quelle degli spartiti wagneriani; offrono difficoltà meno trascendentali di tessitura e di respiro di quante sono disseminate in non poche opere italiane moderne. L'unica difficoltà grande per gli esecutori sta nel fatto, che nel *Belfagor* non basta cantare la parte: occorre creare il personaggio.

L'esecuzione scaligera è stata perfetta, di quella perfezione che si raggiunge con diuturne e sudate fatiche. Antonio Guarnieri fu duce realmente sovrano delle masse vocali e strumentali. E' uno dei quattro o cinque veri direttori che rimangono al nostro misero mondo dopo la morte dei grandi vecchi e nell'incerto affermarsi di giovani, non peranco dotati di penne atte ad alti voli. Ha fatto parlare, ridere, piangere la sua orchestra con quella sublime semplicità di espressione che è così rara e così difficile. I solisti tutti, con a capo Mariano Stabile, si prodigarono senza risparmio per il successo trionfale dello spartito e contribuirono validamente alla vittoria. Il coro della Scala... mi fa venire la voglia di un'opera tutta cori. Se persino nella *Lucia* esso coro offusca, ai miei occhi, le trascendentali bravure dei solisti!

VLADIMIRO ZABUGHIN.

MANZONI E LA MUSICA

Manzoni non fu un grande ispiratore della musica, nè copioso, nè suggestivo. Si può dire però che tutte le sue opere, d'argomento poetico e narrativo, hanno ispirato maestri compositori di musica, valenti ed ammirevoli. Cominciando dai suoi *Inni sacri*, già il geniale Pietro Tonassi di Venezia s'affrettò per primo a musicare, a quattro voci, con forte magistero tecnico e afflato d'arte, *Il Natale*, *La Passione*, *La Resurrezione*. Specialmente *Il Natale* è lavoro poetico, pittoresco, avvivato da soave estrosità. Il Tonassi musicò anche, per Baritono e Cori, l'ode *Il 5 maggio*, così profonda e complessa nei concetti e così sobbalzante nella forma, ritmi ed immagini.

Il coro della tragedia *Adelchi* ebbe due compositori, il maestro Antonietti ed il maestro Donini che ne fecero entrambi un'elegia toccante che poco a poco s'eleva dai versi:

Sparsa le treccie morbide
Sull'affannoso petto...

ai più alti gradi della emottività patetica.

Dalle due tragedie del Manzoni, *Adelchi* e *Conte di Carmagnola*, trassero soggetto a melodrammi diversi maestri: dall'*Adelchi* l'Apolloni, il notissimo autore dell'*Ebreo*, l'unico allievo nientemeno di Verdi. Egli fece rappresentare il lavoro all'Eretenio di Vicenza. Alla stessa tragedia improntò il maestro Sanelli la grandiosa opera sua *Ermengarda*, che fu rappresentata alla Scala nel 1844; ed un'altra *Ermengarda* ne trasse il maestro Antonio Buzzi facendola rappresentare al Teatro Grande di Trieste nell'inverno del 1855; e finalmente un'altra opera dallo stesso titolo, scritta dal maestro Azzali, fu data a Mantova nell'86. Questa *Ermengarda* è forse la più indovinata figliazione dell'*Adelchi*, poichè l'Azzali fu veramente un abile e vivace operista e col suo *Lara*, tratto da Byron, ebbe più tardi dischiusi importanti teatri italiani.

L'altra tragedia notevole del Manzoni *Il Conte di Carmagnola*, non ebbe che un solo interprete musicista e neppure italiano. Si sa che le opere di Manzoni furono prestissimo divulgate in Francia dal Fauriel, che fu uno dei privilegiati lettori dei *Promessi Sposi* nel 1824, e che il romanzo fu divulgato anche in Germania e nel Belgio per opera del signor Victor Cousin che ebbe l'avventura di visitare Manzoni a Brusuglio ancor prima del '24. Appunto per ciò troviamo che proprio un maestro francese trasse dalla tragedia *Il Conte di Carmagnola* un'opera, che fu rappresentata, nientemeno, all'Accademia di Musica (ora Opéra) di Parigi nella primavera del 1841, e questo maestro francese, poi divenuto popolare in tutto il mondo ed insigne, fu Ambrogio Thomas, l'autore di *Mignon* e di *Amleto*.

A proposito poi dell'*Adelchi*, notiamo che nel secondo atto di questa tragedia è contenuto quel vivo, incisivo, plastico e pittoresco racconto del Diacono Martino, una meraviglia che par abbia ispirato quello di Sem Benelli nel primo atto dell'*Amore dei tre Re*.

***

Ma i lavori musicali più importanti ispirati dal Manzoni furono quelli tratti dai suoi *Promessi Sposi*.

Si sa che questo romanzo, vero capolavoro, incominciato nella primavera del 1821, finito nell'autunno del 1823, approvato dalla Censura nell'estate del 1824, fu pubblicato a Milano dall'editore Vincenzo Ferrario e messo in vendita soltanto tra il 15 ed il 17 giugno del 1827. Il successo fu immediato ed eccezionale. Si propagò subito in tutta Italia ed anche in Francia, come si disse, nonchè in Germania. Già nel '27 il Lambruschini scriveva che *I Promessi Sposi* sono nelle mani di tutti, da tutti letti, ed ovunque tradotti. Il Rosmini se ne era « inebriato » e li esaltava. Il Giordani avrebbe voluto che fossero letti e riletti, imparati a memoria e recitati in tutte le chiese, in tutte le osterie, in tutte le piazze, a memoria. Goethe scriveva da Weimar al fedele Eckermann di essere passato dalla commozione all'ammirazione, dalla ammirazione alla commozione.

Nessuna meraviglia se le riduzioni sceniche invadessero subito anche i teatri, prima come commedia, poi come opera musicale.

Noi, riferendoci solo a quest'ultimo campo, ci limitiamo a constatare che i *Promessi sposi* fornirono il soggetto, nel 1833, ad un'opera del maestro Bresciani, che fu rappresentata a Padova. Nel successivo anno 1834 altra opera, del maestro Gervasi, ispirata allo stesso romanzo, fu data al Teatro Valle di Roma. E solo più tardi, nel 1856, si rappresentarono a Cremona, i *Promessi sposi* del Ponchielli e, finalmente, a Lecco, nel 1866 quelli, pur interessanti, del Petrella su libretto di Ghislanzoni.

Non accenneremo naturalmente all'intima essenza musicale di queste ultime due opere, al loro tipico carattere musicale, alla importanza artistica che esse, forse, credettero avere e forse in quegli anni fu loro attribuita.

Nell'evoluzione musicale, che irresistibile e fatale già fin d'allora si faceva sentire e pulsava e minacciava di erompere, dopo l'*Aida* di Verdi e dopo la manifestazione del *Lohengrin*, quelle due opere importanza ne ebbero poca, labile, problematica. Noteremo soltanto che nei *Promessi sposi* del Ponchielli (già anch'essi oltrepassati e sperdentisi nel buio), nell'edizione ritoccata e decisiva pel Dal Verme di Milano nel 1872, v'è l'ultimo atto, quello del Lazzaretto, che non morrà, e che di esso il *corale processionante* di Fra Cristoforo, eseguito ai funerali dello stesso Ponchielli, riuscì di una suggestività così potente, così ambasciante che parve e fu uno spasimo.

X. Y.

A migliore dilucidazione dei **Concorsi** *banditi da* **Musica d'oggi** *nel fascicolo di aprile, e per rispondere a molte domande — talora ingenue — rivolteci dai numerosi lettori, teniamo a chiarire che il* PEZZO SINFONICO *deve essere per orchestra, escluse le voci soliste e i cori.*

Esso può rivestire la forma del Poema sinfonico *o della* Suite *in tre o più tempi, o della* Ouverture.

Riguardo al QUARTETTO D'ARCHI, *poi, ogni maggiore schiarimento ci sembra superfluo.*

A coloro che ancora non ne avessero preso visione, inviamo — a semplice richiesta — il programma dettagliato dei Concorsi stessi.

La Ritmica dalcroziana (ginnastica ritmica) e l'apostolato d'un musicista italiano

Ginnastica dello spirito e del corpo in una unica fusione di forze integrantisi. Chi non l'ha veduta svolgersi nelle sue spire che vanno dall'elemento primitivo del ritmo insito nei giochi infantili fino alla riproduzione plastico — dinamica delle più complesse polifonie non può farsi ragione della eccellenza sua come metodo didattico e come estrinsecazione raffigurativa del proteiforme pensiero musicale.

A questi continuati esperimenti visivi dunque, piuttosto che a lunga serie di disquisizioni pubblicate per convincere e persuadere, si deve il trionfo a cui potè giungere anche in Italia, dopo tanti anni di apostolato, l'opera indefessa del maestro Ferraria; trionfo della didattica ideata e formulata in un metodo geniale dal Jaques-Dalcroze, oramai consacrato anche ufficialmente dall'insegnamento nei Conservatori e negli Istituti musicali (insegnamento che preparò il terreno a private istituzioni) colla libera sanzione dell'unanime consenso e nella incondizionata ammirazione del pubblico negli esperimenti.

Chi non ricorda i saggi dati dagli allievi del corso di ritmica diretto dal Ferraria al Conservatorio di Milano nel giugno 1921 ed in quello scorso — presente Arturo Toscanini, assertore d'entusiastico convincimento? Furono esposte e scandite ritmicamente da bambini e giovinette delle forme musicali, quali il *Canone* e la *Fuga*, la cui tecnica costruttiva, senza il sussidio della ginnastica ritmica, non sarebbe diviluppata non pure da bambini ma da molti di coloro che si trovano in periodo avanzato di studio.

E a tale risultato il bambino giunge in breve tempo quasi inconsciamente tanto la cosa è naturale nella sua psiche.

Egli infatti opera, mercè un processo di assorbimenti sensibili, giacchè prima di pensare egli *sente*.

Vedetelo nel seguire il ritmo isocrono del balzare di una pallina elastica; un gioco infantile tra' più comuni, messo a contributo della didattica del ritmo. Guardatelo alle prese con la sincope (divisione che è tra le più ostiche per l'iniziato); questa è resa nel suo senso di *strascico* dal rimorchio che ne vien fatto da una forza diretta.

Ed è rappresentata da un fanciullo che lo segue forzatamente a distanza intermedia eseguendo i suoi passi fra un quarto e l'altro.

Ed ecco resa evidente e vitale una sterile teoria e fatta praticamente sensibile un'astrazione mentale.

E così è di tutto il procedimento didattico essenzialmente fondato al principio che *ogni buon metodo di musica deve avere per base l'audizione*: logicamente appoggiato alle considerazioni e sull'osservazione sperimentale che *la natura del ritmo è essenzialmente fisica* ed in stretto rapporto col nostro senso muscolare; che l'*idea di ritmo* è inseparabile da quella *di movimento*, senza di cui la prima è inconcepibile.

***

Questi principii fondamentali vennero ripetutamente e chiaramente esposti dal Ferraria nelle sue pubblicazioni e nelle sue conferenze; e praticate nelle lezioni di cui venivano accresciuti il pregio e l'efficacia dalla sua lunga esperienza di insegnante e dal suo valore di musicista di cui fanno fede varie raccolte di studii ritmici edite dalla Casa Ricordi e da altre Case editrici, e che sono senza dubbio le più pregiate che la nuova didattica abbia ispirato.

Dal semplice inizio a cui ho fatto cenno, le espressioni figurative dei movimenti ginnastici si estendono fondendo svariate combinazioni di passi in rispondenza a diverse movenze delle braccia e delle mani: ne risulta così una sovrapposizione di ritmi come in una composizione polifonica che il bambino viene in tal modo a rappresentare in forma di partitura vivente, traducendo e rendendosi familiare praticamente e con diletto ciò che teoricamente avrebbe appreso solo in lunghi anni di faticoso studio.

Così questo metodo pedagogico che il mondo degli studiosi di musica deve alla geniale concezione dalcroziana, potè finalmente anche nel nostro paese, per opera del Ferraria, promuovere la sostituzione di uno insegnamento compenetrato di vita alla barbogia scuola di teoria musicale, fossilizzatrice di qualsiasi amorosa tendenza verso lo studio della musica.

E un altro mirabile risultato noi potremmo verificare nello insegnamento della pedagogia dalcroziana nella scuola del Ferraria: l'educazione del senso auditivo al punto di dargli il perfetto assorbimento, la perfetta *coscienza* del senso tonale nella sua fonte generativa, ossia nella identificazione per parte dell'orecchio di una data nota e — quel che più monta — della funzionalità che questa nota esercita nella tonalità a cui appartiene. Come si potrebbe giungere a ciò se dovessimo coi bambini ricorrere alle teorie scientifiche dell'Helmholtz, del Vinèe ecc.? Il Ferraria, applicando la didattica dalcroziana, non rinunzia per sè a tutte queste teorie, ma le trasforma da rapporti armonici (incomprensibili ai bambini) in vive sensazioni ed in pratica mnemonica.

Secondo la teoria del Baldwin l'identificazione di note anche isolate, risulta dalla facoltà più sviluppata ad adattare l'attenzione a un tono particolare.

L'attenzione del bambino, secondo il metodo dalcroziano, è portata costantemente al *do* centrale ed alla comparazione delle funzioni di una data nota secondo il grado che occupa nella scala.

Si ottiene in questo modo un raffinamento dell'orecchio, poichè se è facile per tutti il solfeggiare una scala partendo dalla nota tonica, il partire costantemente dalla nota *do* (o *do diesis* se si tratta di scale aventi più di un *diesis*) e su di esse impostare tutti i gradi delle gamme variamente accidentate, non è così agevole ed importa e promuove un affinamento dell'orecchio che va a tutto vantaggio della perfezione auditiva musicale e della coscienza tonale dell'allievo.

E' questa la vera ginnastica dell'orecchio che viene a completare la ginnastica ritmica, cooperando ambedue alla *musicalizzazione* del fanciullo, prima che questi venga messo al cimento del tecnicismo strumentale.

Concludendo, noi crediamo che l'Italia nuova, che mostra ora tanta forza di liberazione da adattamenti soporiferi e stantii, saprà anche nell'Arte rinnovarsi pedagogicamente con palpito nuovo di vita.

Alla nuova pedagogia musicale di cui abbiamo parlato dovrà tendere il nostro sguardo come a faro di luce vivida, come a guida lungimirante nel novissimo cammino di salutare rigenerazione della nostra scuola musicale.

LUIGI TORRI.

FERRARIA (L.E.)

33 Saggi ed Improvvisi ritmici

destinati agli allievi di Pianoforte, di ritmica Dalcroziana e di composizione musicale

Con questo volume l'A. offre agli insegnanti di pianoforte ed ai loro allievi un materiale di lavoro che viene scarsamente presentato dalle consuete collezioni di « Studii », le quali hanno prevalentemente degli obbiettivi di pura tecnica e non impediscono affatto, o troppo di rado, che il neo pianista, fatto capace di affrontare e vincere le difficoltà manuali più ardue, cada in gravi errori di metrica e di ritmo.

E. R. 156. L. 6.— (Aumento compreso).

EDIZIONI RICORDI

FRA DIVI ED IMPRESARII

Il secolo XIX si potrebbe, in certo modo, chiamare quello dei divi e degli impresari, perchè mai, forse, come negli ultimi cento anni, fiorirono in Italia un maggior numero di cantanti, ballerine e di agenti teatrali, e mai come allora il pubblico si abbandonò agli entusiasmi più clamorosi per questo mondo caratteristico e complesso. Oggi i celebri cantanti si pagano assai più; ma neppure oggi i palchi nei teatri lirici raggiungono quelle tre mila lire che nel secolo scorso non di rado figurarono sui manifesti e vennero pagate di tutto cuore da una folla di ricchi entusiasti. Molti impresari, allora, arricchirono, molti si rovinarono, ed è interessante seguire la storia aneddotica che di questo mondo bizzarro ci tesse Gino Monaldi nel suo volume *Impresari celebri del secolo XIX* (Rocca San Casciano, Licinio Cappelli, editore).

***

Il più antico degli impresari del secolo XIX è Alberto Cavos, grande cortigiano, che nel 1799 gestì *La Fenice* di Venezia. Seguono Carlo Re pel Teatro milanese di Santa Radegonda e Dosso Plastera, che fu il primo ad ottenere l'appalto del *Comunale* di Trieste. Ma per trovare un tipo di impresario che cominci ad interessarci dobbiamo giungere a Domenico Barbaja.

Egli fu per Rossini quello che Bartolomeo Merelli fu poi per il Verdi; vale a dire uno speculatore amico ed accorto a un tempo, che, facendo il proprio interesse, giovò pure a quello dell'Arte. Domenico Barbaja era stato un antico garzone di caffè che aveva potuto col gioco guadagnare parecchi milioni. Il Barbaja era chiamato, e poteva dirsi veramente, il Vicerè di Napoli. Quando Re Ferdinando, tornato a Napoli dopo un esilio di circa nove anni, trovò il San Carlo distrutto da un incendio, un uomo, il Barbaja, gli si presentò e gli disse: « Sire, questo immenso teatro divorato dalle fiamme io ve lo riedificherò in nove mesi e più bello di prima ». Ed il Barbaja mantenne la parola con scrupolosa esattezza. Da quel giorno la sua potenza divenne illimitata.

Poco tempo dopo, fra lui e il Rossini fu stipulato un contratto regolare, col quale il maestro si impegnava a comporre due nuove opere l'anno e si obbligava, inoltre, di aggiustare la musica di tutte quelle che il Barbaja avesse creduto di far rappresentare tanto al San Carlo, quanto al Fondo o in altri teatri secondari. In corrispettivo il Rossini avrebbe ricevuto dodicimila franchi all'anno e un beneficio sugli utili dei giuochi tenuti dal Barbaja.

Morto il Barbaja nel 1841, Rossini continua col figlio Pietro, l'amichevole cordialità avuta col padre. Ma già prima del Barbaja un altro impresario aveva avuto la fortuna di incontrarsi col Rossini, e di ottenere la primizia del *Barbiere*: era il Paterni; un giorno che Rossini, sfiduciato dai rigori della censura, non sapeva quale libretto potesse impunemente musicare, il Paterni gli consigliò quello del *Barbiere*.

« Ah — esclamò Rossini — le pare? Paisiello l'ha già musicato ». — « Appunto per ciò la speculazione sarebbe magnifica. Vi si frammischierà la curiosità; si vorrà fare il paragone; vi sarà lotta; avremo guelfi e ghibellini, polemiche, antagonismi, guerra partigiana... Veda, maestro, io scommetto una cosa... ». — « Quale? — disse cogitabondo Rossini ». — « Ch'ella farà un capolavoro e che tra un anno non si parlerà più del *Barbiere* di Paisiello ». — « Lo vedremo fra tre settimane » — disse con voce alta Rossini, alzandosi e congedandosi.

***

Impresario di temperamento opposto fu il Lanari, gran signore della scena; ma l'onore di aver seco la Malibran toccò al Rambaldi, a Sinigaglia. E la Malibran furoreggiava nel vero senso della parola, per il suo valore, per la sua bellezza, per i suoi capricci e per i suoi continui atti di bontà. Al Rambaldi successe nell'impresa il Tinti che fu veramente un impresario tipico. Ebbe intelligenza, accortezza e sagacia e, ciò non ostante, le due gestioni non furono quasi mai coronate dal successo finanziario .Nell'estate del 1853, al Teatro Comunale di Cesena, il Tinti ebbe la virtù di lasciare sul lastrico la compagnia, pur avendo fra le sue scritturate la celebre Sofia Fuoco per la quale i fanatismi del pubblico assunsero manifestazioni favolose.

Il Tinti era famoso per le sue trovate e i suoi ripieghi di salvataggio. Basti dire che una volta, a Viterbo, stretto da ogni parte dai creditori e messo colle spalle al muro sino al punto di correre pericolo di vita, si finse morto addirittura e si fece per qualche ora inchiodare dentro una cassa e trasportare, così acconciato, in luogo sicuro, dove giunto potè evadere e mettersi in salvo...

Egli morì povero. Nel 1837 gli successe, a Sinigaglia, il Lanari che potè scritturare Erminia Frezzolini. Verdi, non facile invero alla lode e misuratissimo nel concederla, quando parlava di Erminia, — come soleva semplicemente chiamarla — non risparmiava i superlativi, anzi mostrava una palese compiacenza in quella sua ammirazione. Nominandola o sentendola nominare, egli soleva portare la mano al cappello e scoprirsi leggermente il capo. In quell'omaggio rispettoso il Verdi poneva anche della riconoscenza. Erminia Frezzolini era stata la prima a portare alla ribalta due sue opere: *I Lombardi* e la *Giovanna d'Arco* e ambedue le volte essa era uscita dalla scena con la vittoria in pugno.

Nella stagione di Carnevale-Quaresima, 1833-34, il Lanari si presenta per la prima volta all'Apollo di Roma e sbalordisce quel difficile pubblico col fasto dei suoi spettacoli. Quella stagione, inauguratasi coll'*Anna Bolena*, alla quale seguì la *Norma*, in cui la Ronzi ottenne un grande trionfo, rimase celebre negli annali del teatro Apollo.

Il Lanari è, certo, quello fra i suoi tre famosi colleghi — Barbaja, Merelli e Jacovacci — che abbia dato maggior numero di commissioni ai grandi maestri del suo tempo. Al Bellini commise, infatti, la *Norma*, *Beatrice di Tenda* e *I Capuleti e i Montecchi*; al Donizetti l'*Elisir d'Amore*, la *Rosmunda*, la *Pia*, la *Parisina*, la *Maria di Rudens*; al Pacini commise il *Bondelmonte*; al Verdi l'*Attila* e il *Macbeth*.

Bartolomeo Merelli, che i contemporanei onorarono del titolo di « Aquila degli impresari » fece di tutto, in verità, per meritarselo. Nell'autunno del 1836 egli assunse l'impresa della Scala che, salvo brevi interruzioni, mantenne sino al novembre del 1864. I grandi maestri di quel tempo scrissero per lui i più acclamati melodrammi.

Il famigerato Bolza, direttore di polizia, soleva dire al Merelli: « Bravo, bravi, voi divertite i milanesi e così va benissimo. Continuate; se si divertono non cospirano... ». Ma venne più tardi quel po' po' di tafferuglio del 1848 e allora il Napoleone degli impresari trovò pur esso la sua Waterloo.

« Una volta — narrava il Merelli — dovetti aprire il teatro alle quattro del pomeriggio e alle sei non esisteva più spazio per una sola persona in piedi ». In quella serata indimenticabile il felice impresario faceva pagare fino a 300 e 400 lire un palco di terza fila. Il prezzo elevato,era, naturalmente, in ragione del fanatismo del pubblico. Basti dire che un paio di pianelle dimenticate dalla Malibran all'albergo furono pagate quindici talleri e che dei frammenti della sua veste i signori si ornavano i ciondoli delle catene degli orologi e le dame i loro braccialetti. E ciò dicendo il Merelli rideva come un matto.

***

Egli ebbe un periodo di grande e costante fortuna che gli permise di soddisfare alla sua passione per il lusso nelle sue manifestazioni più alte e più signorili. Vi fu un tempo che tenne nelle sue scuderie sedici cavalli inglesi. Nella sua villa di Lentate e nel suo appartamento a Milano aveva raccolto molti quadri e oggetti d'arte dei quali era colto e appassionato amatore. Per il marmo prezioso di un caminetto spese una volta undicimila lire, e in altra occasione sborsò centomila svanziche per l'acquisto di due statue equestri destinate ad ornamento della sua villa.

Venuto il periodo del tramonto, il Merelli, dopo aver vendute tutte le sue proprietà, prese in affitto dall'Ospedale di Bergamo una villetta sui colli di San Paolo d'Arzon ed ivi si ritrasse melanconico e solitario a meditare la mutabilità delle umane vicende.

Una comitiva di bergamaschi suoi amici si presentò una sera nell'atrio della Scala con l'intenzione di chiedere all'impresario concitta-

NUOVISSIME PUBBLIC. CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

BACH (G. S.)
E. R. 176. - *Sei Sonate* (secondo l'edizione della Bach-Gesellschaft). Revisione di F. DE GUARNIERI . . . . L. 16
BAZZINI (A.)
E. R. 292. - *La ronde des Lutins* (La ridda dei folletti). Scherzo fantastico, Op. 25 . . . . . » 4
E. R. 293. - *Tre Pezzi*: 1. *Elegia*. Op. 35. N. 1. — 2. *La Calma*. Serenata. Op. 34. N. 3. — 3. *Il Mulattiere* (*Le Muletier*). Op. 35. N. 3 . . . . . » 6
Revisioni di E. POLO.
ERNST (E. G.)
E. R. 294. - *Concerto patetico in Fa diesis min.* Op. 23. Revisione di M. ANZOLETTI . . . . . » 6
MENDELSSOHN - BARTHOLDY (F.)
E. R. 179. - *Concerto*. Op. 64. Revisione di T. TUA . . . . . » 6
(Nel prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

dino alcuni biglietti di favore. Il Merelli accolse con grande affabilità gli intervenuti e quando uno di essi ebbe formulata la domanda, subordinandola però al loro abito un po' dimesso e non confacente al lusso del teatro, il Merelli bonariamente rispose:

« Oh, non c'è da vergognarsi, quando si paga il proprio biglietto si ha il diritto di vestire come si vuole ».

Un altro impresario a cui non sarebbe mancata l'occasione di fare fortuna è il Rovaglia che tenne per lunga serie di anni — dal 1840 al 1855 — l'appalto dello storico teatro ducale di Modena. Il Rovaglia fu a Modena quello che un tempo fu il Barbaja a Napoli. Ma la cattiva sorte lo perseguitò ed egli morì povero come i suoi successori Camusi, Maragliano, Santini. Col Jacovacci, invece, ci ritroviamo innanzi ad un uomo molto abile che ebbe davvero la vocazione dell'impresario. Cominciò a Roma coll'assumere la gestione del teatrino Fiano, e si unì, poi, nel 1833, al Camusi nell'impresa dell'Apollo di cui divenne padrone assoluto l'anno seguente, per rimaner tale, senza interruzione sino al 1881, anno della sua morte.

L'ingordigia del Jacovacci era, però, tanta che, quando non aveva più palchi disponibili, vendeva quelli di proprietà privata. Qualche volta il padrone non andava a teatro e tutto procedeva per il meglio. Ma altre sere la frode si scopriva ed allora erano guai. Per fortuna il furbo impresario aveva un impiegato addetto alla funzione di capro espiatorio, e... ogni rimprovero lo girava sul povero diavolo, fingendosi adiratissimo.

Una volta egli aveva scritturato un tenore di buon nome, pagandolo abbastanza caro. Finita la stagione lo Jacovacci chiamò nel suo camerino il famoso tenore e gli disse: « Mio caro, voglio avere proprio il piacere di pagarvi il vostro ultimo quartale; non solo, ma voglio anche pregarvi di fare una passeggiata in carrozza con me ». « Ah, volentieri! », rispose l'artista. La passeggiata fu oltremodo lunga perchè Jacovacci volle che il suo invitato vedesse bene tutta Roma; all'atto di congedarsi, poi, il sor Cencio, voltosi al tenore, gli disse: « Spero che adesso avrete una idea completa di Roma e potrete, tornando a casa vostra, dire di averla veduta ». « Oh, sì, certo ». « Ebbene contentatevi di questo ricordo, perchè Roma, coi miei denari, non la rivedrete più ».

***

Lo Jacovacci era nelle grazie del Pontefice Pio IX, tanto che riuscì a far rappresentare a Roma il *Ballo in maschera* di Verdi, già proibito dalla censura di Napoli. Ma anche lui, per il maledetto vizio delle economie, dette, con pessimi cantanti, opere che, come l'*Aida*, se bene allestite, avrebbero potuto arricchirlo. Morì, quindi povero.

Il Barbaja, il Merelli, il Lanari e lo Jacovacci passarono attraverso gli alti e bassi della buona e della cattiva fortuna e così, più o meno, gli altri tutti che vollero tentare la pericolosa speculazione del teatro. Eppure vi fu un impresario che la cattiva fortuna non conobbe mai. Questo essere privilegiato si chiamò Maurizio Strakosch, a cui toccò il fortunato incontro di una preziosa miniera: quella di Adelina Patti.

Nel primo concerto la Patti, di cui egli aveva sposata la sorella, cantò innanzi a non più di cento persone che avevano pagato il prezzo unico di lire 2,70 per posto. Al secondo le cento persone diventarono trecento, al terzo la sala era gremita, e così in seguito.

Due anni dopo, ella era già celebre e faceva guadagnare somme enormi al suo impresario. Basti dire che questi, in un impeto di signorile generosità, lacerò il contratto mediante il quale Adelina Patti era legata ancora a lui per cinque anni con una paga di lire duemila al mese pel primo anno, di tremila per il terzo, di quattromila per il quarto e di cinquemila per il quinto. Adelina volle, nondimeno, rimanere ugualmente col suo primo impresario. Senonchè d'allora in poi i suoi onorari crebbero vertiginosamente sino a raggiungere cifre addirittura fantastiche.

Nel 1878 lo Strakosch condusse per la prima volta la Patti in Italia. L'entusiasmo dei nostri pubblici per la celebre cantante raggiunse il delirio. Bastava l'annuncio di una rappresentazione della diva perchè il teatro fosse venduto tutto in poche ore; e notisi che il biglietto di ingresso non era mai inferiore alle dieci lire; le poltrone costavano L. 50 e i palchi, a Milano, si pagarono persino duemila lire.

Al Pagliano (oggi Verdi) di Firenze, dove il prezzo del biglietto di ingresso non aveva mai superato i tre franchi, lo Scalaberni, altro impresario ben noto, ebbe l'audacia di far cantare la Patti con una paga di lire 10.000 per sera portando il biglietto d'ingresso a dieci lire — cosa addirittura inverosimile per Firenze. Eppure il risultato fu ottimo e lo Scalaberni guadagnò in tre sere oltre trentamila lire.

Come la Patti fu la miniera dello Strakosch, tale fu la Nilsson per l'Abbey.

Un impresario che era anche un grande artista, condusse parecchi anni or sono una compagnia di canto in America, ma non potè ricondurla in Italia. Povero Marino Mancinelli!

Il Piontelli può dirsi l'ultimo degli impresari di teatro nel vero senso della parola. I pochi che gli succedettero nell'ultimo decennio — dal 1890 in poi — non furono che speculatori di occasione o dilettanti inesperti che non lasciarono nessun ricordo notevole di loro sul teatro.

E la storia degli impresari celebri del XIX secolo è finita — conclude il Monaldi —. Triste storia, della quale coloro che la leggono non giungeranno mai ad intendere i dolori dei protagonisti.

ARTURO LANCELLOTTI.

I sentimenti più reconditi, dei quali non si concepisce l'esistenza e si ignora il significato, sono messi in valore dalla musica.

SPENCER.

CANTO E PIANOFORTE

MASSARANI (R.)

118849. - *Tre Acquerelli notturni:* 1. L'Ala. - 2. Due per due. - 3. Bianca luna . . . . . L. 5,—

PICK-MANGIAGALLI (R.)

114458. - *Fêtes galantes.* Poésie de P. Verlain: 1. Clair de lune. - 2. L'Allée. - 3. En sourdine. - 4. Pantomime . . . . . » 8,—

ZANELLA (A.)

Sei composizioni su parole di A. D'Angeli.

117035. - 1. *Il grillo del Natale.* Aria da Concerto . . . . . L. 3,50
117036. - 2. *Desio di voli.* Aria da Concerto . . . . . » 3,50
117037. - 3. *Enigma.* Aria da Concerto » 3,50
117038. - 4. *Le nubi folli.* Aria da Concerto . . . . . » 3,50
117039. - 5. *La gavotta del mistero.* Gavotta da Concerto . . . . . » 3,50
117040. - 6. *Il Forestiero.* Canzone . » 3,50

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

Joseph Holbrooke

La sua carriera e la sua opera

Nella nuova scuola inglese di compositori (colla quale designazione si intendono gli autori nati intorno al 1880 che tennero dietro a quelli più anziani dello scorcio del secolo XIX: Parry, Standford, Elgar (Mackenzie), uno dei primi che si fece notare fu Joseph Holbroocke, nato nel 1878. In un tempo in cui buona parte della musica inglese risentiva ancora troppo l'influsso di Mendelssohn, di Wagner e di Brahms, l'opera di Holbrooke, al principio del nuovo secolo, richiamò sopra di sè l'attenzione generale per la modernità degli intendimenti. Dall'epoca in cui il suo primo lavoro orchestrale *I corvi* (The Raven) (da Edgar Allen Poe) venne eseguito, sotto la direzione di August Manns al Crystal Palace nel 1900, sino a oggi, Holbrooke ha conservato la sua figura di eminente compositore fra i numerosi autori brillanti che annovera oggidì la nuova scuola inglese.

Egli appartiene ad una famiglia con spiccate doti musicali. Suo padre era un maestro al piano nei teatri londinesi, e suo figlio, che fin dalla prima infanzia sovente ve lo accompagnava, principiò a famigliarizzarsi praticamente coi diversi istrumenti dell'orchestra, ciò che gli procurò, più tardi, quella profonda conoscenza degli effetti istrumentali che si rileva nelle sue composizioni.

A quindici anni, Holbrooke entrò alla Royal Accademy of Music dove rimase tre anni guadagnando varii premi accademici di composizione, di esecuzione al piano ecc. Finiti gli studii non potè sottrarsi alle difficoltà che generalmente attendono il compositore all'inizio della sua carriera, quando è costretto a guadagnarsi il pane, e dovette accontentarsi di scritture precarie come direttore d'orchestra o come pianista in Compagnie di giro; solo dopo un anno o due di questa vita randagia decise di vivere indipendentemente dedicandosi all'insegnamento e alle esecuzioni pianistiche.

Incoraggiato dal successo iniziale de *I Corvi* scrisse le *Variazioni* per orchestra, sopra una melodia popolare infantile « Tre topolini ciechi », che vennero eseguite, dirette da Sir Henry Wood, al London Promenade Concerts (Queen's Hall), e poi molte altre volte, tanto da diventare una delle sue opere più popolari.

In seguito Holbrooke accettò il posto di insegnante al Conservatorio di Musica di Birmingham, ma di lì a poco ritornò a Londra, ove le sue composizioni incominciarono a

richiamare l'attenzione dei grandi Festivals Musicali. La sua *Regina Mab* (Queen Mab), poema per orchestra e cori (da Shakespeare), venne eseguita al Festival di Leeds nel 1904, ed il successo riportato ebbe per immediata conseguenza l'esecuzione di nuove produzioni: il poema *Ulalume* (dal Poe) alla Queen's Hall Symphony Concert, sotto la direzione di Sir Henry Wood, l'adattamento corale-orchestrale de *Le Campane* di Poe a Birmingham (1906), la *Sinfonia drammatico-corale* (1908) a Leeds. Molte altre sue opere vennero eseguite in concerti importanti a Londra ed in provincia. Da alcuni anni a questa parte, grazie alla generosità di un amico, Holbrooke ha potuto dedicarsi interamente alla composizione e seguire il suo estro creativo; messo in grado di viaggiare in lungo ed in largo, ha potuto arricchire ed alimentare la sua ispirazione. Alcune delle sue opere migliori, come le tre che formano la trilogia *Il calderone di Math* (the Cauldron of Math) di cui diremo più in là, datano da quest'ultimo periodo.

***

Il prestigio del compositore britannico ha sempre avuto nell'Holbrooke uno strenuo difensore: la sua penna ha frequentemente servito a stigmatizzare, col suo vigoroso criticismo e con le sue osservazioni taglienti, il trattamento che spesso veniva fatto alla musica del suo paese. Egli ha offerto una prova tangibile della sua simpatia a tale causa, col dare, per circa 20 anni, concerti di musica da camera di opere nazionali, a Londra stessa ed in provincia.

Allorquando, in principio, la musica di Holbrooke veniva eseguita, molti critici musicali lo definivano quale discepolo di Riccardo Strauss, la cui musica, proprio allora, incominciava ad essere conosciuta in Inghilterra. Ma il tempo ha avuto ragione di questo giudizio che, in una certa misura, proveniva dal fatto che Holbrooke, al pari di Strauss, scriveva per grandi orchestre musica che era di gran lunga più difficile da eseguirsi che non quella della maggior parte degli altri compositori... I due artisti infatti, si differenziano profondamente l'uno dall'altro, perchè, mentre Strauss ha dato le migliori prove nel campo psicologico musicale, Holbrooke non si è sentito veramente a posto che nel campo poetico e descrittivo. I suoi lavori sono rimarchevoli per l'atmosfera romantica che li circonda, per le loro vivide qualità grafiche, per la loro elaborazione tecnica. Egli ha sempre avuto una predilezione per il fantastico, elemento che trovò abbondantemente nei poemi di Edgar Poe che costituiscono la base di buona parte delle sue composizioni, sebbene altra fonte di ispirazione fu, per lui, anche la mitologia gallica. Qui la sua opera si è largamente ispirata ai poemi di T. E. Ellis (Lord Howard de Walden) il quale scrisse il libretto per la sua trilogia, due parti della quale sono già state rappresentate: *I figli di Don*, sotto la direzione di Nikisch al London Opera House, nel 1912, e *Dylan* al teatro Drury Lane, nel 1913. La terza ed ultima parte, *Bronwen*, verrà probabilmente alla luce quest'anno. Si parla di una possibile rappresentazione a Vienna ed a Londra. In queste tre opere Holbrooke ha descritto le antiche deità della mitologia celtica e il mito degli eroi leggendarii gallici; tutto è tracciato con un'ampiezza di respiro e una grandiosità di disegno che richiamano alla mente il *Ring*. Il *sistema* del Leit-motiv è pure usato; ma il musicista dà ai suoi temi maggiore sviluppo sinfonico di ciò che non avvenga nelle opere wagneriane.

L'opera di Holbrooke, però, non è limitata alla sola musica orchestrale ed operistica. Egli ha avuto uguale successo nella composizione di musica da camera, di liriche, di musica per pianoforte ecc. Tra le sue prime opere di musica da camera son degne di nota le *Quattro danze* (sestetto per piano ed archi) di grande freschezza melodica, che hanno avuto grande popolarità nella riduzione per pianoforte a quattro mani. Le composizioni più recenti sono il brioso quintetto per pianoforte *Diabolica*, l'umoristico quartetto *Il Club Pickwick* (da Dickens) e la *Sonata* (o Concerto com'è alcune volte denominata) per violino e piano; quest'ultima ha un curioso sottotitolo, *La cavalletta*. Ed ancora: una *Suite* di canzoni nazionali e di danze, ispirate da vecchie nenie e da arie popolari, per quartetto d'archi (esiste anche la riduzione per piano solo) che ci dà una prova tipica nell'opera di questo compositore, della sua perizia nel trattare le vecchie melodie popolari e di cui aveva dato un saggio nelle *Variazioni*, più sopra menzionate, su «Tre topolini ciechi»; una composizione per orchestra su l'aria «La fanciulla che lasciai dietro di me».

Quantunque sia impossibile e prematuro di dare oggi un giudizio definitivo su questo fecondo musicista che non è che al 45° anno della sua vita, pur tuttavia, con sicura coscienza si può asserire che la musica che Holbrooke ha già scritto gli dà un posto eminente tra i compositori inglesi.

C. Moore.

"IL FLAUTO MAGICO„

Mozart ritorna alla Scala; lo evoca Arturo Toscanini ed è un senso di letizia che sembra torni ad infondere etere negli spiriti.

Di Mozart non si parlava più alla Scala dal 1905, anno in cui le sue *Nozze di Figaro* ebbero una lodevole riproduzione; ma il suo capolavoro, il *Don Giovanni*, nel 1881 vi ebbe una rappresentazione vergognosa, tanto che Giulio Ricordi scrisse nella «Gazzetta Musicale»: «Il capolavoro di Mozart cadde per l'orribile lapidazione che ne fecero i cantanti; il pubblico era indignato, furente, talvolta spietato. L'attuale spettacolo, allestito alla vigilia dell'Esposizione per consacrare la fama mondiale del nostro massimo teatro lo abbassò invece al livello delle scene di provincia».

Il flauto magico non fu rappresentato alla Scala che una sola volta, nel 1816, e riprodotto mai più nè su queste scene, nè in altre di Milano. Ora la bacchetta magica di Toscanini lo rievoca e tutta una visione altrettanto magica ci si dispiega alla fantasia Poichè l'azione del *Flauto magico* si svolge in Oriente, è uno di quei *Fantasiestücke* ne' quali la fantasia può sbizzarrirsi in mille imagini, evocazioni, ricordi, visioni. Quella «Regina della notte», quelle «Fate» del *Flauto magico* fanno subito pensare ad un bosco deserto e montuoso, pieno d'ombre e di pace; poi un ghignazzo di fauni accavallantisi, e un preludiar soffocato di zanche caprine e di grifi barbuti; poi a poco a poco i satiri e le baccanti e tutta una caterva di divinità boschereccie senza freno e senza misura avvicinantisi, incalzanti, concitati che irrompono fra una gazzarra babelica di flauti e zampogne, di bucine e tube, di tibie e tintinnaboli, di siringhe e zufoli in pazza baldoria...

***

Il *Flauto magico* genuino, quello fatto rappresentare da Mozart, su libretto di Schikaneder a Vienna nel 1792, era in due soli atti, così come è presentato nell'attuale riproduzione alla Scala; ma poco tempo dopo la morte del Maestro fu allargato in ben quattro atti dai librettisti Nuitter e Beaumont, per esser rappresentato al Théâtre Lyrique di Parigi. Epperò vi si aggiunse musica, tratta da altre opere di Mozart (*Don Giovanni, Clemenza di Tito, Nozze di Figaro*) e col titolo *Les Mystères d'Isis*!!! *Il flauto magico* merita tutto il più reverente rispetto, tutto il più ossequioso omaggio. Opera fantastica, le sue visioni non sono così lugubri, talora affannanti, come in Weber, ma più leggere, ridenti in una originalità piccante e sempre graziosa. Ha altresì movenze comiche, atteggiamenti umoristici ed è degno di nota che fu quest'opera appunto l'ultima di Mozart, che morì ancora così giovane. Fu scritta due mesi prima della sua fine, dopo quel *Requiem*, commovente al segno che proprio pare vi frema dentro il terror della morte! Mistero psicologico? Forse. Certo è che, esteticamente, si può dire che Mozart è Grande e tale veramente non sarebbe se in lui non fosse stata quella meravigliosa virtù grazie alla quale gli riuscì di scrivere a breve distanza *Il flauto magico* e il *Requiem*. Perchè? Perchè l'ingegno a cui manchi il sorriso non è ingegno intero, come non è intero l'ingegno a cui manchi la lagrima. Così c'è l'opera che è tutta un sorriso e c'è l'opera che è tutta un'agitazione drammatica; ma fra l'una e l'altra vi sono forme intermedie come nel *Don Giovanni* di Mozart: c'è l'arte che piange ridendo e piangendo ride come l'*Andromaca* di Omero; c'è il dramma shakespeariano che alterna prosa e poesia, riso e pianto ed alle grida strazianti di Re Lear rispondono gli scrosci di risa del suo buffone, e c'è la serenata del *Don Giovanni* di Mozart ove il canto è sì patetico e l'accompagnamento così brioso che par quel canto cinicamente beffi. E così si potrebbe dire, a grande distanza, del *Flauto magico* rispettivamente al *Requiem*. Gli è che non esiste gioia senza ciò che i tedeschi chiamano *Wettschmerz*, senza quell'impasto di piacere e di dolore che poi rappresenta l'eterna immutabile vicenda della vita umana. *A. C.*

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

LISZT (F.)

E. R. 186. - *Légende de St. François d'Assise.* (La prédication aux oiseaux) . . . . . L. 4,—
E. R. 195. - *Sulle ali del canto.* Canzone di F. Mendelssohn-Bartholdy » 2,50
Edizioni riveduta da G. TAGLIAPIETRA.
E. R. 133. - *S. Francesco di Paola che cammina sulle onde.* Leggenda » 5,—
Edizione riveduta da F. BOGHEN.
E. R. 309. - *Mormorii della foresta.* (Dans les bois). Studio da Concerto » 4,—
E. R. 310. - *Ronda dei Gnomi* (Ronde de Lutins). Studio da Concerto » 4,—
Edizioni riveduta da A. BRUGNOLI.

(Nel prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

Notizie sulla musica del Tibet

T. H. Somervell, membro della Spedizione sul monte Everest, scriveva nel *Daily Telegraph* del 30 dicembre p. p. una lettera intorno all'affinità tra la musica slava e quella tibetana, dando notizie su quanto egli sentì ed osservò durante il suo viaggio. Egli dichiara di non essere un musicista, ma le sue parole mostrano come debba avere conoscenze abbastanza esatte in materia perchè le sue impressioni abbiano valore di documento.

« Entrando nel mercato di Dargilin, pieno di gente del Nepal, si rimane colpiti dalla galezza dei canti. Essi sono di modo maggiore, e, nella loro efficacia su una mente occidentale, spesso assai superiori per bellezza a quelli dell'Indostan.

« Il primo canto che ascoltai arrivando al Tibet, non aveva che una nota di differenza col motivo del fagotto nelle cinque prime battute della *Sagra della Primavera* di I. Stravinski, e le successive osservazioni mi mostrarono l'indiscutibile comune origine coi canti russi tradizionali, che conosciamo tanto bene in Inghilterra, grazie ai compositori che se ne servirono negli ultimi trent'anni.

« I canti del Tibet sono per solito formati sulla scala pentatonica (rappresentata dai tasti neri del pianoforte), ma benchè talvolta usi qualche altra nota, il tibetano non pare si serva mai dei semitoni. Nella vicina contrada del Nepal, invece, i semitoni sono correnti, perchè vi viene impiegata l'intera scala maggiore. Ma quello che più colpisce nella forma attuale dei canti tibetani è lo spirito, che richiama di continuo le opere russe di Mussorgski, i balletti di Stravinski, e forse più di tutto la Sinfonia *Dal Nuovo Mondo* e le *Danze Slave* di Dvorak.

« Benchè l'arte tibetana in genere sia assai simile alla cinese, la musica è del tutto diversa da quella di tutti i paesi circonvicini, ed è affine invece a quella russa ed occidentale. Pare ovvio che il Turchestan sia stato la fonte musicale comune, tanto della Russia e delle razze slave in Occidente, quanto dell'Asia centrale in Oriente. Comunque sia di ciò, è certo che il Turchestan forma come un anello di congiunzione tra i canti della Russia e quelli del Tibet. In ogni caso è notevole di trovare due nazioni isolate (Tibet e Nepal) di cui la musica è assai più diatonica e di carattere occidentale di tutte le altre nazioni dell'Oriente.

« ....La base della musica eseguita alle feste religiose è, prima e soprattutto, un ritmo, che dura insistente ed ininterrotto nella nutrita batteria d'istrumenti a percussione. Si aggiunge a questo un basso fondamentale (suonato da due lunghe trombe) e delle melodie continuamente ripetute, melodie pentatoniche se suonate sul violino, oppure per toni interi se suonate sull'oboe, di cui la costruzione non permette altre scale ».

L'A. chiude mettendo in guardia contro certe musiche così dette tibetane che vengono presentate a Londra, e sono in realtà contraffatte.

Un altro scritto dello stesso autore sull'argomento medesimo è apparso nel *Musical Times* di febbraio 1923, e reca altri particolari.

Queste informazioni, per quanto sommarie, recano un contributo nuovo ed efficace a quanto già si sapeva sull'antichità del modo maggiore.

Molti, troppi manuali di storia e di teoria musicale, dicono che il modo maggiore è di formazione relativamente moderna, e ch'esso s'è andato costituendo sulla dissoluzione degli otto modi di chiesa, di cui le ultime tracce si troverebbero nell'arte dotta del secolo XVIII. Altri, come il Gevaert, fanno magnifici sforzi di dottrina, per mostrare come il modo maggiore derivi dal VII gregoriano, proveniente a sua volta dalla tonalità ellenica.

Eppure, melodie del più schietto tipo maggiore si trovano nel canto liturgico fino dal secolo IX, e persino nelle formule magiche degli amuleti egiziani (Combarieu). Done J. Jeamin ha provato (*Riv. Mus. It.*, XXII, fascicolo 2°, 1915) come canti schiettamente maggiori e minori sieno usuali nei canti comuni alle varie tradizioni delle chiese d'Oriente »: canti che risalgono alla origine cristiana.

Ora ecco che nel Nepal, cioè in un paese dell'Asia centrale, dove i rapporti coll'Europa furono e sono tuttavia scarsissimi, il popolo canta spontaneo sulla base della scala maggiore. E si badi bene, se invece nel Tibet si usa la scala pentatonica (cioè senza i due semitoni), non è una prova contraria. Forse che nel medioevo europeo non si usava il più schietto modo di *Fa maggiore*, avendo cura di evitarne il semitono *mi fa* alla fine? Queste sono singolarità del senso tonale e nulla più.

Da tutto il complesso delle notizie che si hanno finora, pare chiaro che il maggiore ed il minore sieno i due modi, i due sessi fondamentali della tonalità nella sua più intima essenza. I vari « modi » così detti antichi, non erano che diverse manifestazioni della maniera d'agire del maggiore e del minore: che furono, sono, e saranno i due gammi tonali primordiali, fin che non mutino le radici stesse della sensibilità umana quale ci è nota oggidì.

G. B

UNA MEMORABILE FONDAZIONE MUSICALE

Le Canada Musical del 17 marzo annuncia che « Augusto D. Juillard, l'arcimilionario americano, aveva lasciato, morendo, una parte della sua sostanza per istituire la « Juillard Musical Foundation ». Ci vollero più di due anni per sistemare l'immensa successione; ed i procuratori incaricati d'amministrare questo legato vennero finalmente avvertiti che la somma realizzata e messa a loro disposizione era di due milioni di dollari (oggi intorno a quaranta milioni di lire italiane). Pare che anche altre rendite verranno ad aggiungersi a questo già considerevole capitale. Più di mezzo milione di dollari (oggi quasi dieci milioni di lire nostre) sarà speso annualmente per lo sviluppo dell'arte musicale agli Stati Uniti ».

Non pare che il Juillard abbia imposto restrizioni riguardo a coloro che potranno godere i benefizi della sua fondazione, estendendoli a « gli studiosi seri, ben dotati d'ingegno, bisognosi, senza riguardo a sesso, a colore od a religione. Ma per ora non si accetteranno domande che da parte di persone nate in America o di cittadinanza americana... Il sussidio non sarà che per un anno per volta, e non dovrà sorpassare in nessun caso i mille dollari (quasi ventimila lire).

La Musica a Gerusalemme

Il governatore di Gerusalemme, Mr. Ronald Storrs, è un amatore di buona musica, che gusta i maestri classici, e tra tutti preferisce G. S. Bach; ma non per questo trascura il movimento contemporaneo fino ai modernissimi. Trovandosi a Nuova York concesse un'intervista al *Musical America* (3 marzo p. p.) sul movimento musicale a Gerusalemme.

Esistono tre scuole di musica in Palestina, una a Giaffa, una a Haifa ed una a Gerusalemme. Quella di Giaffa è la più vecchia, e venne fondata dai Sionisti intorno a venticinque anni fa; ora è diretta da Samuel Hoppenko, buon musicista, allievo di violino del Marteau. Essa ha un corso di violino, uno di pianoforte ed uno di canto, e, pure, un'orchestra che si è già affermata. La scuola di Haifa venne fondata da Miss Weitzmann, sorella del Dr. Chaim Weitzmann, presidente dell'organizzazione Sionista. La scuola di Gerusalemme è dovuta allo stesso governatore Mr. Ronald Storrs, è diretta da Anton Ciaikoff, valente violinista londinese, che vi tiene anche la scuola di violino; il pianoforte è insegnato da Mr. Robert Seal; vi è pure un corso di armonia.

La Comunità Israelitica di Gerusalemme aiuta come meglio può la scuola; per la quale c'è ancora non poco da fare. V'è pure una Società Musicale Gerosolimitana che sta esercitando un'ottima azione e per la quale il Governatore sollecitò aiuti dagli americani. D'altra parte egli ha invitato i compositori d'America a mandare i loro lavori, specie di stile contrappuntistico, impegnandosi a farli eseguire, purchè sieno buoni.

CANTO E PIANOFORTE

PIZZETTI (I.)

Tre Sonetti di F. Petrarca in morte di Madonna Laura.

119228. - 1. *La vita fugge e non s'arresta un'ora* . . . . . L. 5

119229. - 2. *Quel rosignol che si soave piagne* . . . . . » 5

119230. - 3. *Levommi il mio pensier in parte ov'era* . . . . . » 5

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

Musicisti d'Italia. - Milano, marzo 1923.

A. ZANELLA. - *Lettera al Redattore Capo della rivista.*

Poichè il Conte di S. Martino pare intenda interpellare il Ministro della P. I. sulla necessità di ridurre il numero degli Istituti Musicali Regi o pareggiati, il Direttore del Conservatorio di Pesaro « crede necessario interpellare il Conte di S. Martino, perchè dica chiaramente quale o quali Conservatori crede si debbano sopprimere ». A parere del maestro Zanella non se ne dovrebbe toccare nessuno. Se le nostre informazioni sono esatte, il Governo sta pensando a provvedimenti in senso d'autonomia.

—— *Il Congresso per il Teatro Lirico.* - Resoconto.

E. CORIO. - *Per la ricostituzione della Civica Banda municipale di Milano.*

Notizie sulle pratiche in corso per far rivivere la vecchia e buona istituzione, inopportunamente soppressa.

Il Pianoforte. - Torino, aprile 1923.

A. DAMERINI. - *L'Oratorio musicale di Lorenzo Perosi.*

Assai rapido, ma pur giusto e sincero sguardo al complesso degli oratorii perosiani, sia nella loro derivazione formale (qui forse l'A. ha dato troppo poco peso alla derivazione bachiana, che fu invece decisiva), e sia nel loro intimo contenuto musicale.

—— *Musicisti italiani all'estero: Giuseppe Coppetti.*

« Medaglione » del direttore dell'Istituto musicale Rubinstein a Montevidéo, « una delle personalità più spiccate ed autorevoli del mondo musicale dell'Uruguay ».

G. SYSTERMANS. - *Alcuni giovani compositori belgi.*

L'A. parla di Fernand Quinet e di M. Mesens tra gli avanguardisti, di Paul Maleingreau e di Henry Sarly fra i tradizionalisti; e di Eugène Guillaume e di René Barbier tra i giovanissimi.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, marzo 1923.

M. R. BRONDI. - *La chitarra.*

Notizie sull'uso della chitarra e su qualche esemplare illustre.

C. RIGHINI. - *Un aspetto di Ferruccio Busoni.*

E' una nuova maniera di scrivere la musica, disponendo le 5 linee del rigo in modo simile alla distanza dei tasti del pianoforte.

F. Balilla Pratella commenta l'articolo e segnala la notazione per quarti di tono usata da Alois Haba nel suo Quartetto, ma una notazione più chiara propone R. H. Stein nel numero d'aprile della rivista *Die Musik*.

D. POLI. - *La musica nel pensiero di Diego Ruiz.*

L'A. spiega l'attitudine filosofica del Ruiz, fondata sulla precisa definizione: « La musica, esperienza pura dell'entusiasmo, nulla contiene all'infuori dell'entusiasmo stesso ». Ciò spiega lo scritto contro *Chopin*, dove si rimprovera al delirioso maestro la sua anima sentimentale e artistica.

La Critica Musicale. - Firenze, gennaio 1923.

A. GUZZO. - *Antonio Tari.*

Quasi tutto il fascicolo è occupato da scritti di questo caldo e, diremo così, fiammante esteta della musica, che visse ed insegnò a Napoli fino al 1884. I suoi lavori principali vennero già raccolti in un volume edito da Benedetto Croce in ed. Laterza; qui vengono riprodotti alcuni estratti ed uno squarcio inedito: *Del motivo musicale*. Sono indubbiamente scritti notevoli, specie per la preveggenza del Tari nel problema wagneriano allora incombente.

A. TARI. - *Genesi della musica. - Del motivo musicale. - Della musica caratteristica. - Opera, melodramma, dramma.*

S. D'AMICO. - *La Messa di Verdi in Chiesa.*

A proposito della recente esecuzione della *Messa* di Verdi all'Augusteo a Roma, l'A. dice, ed a ragione, che le opere sacre vanno eseguite in chiesa, perchè in altri ambienti perdono buona parte della loro stessa ragion d'essere. A noi fanno pensare ad un sacerdote che andasse al concerto od in teatro colla pianeta o col piviale sulle spalle.

La Bilancia. - Roma, marzo 1923.

F. TORREFRANCA. - *Sonata anonima in sol minore.*

Nuovo contributo alla nota tesi dell'A. sull'origine veneta della Sonata drammatica. « Ci troviamo probabilmente di fronte alla prima o almeno ad una delle prime sonate d'indole nettamente drammatica che siano state composte... A noi piace immaginarla scritta dall'Alberti durante la sua dimora a Napoli: concepita, dunque, sotto l'immediata influenza dell'opera napoletana dei primi decenali del secolo ». Il Torrefranca non dice dove si trovi il pezzo che riproduce in note.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 30 marzo 1923.

A. GHISLANZONI. - *Primavera.*

Poema lirico per soli, cori ed orchestra di O. Respighi.

Elogio e descrizione del lavoro eseguito all'Augusteo a Roma, e pubblicato dall'Universal Edition a Vienna.

IO. - *Per l'autonomia degli Istituti Musicali.*

L'A. propone la concentrazione degl'istituti musicali di stato in una scuola unica da costituire a Roma.

—— *I risultati del Congresso per il Teatro lirico italiano.*

Resoconto di quello che fu « un congresso non inutile come tanti altri, ma che ha portato a qualche conclusione pratica ».

D. ALALEONA. - *Per le Bande civili e militari.*

Poichè, a scopo d'economia, i Comuni e le amministrazioni militari spesso tolgono i fondi necessari per le bande, l'Alaleona si è rivolto al Presidente del Consiglio ed al Ministro della guerra per tentare di evitare questa minaccia contro tali istituzioni musicali popolari.

L'Arte Pianistica. - Napoli, febbraio-marzo 1923.

A. BONAVENTURA. - *Ildebrando Pizzetti.*

Profilo di questo maestro che è uno « spirito equilibrato e sincero, anima d'artista palpitante e mente di critico che riflette e controlla, cuore aperto all'amore e all'intelletto nutrito di forti studi e di svariata cultura ».

A. LONGO. - *Le opere pianistiche di Franz Liszt.*

Dopo alcune considerazioni sul complesso dell'arte lisztiana, l'A. parla dei *Dodici Studii trascendentali*.

L. FORINO. - *Ai giovani strumentisti ad arco.*

Consigli pratici che formano l'introduzione de *La Tecnica del Violoncellista*, importante opera didattica di edizione Ricordi.

A. L. - *In pieno settecento.*

Commenti al recente concerto dato a Napoli da Wanda Landowska sul pianoforte e sul clavicembalo, il quale è uno strumento d'eccezione in Italia (dove nessuno lo suona), mentr'è abbastanza corrente all'estero.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, marzo 1923.

P. DUKAS. - *Edouard Lalo.*

Studio sulle vicende e sulle opere del maestro, di cui ora in Francia si ricorda il centenario della nascita, e del quale all'estero si conoscono tanto poco i lavori.

A. JULLIEN. - *Quelques lettres inédites de Lalo.*

Carteggio di E. Lalo coll'A.; il quale pubblica le varie lettere, mettendole in rapporto coi fatti del momento in cui vennero scritte.

P. LALO. - *La vie d'Edouard Lalo.*

Il figlio pubblica notizie biografiche sulla vita del padre, e chiude con un catalogo delle sue opere musicali dei diversi generi.

P. M. MASSON. - *Berlioz: l'artiste et le musicien.*

« Berlioz è forse anche più artista che musicista. L'arte è per lui una specie di vita ideale, che comprende la musica, ma la sorpassa infinitamente. Nessuno sente meglio di lui *quel che v'ha di serio e nobile nella missione dell'artista*. Nessuno in Francia ha contribuito di più a far entrare la musica nell'unità indissolubile dell'arte ».

A. COEUROY. - *Le Romantisme musical de Renan.*

Renan non fu musicista, nè come tecnico, nè come amatore dichiarato; ma la musica ebbe parte, abbastanza spesso, nel suo pensiero e nel suo sentimento; « di modo ch'egli, pur vivendo molto lontano dalla musica, fu a lei più vicino d'altri che, come Gautier, l'hanno abbondantemente commentata ».

S. VOLKONSKY. - *L'Opéra de Saint Petersbourg.*

Il Principe che fu direttore del Teatro Imperiale, pubblica qui varie memorie personali, che narrano come terminò su quella grande scena la fase italiana, e come vi si andò affermando, non senza pena, l'opera nazionale russa.

E. VUILLERMOZ. - *L'évolution de l'opérette.*

L'operetta si è tanto corrotta, fino a ridursi un seguito di canzoni (quasi senza reciproco nesso) così volgarmente orecchiabili, che il pubblico possa subito intervenire cantando i ritornelli e sostituire così il coro che costerebbe troppo. L'A. segnala, quasi come protesta contro tale avvilimento la nuova operetta *L'amore mascherato* di Sacha Guitry con musica di André Messager: due maestri del sorriso e dell'eleganza. Il lavoro pare riprenda la vecchia tradizione dell'operetta gustosa e spiritosa, ed abbia trovato buona accoglienza da parte del pubblico parigino.

Revue de Musicologie. - Parigi, febbraio 1923.

V. D'INDY. - *La première manière de César Franck.*

È la lettura che precedette l'esecuzione d'alcuni lavori giovanili di Franck alla Società Francese di Musicologia. L'A. mostra come fino dal primo *Trio* op. 1 il Franck praticasse l'idea ciclica, che svilupperà tanto più tardi. In complesso la prima maniera è debole, specie proprio nella forma, che doveva divenire, invece, una della qualità caratteristiche del Maestro.

G. DE SAINT-FOIX. - *Le dernier séjour de Mozart en Italie. - Quatre Quatuors inconnus.*

L'illustre studioso mozartista illustra la sua scoperta di quattro Quartetti finora sconosciuti. Aloys Fuchs, fino dal 1830, aveva annotato sulla prima pagina della raccolta di 13 Quartetti giovanili, custoditi alla Biblioteca di Berlino: « I 4 ultimi (n. 10-13) non si trovano in nessun catalogo delle opere di Mozart. Li ricevetti a Salisburgo coi nn. 8 e 9, sotto forma di vecchia copia delle parti separate ».

Sono lavori fatti nell'ultimo soggiorno del Maestro in Italia, hanno schietto carattere italiano, e nella struttura confessano le più palesi influenze dei maestri nostrani, specie del Sammartini.

M. CAUCHIE. - *Clément Janequin: recherches sur sa famille et sur lui-même.*

La figura dello Janequin è stranamente oscura; tutto quello che si sa di lui è ch'era vecchio nel 1559, secondo un frammento d'una sua epistola dedicatoria alla Regina di Francia. L'A. comunica qui i risultati di certe sue ricerche, che stabiliscono come lo Janequin fosse di vecchia famiglia francese, forse parroco d'Unverre, dopo essere stato, in gioventù, al servizio del padre del poeta Ronsard, e con lui avrebbe fatto la campagna d'Italia di Francesco I.

Le Ménestrel. - Parigi, 9 marzo 1923.

L. VAILLAT. - *L'Opéra de Versailles.*

A. pag. 116 del nostro fascicolo d'aprile p. p. si è fatto parola del progetto ventilato in Francia, di ripristinare il teatro del Castello Reale di Versaglia per farne un centro lirico nazionale francese. Qui l'A. scrive una specie di fantasia, dove intervengono i grandi artisti del tempo, e spiega come sarebbe follia voler rianimare quell'ambiente, che aveva la sua ragione d'essere in un ordine di fatti e di situazioni da cui ci siamo per sempre molto allontanati. Lo scritto continua anche nei fascicoli del 16 e del 23 marzo.

Comoedia. - Parigi, 23 marzo 1923.

G. LINOR. - *« La Foire le Sorôtchntzi » de M. Moussorgski à l'Opéra di Monte Carlo.*

L'opera comica ispirata ad un racconto di Gogol e lasciata incompleta da Mussorgski, venne rinocciata, istrumentata, e diretta dal conte Cerepnin all'Opéra di Montecarlo. L'A. dell'articolo ha l'aria di trovarla meno interessante di quant'egli stesso si attendeva; che non sia anche per la differenza tra le odierne abitudini musicali parigine e l'ultima maniera di Mussorgski, tutta limpida e trasparente? Ad ogni modo i pezzi più caratteristici, come

il notissimo *Gopàk*, il sogno di Grinsko e la cannonè scherzosa di Khivria, hanno esercitato tutto il loro fascino.

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 marzo 1923.

C. MAUCLAIR. - *Un auditeur parle...*

L'A., ch'è forse il più autorevole critico francese, dà uno sguardo all'evoluzione progressiva compiuta dal gusto del pubblico, e si duole che ora, al pubblico così innalzato ed educato, non si sappia offrire che dell'ironia musicale. « L'ironia non è arte ». Essa può rivestire forma artistica, ma non sarà mai arte, perchè è sterile, mentre l'arte è il vero elemento benefico della vita ».

C. TENROC. - *A propos du Cinquantenaire des Concerts-Colonne.*

Sguardo alla formazione ed alle vicende iniziali, prima dei concerti Pasdeloup, poi di quelli Colonne. L'A. ne trae argomento di consolazione, anche riguardo alle possibilità per i compositori di far sentire le loro opere.

The Chester'an. - Londra, marzo 1923.

N. PETERKIN. - *Charles T. Griffes.*

Notizie sulla vita e sulle non poche opere musicali di questo promettentissimo compositore americano, troppo presto perduto nel 1920 per l'arte autoctona degli Stati Uniti. « La sua musica non è *altra moderna* nell'espressione, ma egli era figlio della sua generazione pel linguaggio musicale, e nell'opera sua si sente svilupparsi una vera espressione personale ».

H. BRIAN. - *The Songs of Granville Bantock.*

« Tra i moderni compositori di liriche, nessuno è più stimato di lui... che si è fatto un posto al sole, dove certo resterà, assieme ai grandi che, negli ultimi cent'anni, resero eterea della fine poesia con musica ».

A. R. FLEISCHMANN. - *The Dissolution of the Art of Music.*

L'arte novissima si va formando sul posto dell'arte che l'ha preceduta, utilizzando in nuova maniera i vari elementi costitutivi della musica precedente. L'A. dà uno sguardo a questi vari campi particolari, ed osserva la dissoluzione dell'arte classico-romantica in quest'opera d'evoluzione generale.

M. F. BRAVNICAR-F. S. COPELAND. - *Music in Slovenia, Jugoslavia.*

I popoli formanti la Jugoslavia furono, sino alla recente guerra, separati ed assorbiti in diversi organismi statali, quindi sottoposti ad influenze straniere. Niente di strano che in tali condizioni non si sia ancora affermato nessun grande artista nazionale. (La storia d'Italia nei secoli passati potrebbe essere una continua smentita a tale concetto). Qui si mettono in risalto: le doti musicali del popolo, specie nell'arte popolare; le istituzioni musicali di Lubiana, che contando solo 70.000 abitanti, ha un Conservatorio, un Teatro lirico, un'Orchestra Sinfonica ed un Quartetto; e si considerano separatamente i buoni musicisti attuali.

The Sunday Times. - Londra, 18 e 25 marzo-1° aprile 1923.

G. NEWMAN. - *Old Music and New Edition.*

Polemizzando con Mr. Philip Heseltine, l'A. difende le ristampe dei compositori inglesi dell'età elisabettiana, fatte dal rev. don. Fellowes, esponendone ampliamente i criterii.

The Daily Telegraph. - Londra, 24 marzo 1923.

R. TERRY. - *Easter Music* (Musica pasquale).

Il dotto maestro di cappella della cattedrale cattolica di Westminster illustra le musiche antiche e moderne, da lui svolte e dirette nell'occasione della Pasqua.

Die Musik. - Berlino, marzo 1923.

K. SINGER. - *Bruckners Kirchenmusik.*

Dopo uno sguardo generale alla musica liturgica di A. Bruckner, l'A. (che mette Bruckner vicino a Bach ed a Beethoven) illustra la *Messa in re minore* (la seconda) che è, fra le tre, la più assolutamente religiosa, animata d'uno spirito che risale all'arte prepalestriniana.

O. v. RIESEMANN. - *Das Staatsinstitut für Musikwissenschaft in Moskau.*

Notizie sull'« Istituto di Stato per la Scienza Musicale di Mosca », che è l'ultimo stadio dell'organismo creato dal regime bolscevico russo per la musicologia. L'A. ne spiega la costituzione e reca molti dati sull'attività di quest'istituto; alla testa del quale sta N. A. Garbusow (uomo nuovo per la materia), contornato da tutta una legione di giovani studiosi, che pare non temano d'affrontare i problemi più inattesi delle ricerche, specie acustiche, e della costruzione strumentale.

W. HOWARD. - *Die herrschende Notenschrift als Hindernis allgemeiner Bildung der Musik* (L'odierna scrittura della musica quale ostacolo alla generale coltura della musica).

L'A. mette in risalto le difficoltà della notazione corrente, dove, p. es., leggendo una partitura d'orchestra, la nota d'uno stesso tasto del pianoforte può trovarsi scritta (comprese le varie ottave, le diverse trasposizioni e le posizioni enarmoniche) in ben 129 maniere. Questo non facilita certo la diffusione della musica. Per ovviare a tale inconveniente, l'A. propone un suo sistema di scenografia musicale, già esposto in *Melos* nel 1921.

R. HERNRIED. - *Die innere Gründe des Quintenverbotes.* (Le intime ragioni del divieto della successione in quinte).

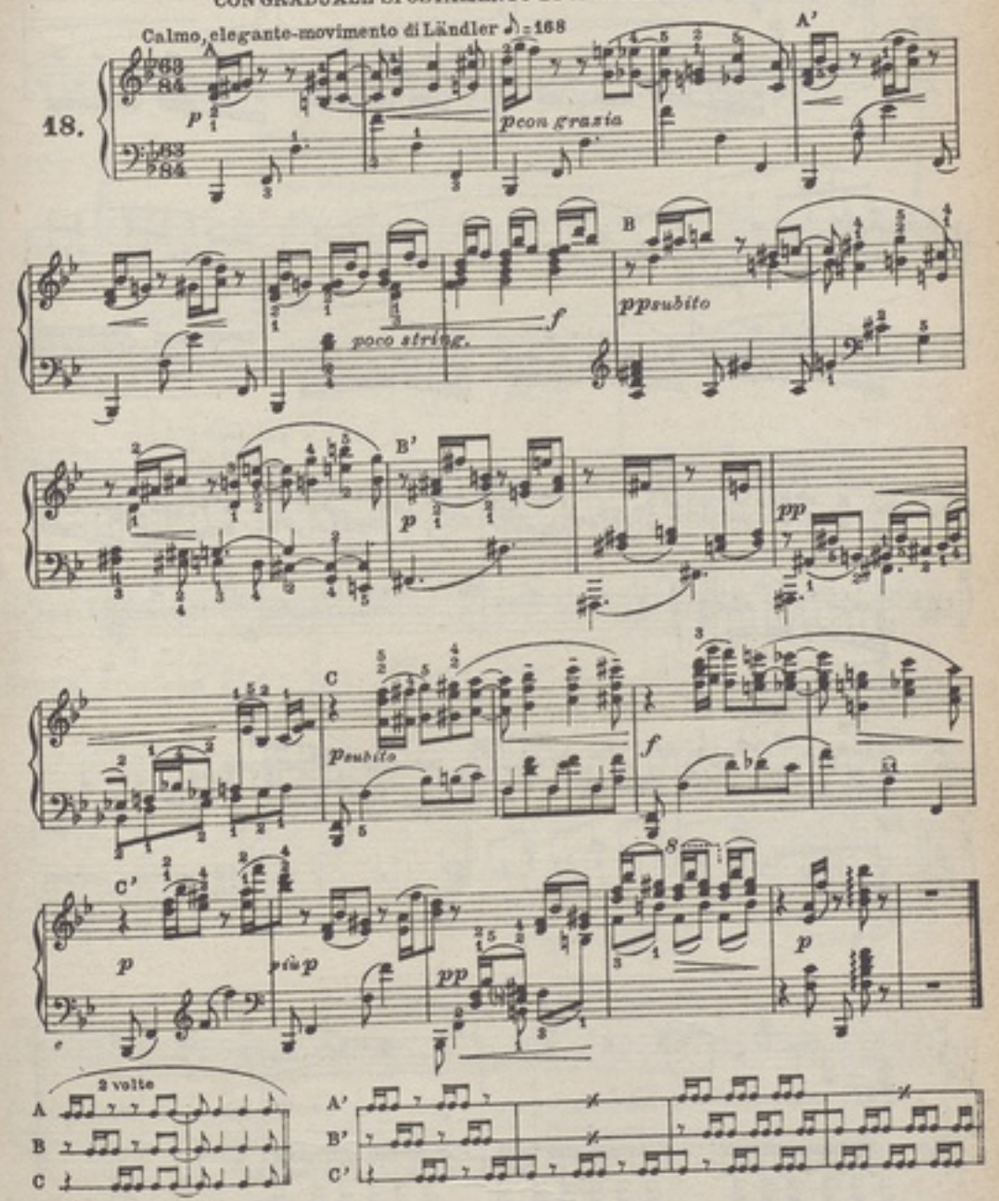
Dopo aver ricordato le opinioni (nessuna convincente) correnti su tale argomento, l'A. si richiama al fatto messo in risalto da Louis e Thuille, che cioè la successione in quinte ha la sua condizione caratteristica quando si seguono la dominante e la sottodominante o viceversa. Ora questo è « il più forte contrasto che si possa verificare, non solo nell'armonia diatonica, ma anche in quella cromatica... ». E qui l'A. mette in rapporto tale fatto essenziale col carattere dei vari esempi di tale procedimento.

A. JEMNITZ. - *Dilettantismus.*

La parola *dilettantismo*, mentre ha valore d'incompleta preparazione tecnica, parrebbe esprimere uno stato di superiorità, perchè il dilettante ama e pratica l'arte proprio per puro entusiasmo. Eppure vien giudicata come tale anche una mentalità inferiore, che non arriva, e quasi non si dà la pena d'arrivar ad afferrare la più alta essenza dell'arte.

L. E. FERRARIA (1)

ALTERNATIVE DI MISURE
CON GRADUALE SPOSTAMENTO DI GRUPPI RITMICI



(1) Dai 30 Piccoli Studi Ritmici per Pianoforte.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (*Copyright MCMXVI, by G. RICORDI & Co.*)
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati. 116778

CONTRASTO DI RITMI

27.

Lento ♩=52

p

allarg.

p

marc.

pp

rit.

p.

dim.e rall. molto .....

pp

L. E. FERRARIA (1)

RADDOPPIAMENTO DI LENTEZZA
HALVING THE SPEED

REDOUBLEMENT DE LENTEUR
DOPPELT SO LANGSAM

16.

Tranquillo

p

continuando rigorosamente lo stesso movimento.
en continuant rigoureusement le même mouvement.
continuing exactly the same movement.
strenge Fortsetzung der selben Bewegung.

con m.

marcato il tema
le thème bien marqué
the theme well marked
das Thema markiert

pp

pp

sf

(1) Dai 33 Saggi ed Improvvisi Ritmici per Pianoforte.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. *(Copyright MCMXXII, by G. RICORDI & Co.)*
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

IV

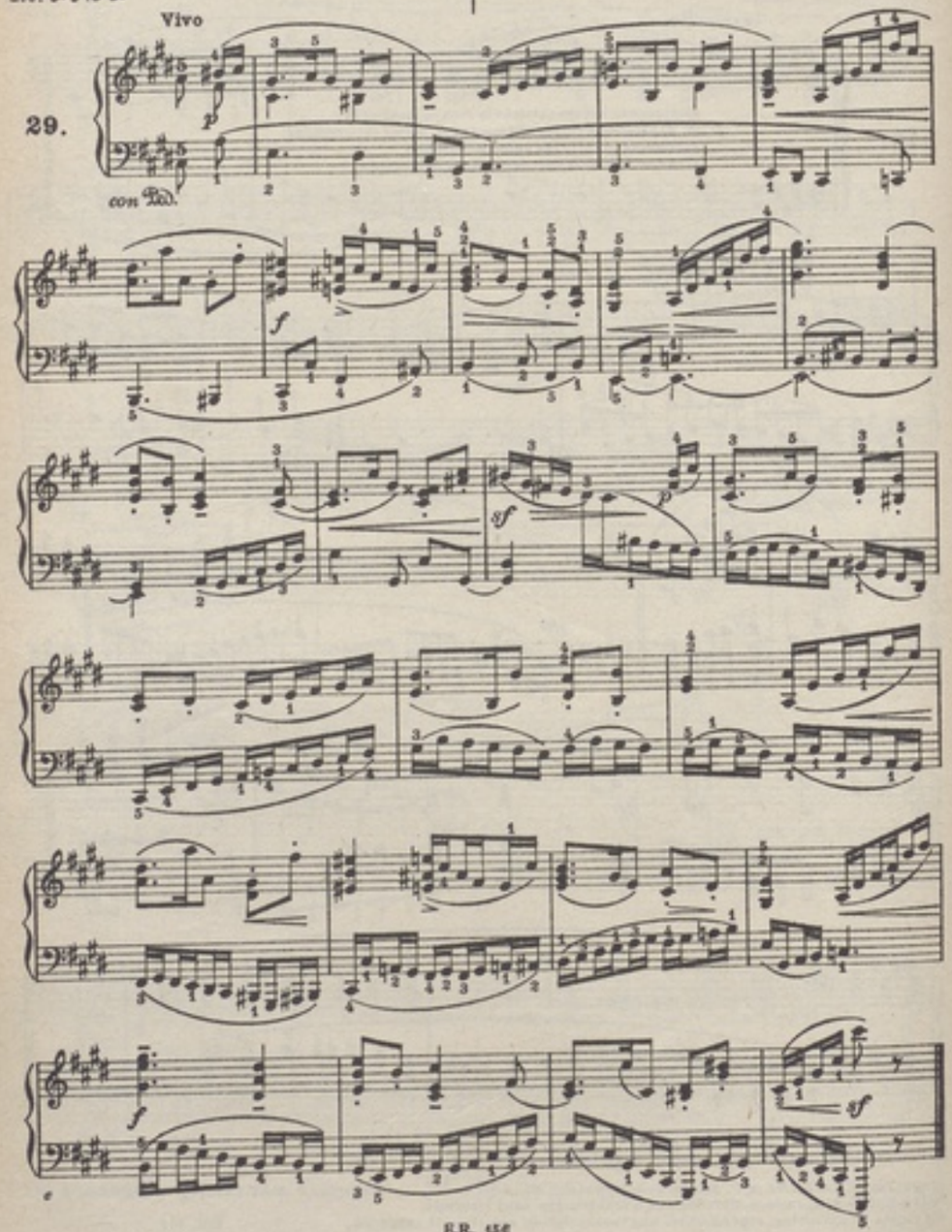
Le 5 crome di questo saggio formano 2 tempi disuguali: ♩. ♩ | ♩ ♩.

The 5 quavers of this study form 2 unequal beats: ♩. ♩ | ♩ ♩.

Les 5 croches de cette étude forment 2 temps inégaux: ♩. ♩ | ♩ ♩.

Die 5 Achtel dieses Stückes bilden 2 ungleiche Taktteile: ♩. ♩ | ♩ ♩.

29.



E.R. 156

E' che in questo caso l'impreparazione che è inerente al dilettantismo, riguarda lo spirito, quindi l'essenza stessa dell'arte, diminuendo la capacità di comprenderne le opere.

K. LUSCHNEIDER. - *Neue Wege zum Musikalischen Erziehung.* (Nuove vie per l'educazione musicale).

Si espongono le idee direttrici del progetto di riforma dell'istruzione musicale scolastica di Leo Kesterberg: *Musikpflege und Musikerziehung*, precisandone vari punti. In complesso si vuol dare la massima cura allo sviluppo del senso musicale dei ragazzi, mentre finora pare che tutta la musica consista nella sola tecnica.

K. GRUNSKY. - *Die Formfrage bei Richard Wagner* (il problema della forma in R. Wagner).

L'A. parla del libro *Das Wagnersche Formproblem*, tesi di laurea di Alfred Lorenz, che pare sia un lavoro di raro valore. Vi si analizza, prima il lato armonico, ritmico e melodico dell'*Anello del Nibelungo*, poi la forma del contesto generale sinfonico, poi vari altri problemi inerenti ai rapporti tra struttura musicale e situazioni drammatiche, concludendo che: « non è lo spreglo di vecchie regole che procurò fama mondiale all'*Anello*, bensì l'inflessibile logica conseguenza, tanto della struttura poetica, come di quella musicale ».

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 9 febbraio 1923.

Dr. W. ALTMANN. - *Brahms und Franz Wüllner.*

Ampia recensione del recente volume contenente la corrispondenza scambiata durante molt'anni d'amicizia tra i due musicisti. E una delle pubblicazioni della *Deutsche Brahms-Gesellschaft* di Berlino.

——— 15 febbraio 1923.

DR. HERNRIED. - *Musikfeste.*

Per quelli che vedono da lontano può sembrare che il gran numero di *Festivals*, di *Settimane Musicali*, ecc., di cui giunge notizia di continuo dalla Germania, sia segno d'una fiorente vita artistica. L'A. non è, invece, della stessa opinione, e se ne duole, mostrando come il movente sia per lo più un complesso di ragioni di non nobile natura: interesse e vanità, che agiscono a danno dell'arte vera.

——— 2 marzo 1923.

O. SONNEN. - *Genielose Musikauffassung* (Non geniale concezione della musica).

Paul Bekker scriveva nella *Frankfurter Zeitung*, del 2 dicembre, che « la nuova musica è un'arte fondata sul dominio fisiologico dei valori musicali, mentre la musica romantica trattava questi *psicologicamente* ». L'A. polemizza affermando che « la musica diventa arte solo quando esprime l'ardente aspirazione verso il vero, quando manifesta una personalità piena del bisogno dell'immortalità.... Soltanto un profondo bisogno di verità ed un alto senso etico di responsabilità creano le opere d'arte. Il talento in sè è sempre sterile. Quindi la concezione del Bekker (e con lui di tutta l'arte odierna) è meschina e vuota di genio.

——— 9 marzo 1923.

O. ERHARDT. - *Deutscher Opernspielplan.*

Il « régisseur » del Teatro di Stato a Stoccarda espone le sue idee sulla scelta delle opere pel teatri lirici tedeschi: 1. esclusione di tutti i lavori stranieri che non hanno valore assoluto e che si possono sostituire con opere tedesche; 2. organizzazione di serie d'opere tedesche antiche e moderne, con criteri storici e pratici.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, marzo 1923.

P. NETTE. - *Die Bergamaska.*

L'A. mostra come la *Bergamasca* non sia una forma a base di basso ostinato, come diceva Riemann, bensì un ballo popolare italiano, che, trattato dai maestri nostri del secoli XVIII, si diffuse in Germania, e finì per diventare un canto popolare con testo tedesco. Ne vengono citate più versioni e varianti.

A. OREL. - *Skizzen zu Joh. Brahms' Haydn-Variationen.* (Schizzi brahmsiani per le Variazioni su tema di Haydn).

Brahms non lasciò quasi nessuno schizzo, avendo l'abitudine di distruggere le malecopie de' suoi lavori dopo stampati. Ma la Biblioteca di Stato a Vienna, oltre all'autografo della *Variazioni su un tema di Haydn*, per due pianoforti (autografo regalato da Brahms a Filippo Spitta), possiede anche uno schizzo dello stesso lavoro: una vera rarità. Qui si fa un accurato confronto delle versioni contenute in questi due autografi e nell'edizione stampata.

K. MEYER. - *Zum Stilproblem in der Musik* (Sul problema dello stile in musica).

Oggi si presenta il problema dell'evoluzione artistica, come naturale conseguenza degli studi propriamente storici; ma si parla spesso di « barocco », di « rinascimento », come se la musica procedesse proprio come le altre arti. Per l'autrice manca la base all'estetica musicale odierna, e poichè i due filosofi musicali sono Schopenhauer e Nietzsche, si cerca qui di riconoscere le migliori vie per gettare le basi dell'estetica musicale futura.

O. URSPRUNG. - *Die Gesänge der Hl. Hildegard.* (I canti di Santa Ildegarda).

Interessanti considerazioni sui lavori musicali della veggente badessa del secolo XII, lavori che hanno carattere di transizione fra l'arte liturgica e quella popolare. D'altra parte gli scritti della loro autrice fanno pensare ad un accompagnamento strumentale o ad una vera polifonia vocale, o magari a tutti e due questi elementi riuniti.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 15 febbraio 1923.

G. SEYWALD. - *Félix Draeseke.*

In occasione del decimo anniversario della morte di questo compositore, se ne illustra la personalità, considerandone sommariamente le opere, un tempo molto stimate, ed ora troppo presto ed ingiustamente neglette.

R. HENRIED. - *Ein grundlegendes Werk über Harmonik.*

L'Opera fondamentale sull'*Armonia* sarebbe: « Der Naturklang als wurzel aller Harmonien » (La risonanza naturale come origine di tutte le armonie). Ci permettiamo ricordare come ormai sia chiaro che l'acustica non spiega le due categorie contrastanti della teoria tradizionale: consonanza e dissonanza. Oggi è pacifico che la spiegazione si trova solo nella sensibilità umana.

F. v. LEPEL. - *Eine interessante Neubearbeitung von Glucks « Iphigenie auf Tauris »* (Un nuovo interessante accomodamento dell'*Ifigenia in Tauride* di Gluck).

L'A. confronta la nuova versione dell'opera gluckiana, elaborata da Gian Bundis ed. Pochont-Jent & Bühler, Berna), con quella di Riccardo Strauss, e spiega la superiorità della prima sulla seconda. Tra i rari saggi di belle traduzioni di libretti d'opera, l'A. cita *Otello* e *Falstaff* di Verdi nella versione tedesca di MAX KALBECK: « due capolavori » di questo genere, di cui « il buon esempio venne da un editore italiano: la Casa Ricordi ».

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 1 marzo 1923.

DR. A. HEUSS. - *Richard Wagner in der Gegenwart und das Problem des «Tannhäuser»*. (R. Wagner nel momento attuale ed il problema del *Tannhäuser*).

Dopo aver detto che l'effetto dell'odierno allontanamento da Wagner sarà di permettere di misurarne la grandezza esatta, l'A. esamina se sia vero, e nega, quanto disse Wagner stesso, cioè che la figura di Tannhäuser è il tipo tedesco. Sarebbe invece il tipo generale dell'uomo dominato dal dualismo tra ideale e senso.

B. F. RICHTER. - *Ueber die Motette der Leipziger Thomaner.*

A S. Tomaso di Lipsia, l'abitudine di fare una prova in chiesa, fece nascere la consuetudine di quello che si chiama « il mottetto »; cioè una vera esecuzione, a cui ormai affluisce pubblico scelto e numeroso ogni settimana, per ascoltarvi i capolavori vocali della scuola tedesca e di quelle straniere. L'A. fa la storia di tale istituzione, e chiude spiegando come l'attuale « Cantor », il dott. Karl Straube, oltre a dare un'ampiezza immensa al repertorio generale della cappella, che eseguisce opere di tutti i grandi maestri antichi, ha rimesso in uso le Cantate di Bach, che ormai si eseguiscono correntemente negli uffici domenicali. Il pubblico si è fatto considerevole e raffinato, mentre il coro va a dare concerti anche in altre città. Proprio lo stesso come le cappelle delle nostsre chiese cattoliche! Ma lo Straube è un musicista superiore.

G. KINSKY. - *Das musikhistorische Museum in Köln.* (Il museo storico musicale di Colonia).

Notizie sulle ricchissime raccolte riunite e regalate alla città di Colonia dal defunto commerciante Guglielmo Heyer. Si tratta forse del più ricco museo esistente di tal genere. P. es. vi sono 33 clavicordi, 34 spinette, 33 clavicembali, 121 pianoforti a martelli, 30 organi; oltre strumenti varii, di cui 60 dei secoli XVII e XVIII. (Notevole la lista degli strumenti italiani di diverso genere). Di autografi se ne contano ben 1700, di lettere oltre 20.000, di ritratti di musicisti circa 3700.

DR. G. PLESSOW. - *Die Synekdoche in der Musik.* (La sineddoche in musica).

Sineddoche è la figura rettorica in cui si usa una parte pel tutto, od il tutto per una sua parte; l'A. la paragona all'uso della sola melodia, o del solo ritmo, d'un motivo che si sia già presentato nella sua pienezza col contributo anche dell'armonia, di vari gradi dinamici, e dei colori di suono.

Zeitschift für Musik. - Lipsia, 15 marzo 1923.

Tutto il fascicolo è dedicato a Max Reger.

E. ANDERS. - *Max Reger in Memoriam.*

In occasione del cinquantenario della nascita del maestro (19 marzo 1873), si ricorda la magnifica personalità sua, che solo adesso va poco a poco trovando pieno riconoscimento. Il Reger viene addirittura paragonato a Bach per potenza ed altezza di opere e per nobiltà d'animo.

DR. W. NIEMANN. - *Max Regers Hausmusik für Klavier.* (La musica pianistica di Reger per uso domestico).

Le grandi opere regeriane sono inaccessibili al più per altezza spirituale, per complessità di struttura e per difficoltà d'esecuzione. Volendosi avvicinare a questo monumentale maestro, bisogna prendere la via dei lavori per pianoforte destinati all'uso domestico. Lavori i quali vengono qui enumerati e considerati uno ad uno.

DR. M. UNGER. - *Zur neueren Regers-Literatur.*

Sguardo al complesso della letteratura, già considerevole, formatasi attorno alla personalità ed alle opere del grande maestro tedesco, morto pur da così poco tempo.

Musikblaetter des Anbruk. - Vienna, febbraio 1923.

A. VETTER. - *Sicherung des Wiener Operntheaters.*

Per assicurare l'esistenza dell'Opera di Vienna, si segnalano i pericoli che la minacciano, indicando i mezzi per ovviarli. Tra le cose desiderate dall'A. v'è l'unione del Conservatorio, della Scuola d'Arte Scenica e della Biblioteca di Stato in un multiplo, ma pur unico, organismo.

O. VRIESLANDER. - *Heinrich Schenker und sein Werk.* (Enrico Schenker e l'opera sua).

Inizio d'un caldissimo elogio delle opere teoriche dello Schenker, specie del Trattato di Contrappunto, dove pare che la teoria sia sempre tenuta in vivo contatto colla realtà delle opere d'arte, così che lo Schenker si può dire un teorico artista.

R. RETI. - *Internationale Musikkonferenz in London.*

Resoconto della prima riunione dei delegati della Società Internazionale per la Nuova Musica. Venne nominato un Comitato d'onore (Busoni, Schönberg, Sibelius, Strauss, Stravinski, Ravel), ed i rappresentanti nei vari paesi, con relativi sostituti.

P. A. PISK. - *Die Bühnenwerke von Egon Wellesz.* (I lavori scenici di E. Wellesz).

Rapida descrizione della *Principessa Girnara*, del *Ballo Persiano*, di *Achille a Schiro* e dell'*Alceste*. I tre ultimi lavori sono ancora inseguiti.

---

marzo 1923.

P. MARSOP. - *Neue Musik und Scene* (Nuova musica e scena).

L'A. (che di solito non è troppo tenero per le nuove tendenze musicali) qui fa buon viso alla rinnovazione dell'arte attuale, citando Paul Hindemith come la personificazione del completo musicista odierno, in cui l'arditezza tecnica trova ragione ed efficacia nell'ispirazione. Ma colla rinnovazione della musica, bisognerà rinnovare anche la scena: « Il teatro è il regno delle illimitate possibilità; ma il più impossibile di tutto è l'attuale sfruttato apparato operistico italiano ».

R. S. HOFFMANN. - *Goethe und die Musik.*

Mentre si ripete che Goethe non amò la musica, l'A. (che cita tutta la letteratura esistente in argomento) spiega come invece il grande poeta conoscesse il flauto, il violoncello ed il cembalo; come si occupasse di teoria, specie in rapporto alla tonalità; e come, in generale, la musica avesse larga parte nella sua vita spirituale. Ma non gli piacevano certi lavori, anche tra i più universalmente ammirati. Per questo fu detto antimusicale. Invece ciò significa solo che egli aveva gusti progri, come Schumann che non amava Wagner, Hugo Wolf che non amava Brahms, il quale non era troppo ammirato da Wagner, ecc.

J. M. HAUER. - *Musikalisches Denken.* (Il pensiero in musica).

L'A. (che ha il *melos atonale* come punto fisso nella mente) spiega come « nel secolo XX s'incominciò a scrivere melodie coi suoni delle scale trasportate » per opera di uomini « capaci di afferrare le 470.001.600 combinazioni possibili colle 12 note... Il segreto delle nostre 12 note è il grande giardino paradisiaco, di cui abbiamo solo adesso varcata la soglia! »

L. KARPATH. - *Richard Wagners Jugendoper « Das Liebesverbot ».*

L'A. considera come nacque l'opera giovanile di Wagner: *Il divieto d'amare*, e le sue vicende sulle scene.

Der Auftak. - Praga, anno III, n. 2.

Tutto il fascicolo è dedicato a Beethoven.

DR. R. LACH. - *Das Ethos in der Musik Beethovens.*

Dopo aver messo in risalto come mentre un secolo fa la critica mirava al lato formale della musica, adesso vi ricerca l'intimo valore concettuale ed espressalvo (quindi, non più la bellezza ma la singolarità), l'A. spiega che, dovendo riconoscere un carattere complessivo all'opera beethoveniana, questo sarebbe la personificazione della rivoluzione, col suo odio per l'aristocratico rispetto delle convenzioni, e col prepotente predominio dell'individualità democratica.

DR. M. UNGER. - *Beethoveniana.*

Cinque frammenti di letteratura beethoveniana: 1. *Una lettera sconosciuta al dott. J. Ant. Kanka a Praga.* Il documento venne pubblicato di recente, vedi pag. 120 del nostro fasc. 4; 2. *Una chiosa sull'ortografia beethoveniana.* Si riporta un aneddoto che prova come il Maestro, il quale faceva continui errori d'ortografia, tanto che a cinquant'anni scriveva anche il proprio nome col w invece che col v, e Vienna in tedesco col V invece che col W, fosse intollerantissimo cogli errori altrui; 3. *Die Leipziger Ochse.* In una lettera egli qualifica «buoi» (pei tedeschi è un terribile insulto) i critici di Lipsia che furono ostili a certi suoi lavori. L'A. ha esaminato il manoscritto, trovando che la parola *buoi* è abbreviata, e la lettera O (iniziale di « Ochse ») è fatta in modo da potersi prendere anche per una R, cioè *Rezententen;* 4. *La prima reliquia beetroveniana.* È una cuffietta, che l'A. potè vedere e prendere in mano.

DR. R. HAAS. - *Beethovens Tod.* (La morte di Beethoven).

Particolari tratti da una corrispondenza, finora sconosciuta, sull'ultimo periodo di vita e sulla morte del Maestro, scambiata fra Stumpff e Streicher.

DR. M. UNGER. - *Die neuere Beethovenliteratur.*

Sommaria recensione delle principali opere di letteratura beethoveniana apparse negli ultimi dieci anni in lingua tedesca.

Musica Sacro-Hispana. - Madrid, febbraio 1923.

J. ARTERO. - *Glosas al Motu Proprio de S. S. Pio XI.*

Illustrazione del documento con cui il Papa diede la costituzione alla Scuola Superiore di Musica Sacra in Roma.

G. DEL PRADO. - *Antiguas Letanias. Origen del « Christus factus est ».*

Si riproduce in note moderne il testo musicale delle antiche litanie *Kyrie eleison. Qui passurus*, dell'antifonario di Hartker. E si spiega come da questo genere di canti sia nato l'uso del *Christus factus est*, di cui si dà, in note quadre, la versione semplice del Cantorale dell'Escoriale.

The Musical Digest. - Nuova York, 20 marzo 1923.

F. CANDIDA. - *Puccini discusses Music, Tells of New Turandot.* (Puccini discute di musica e parla del suo *Turandot*).

Intervista con Puccini sulla sua nuova opera, che segnerà un nuovo indirizzo del maestro « non solo per l'argomento, ma anche per la sostanza stessa della musica che avrà un carattere diverso da quello degli altri suoi lavori. La densità della pejsione e degli affetti accuratamente mescolata con elementi umoristici, e l'intensità dell'azione drammatica, saranno utilizzate in quest'opera, diretta a creare un'atmosfera di poesia e di tensione ».

The Musical Observer. - Nuova York, marzo 1923.

DR. M. SHOEN. - *The Nature of Artistic Singing.* (La natura del canto artistico).

L'A. rende conto di esperienze fatte col « tonoscopio », del dott. Carlo E. Seashore dell'Università di Lowa, apparecchio col quale le azioni del canto vengono registrate e proiettate su uno schermo sotto forma di diagrammi lineari. Vi si riconoscono le varie condizioni in cui si verificano i diversi fatti dell'emissione di voce, ciò che mette le basi d'una tecnica razionale.

V. BROTHERS SHORE. - *Ashley Pettis, the Torchbearer of American Composers.* (Ashlei Pettis, il vessillifero dei compositori americani).

Vivo elogio di questo giovane musicista, di cui si mette in risalto, tanto il valore, quanto la modestia così grande, da essere d'ostacolo alla diffusione delle sue opere musicali.

VITA MVSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Morenita,, di Mario Persico al S. Carlo di Napoli

La sera del 19 aprile si è rappresentata al S. Carlo l'opera *Morenita*, un atto di Luigi Sbragia, musicato da Mario Persico. Com'è noto, l'opera aveva ottenuto uno dei premi dell'ultimo Concorso governativo. Quasi a suggello dell'onorifica sanzione, S. E. Sicilliani, Sottosegretario di Stato alle Belle Arti, era presente alla recita, così com'era stato presente alle «prime» di *Il Principe* e *Nuredha* di Bianchini a Venezia e de *La monacella della fontana* di Mulé a Trieste, entrambe anche premiate allo stesso Concorso.

Morenita rivelò al pubblico, nel giovane Persico, un compositore dotato di eccellenti attitudini per il teatro; e di esse furono prova indiscutibile due o tre brani del libretto, soprattutto il finale, il cui senso drammatico fu intuito ed espresso dal musicista in modo assai efficace. Oltre a ciò, il Persico possiede un linguaggio musicale, se non molto ricco di idee e se non molto personale, in compenso fluido e chiaro. Per quanto concerne la tecnica, il Persico mostra di esserne conoscitore maturo, ma di tale sua maturità egli non fa mai sfoggio speciale: e difatti la sua partitura non può essere citata quale un esempio di modernismo accentuato, come a taluno è sembrato, ma piuttosto come un lodevole saggio di equilibrio e di sobrietà.

Il libretto dello Sbragia, che svolge un episodio passionale di ambiente messicano, non ha sempre un'eguale vivezza scenica, ma è condotto con una certa abilità ed ha momenti di sicuro interesse, dei quali, come dicevamo più su, il Persico ha potuto e saputo giovarsi, anche dal punto di vista coloristico.

L'esecuzione fu curata con grande amore dal maestro Tullio Serafin, che a questo felice battesimo d'arte volle dare tutto il contributo del suo valore e della sua esperienza. Benissimo gli interpreti principali: il soprano Pacetti, il tenore Taccani, il baritono Inghilleri. Ammirata la danzatrice Varischi nella breve danza in principio dell'opera.

Morenita ebbe accoglienze calorosissime: applausi a scena aperta e molte chiamate alla fine sia all'autore e al direttore che agli interpreti. A tali accoglienze il giovane e promettente autore avrà certo attribuito il loro vero e più importante significato: e cioè di molta fiducia, più ancora che nella fortuna di *Morenita*, nel luminoso avvenire del compositore e dell'artista.

® Carlo Lombardo, il 12 maggio, ha varato felicemente al nostro Fossati un'altra operetta destinata a moltissime repliche.

La Bambola della prateria — questo è il titolo — ha, infatti, tutti i requisiti per interessare e divertire. Lo stesso Lombardo ne ha composto il libretto, molto comico, pieno di trovate e di situazioni gustose, al quale ha adattato una musica — su motivi tratti da composizioni dell'ungherese Zerkovitz — facile, ispirata e melodiosa, riuscendo a congegnare tutto l'insieme con abilità ed efficacia. Certe ariette sono riuscite particolarmente suggestive ed hanno subito fatto presa sull'uditorio che, di alcune, ha voluto due *bis*.

La Compagnia Lombardo n. 1 ha allestito il nuovo lavoro con eleganza e proprietà, dandone anche una esecuzione spigliata e accuratissima. Si sono particolarmente distinti: la Evaristi, la Sambon, il Massucci, lo Zacchetti, il Furlai e il maestro Fasaro intelligente direttore dell'orchestra.

MILANO

"Il Flauto Magico,, alla Scala

Non possiamo che elogiare vivamente la Direzione della Scala per aver presentato al pubblico milanese questa magnifica edizione dell'ultimo lavoro di Mozart.

Come è doveroso da parte dell'Ente Autonomo di interessarsi con fede e fervore alla produzione nuova, specialmente italiana, così del pari è doveroso che nel repertorio del nostro Massimo teatro entrino a poco a poco quei lavori che dell'arte del passato, sia italiana che straniera, sono stati gli esponenti più significativi. E' logico che taluno di essi non possa più corrispondere del tutto alla nostra sensibilità e ai nostri gusti; ma ciò non ha nulla a che vedere con le necessità imprescindibili e immanenti della cultura. E' questo precisamente il caso del *Flauto magico*. Chi contesta che la favola su cui s'impernia il libretto sia poco chiara e, in complesso, puerile? Chi contesta che le caratteristiche di uno «stile» oramai oltrepassato e la ricorrenza di ritmi che sono o ci sembrano troppo uniformi, e quella inesauribile serenità così in contrasto con la inquietudine dell'anima moderna, non finiscano per produrre una certa stanchezza e una qualche sazietà nella media degli spettatori, ora avvezza — e nessuno vuol certo farne loro una colpa — a spettacoli dei quali si può immediatamente percepire l'essenza, senza esser obbligati a trasportarsi col pensiero in un'epoca in cui l'anima dell'ascoltatore vibrava all'unisono con quella del compositore? Nessuno nega tutto questo. Ma nessuno può anche negare che, indipendentemente dallo stile oltrepassato e dalla serenità settecentesca oggi — ahimè — perduta, l'udizione del *Flauto magico*, opera così materiata di musica, così nobilmente e sinceramente ideata e costruita, rappresenti un cibo intellettuale di primissimo ordine per un pubblico moderno, desideroso di «essere ben al corrente» in fatto di coltura musicale.

E che la Direzione della Scala abbia colpito nel segno inscenando l'opera mozartiana, lo hanno dimostrato sia il gran concorso di pubblico alla prima rappresentazione, sia le festosissime accoglienze, espresse in frequenti applausi a scena aperta e dopo ciascuno dei due atti: applausi a Toscanini, e a tutti i valorosi esecutori. Fra essi, primeggiarono il Badini, che dell'ardua parte di Papageno fece una interpretazione certo fra le più notevoli della sua carriera, il tenore Cieliselli (Tamino) un artista in continuo progresso, la signora Alfani Tellini (Pamina), che ebbe squisitezze vocali non comuni, la Sassone-Soster, una efficacissima Papagena. La Ada Sari (Regina della notte) si disimpegnò con sufficiente bravura in una parte irta di difficoltà terribili. Assai bene il Dominici (Monostato), il basso Meinik (Sarastro), le parti minori: tre Damigelle, tre Genii, ecc. Che dire del contributo dato allo spettacolo eccezionale da Arturo Toscanini? Il nostro grande concertatore e direttore penetrò la complessa e pur trasparente partitura mozartiana col fervore, con l'acume, con la religione ch'egli pone in ogni sua interpretazione, quale che sia lo stile o il genere della musica offerta all'uditorio ed è superfluo magnificare il risultato da lui ottenuto. Eccellente l'esecuzione corale, affidata, come sempre, all'esimio maestro Veneziani.

Il Forzano curò la difficile messa in scena con la consueta abilità e perizia, riuscendo a ottenere un insieme di esecuzione scenica degno del massimo elogio. Questa volta egli dovè compiere un'altra non lieve fatica, con l'insegnare ai cantanti la recitazione della prosa, giacchè, per rispetto all'edizione originale, essa non è stata sostituita dal vecchio e monotono recitativo secco. E bisogna riconoscere che il risultato di questa prova, data da artisti non abituati al recitare, non poteva riuscire più brillante. Ricchissima la messa in scena. I numerosi quadri di cui si compone questa stranissima opera-féerie furono ideati e dipinti dai varii ed egregi pittori della Scala con bravura e con carattere, salvo qualcuno di riuscita meno felice. Fra tutti specialmente notevole un fondale del Rota, impressionante per effetto prospettico.

Un particolare e meritato elogio va pure all'Ansaldo che regolò i molti e numerosi cambiamenti di scena con precisione rara e che, nelle scene del fuoco e, specie, dell'acqua, sfoggiò la sua fantasia e la sua magistrale tecnica di macchinista. Bellissimi i costumi del Caramba e ben riusciti gli effetti di luce, dallo stesso regolati.

Peccato che un lavoro così interessante e preparato con tanto amore e studio non si sia dato che alla fine della stagione e per due sole rappresentazioni, essendo mancata la terza, per indisposizione di una interprete! Ma il *Flauto magico* verrà certamente ripreso nella stagione 1923-24, e così la curiosità dei moltissimi, oggi insoddisfatti, potrà essere appagata.

pan.

Le ultime due opere rappresentate prima del *Flauto magico* sono state *Madame Sans-gêne* e i *Quattro rusteghi*.

L'opera di Giordano, che ha avuto un brillante successo, il pubblico milanese l'aveva già udita al Dal Verme, nel 1915, nella grande stagione diretta da Toscanini. Ed anche questa volta, l'insigne maestro ne ha offerto una esecuzione finissima ed accurata, superiore ad ogni elogio ed aspettativa. Numerosissimi gli applausi e le chiamate a lui ed agli interpreti: Maria Labia, Rinaldo Grassi, Riccardo Stracciari, il Badini, il Tedeschi.

Molto pubblico è convenuto pure ai *Quattro rusteghi* di Wolf Ferrari, già rappresentati lo scorso anno; ed esso è stato lieto di rinnovare le più simpatiche accoglienze sia allo spartito, riboccante di sana freschezza, dalla tecnica semplice ed elegante, sia al maestro Panizza che nuovamente lo dirigeva e che, nel risalire il podio direttoriale dopo lunga assenza, ebbe un unanime e significativo applauso. Anche l'edizione di quest'anno è apparsa mirabile per eleganza, per vivacità e per fusione. Alla fine di ogni atto, sono stati evocati al proscenio, numerose volte, l'autore, il direttore e gli ottimi interpreti, parecchi dei quali — l'Azzolini, lo Scattola, la Guerrini Fabbri, la Labia, la Sassone-Soster, l'Avezza, il Cilla — già avevano cantato nella stessa opera la passata stagione. Nuovi, invece, erano: la Tess, la Marina disinvolta e spigliata, e il tenore Govoni, artista intelligente, di fresca voce e di buona e sana comicità.

® Al Lirico, seguita dall'interessamento del pubblico, agisce la Compagnia dei nuovi balli italiani, del maestro Nicola Guerra. Si tratta

di danze armoniose, aggraziate, presentate con molto decoro scenico e intonazione di costumi, eseguite molto bene dalle signore Napierkowska, Bronzi, Tarling, Mandrini, e dai signori Caorsi, Celli, Faraboni. Fra le danze più apprezzate ricordiamo *Cupido si diverte*, musica di Mozart; *Divertimenti danzanti*, di diversi autori; *Nei campi elisi* di Rameau; *Leggenda* di Francesco Spetrino, *Giuditta* di Arrigo Pedrollo e *La tragedia di Salomé* di F. Schmitt.

ROMA

® L'ultimo spettacolo della stagione ufficiale al Costanzi è stato *Il Trovatore*, che ha avuto buone accoglienze nella interpretazione del Voltolini, della Llacer, della Zinetti, del De Franceschi, del Fiore, sotto la direzione di Gui.

La stagione si è poi prolungata per qualche giorno con ulteriori repliche della applaudita nuova opera *I compagnacci* del maestro Riccitelli, cui è stata unita la *Cavalleria rusticana* (interpreti la Arangi-Lombardi, il Rotondi, il Paci; direttore Santarelli).

® Intanto si sono iniziate a Roma due nuove stagioni: una al teatro Adriano, gestita direttamente da una società di artisti sotto il titolo di «Stabile lirica italiana». Ai primi riusciti spettacoli, *Lohengrin* e *Chénier* diretti dal maestro Ferrari hanno fatto seguito la *Norma* e *La Traviata* sotto la direzione di Edoardo Mascheroni.

L'altra stagione, al teatro Nazionale, si è iniziata con *La Gioconda* e *Rigoletto*.

® Nella serata di gala in onore dei Sovrani inglesi si è rappresentato al Costanzi il *Barbiere di Siviglia*, in un'ottima edizione diretta dal maestro Vitale, interpreti principali la Capsir, il Montesanto, il Borgioli, il Donaggio, il Rebonato.

® Al teatro dei Piccoli è andato in scena, con vivo successo, un grazioso e originale lavoro *Bianco e Nero*, soggetto di Pavan, musica di Renzo Massarani.

® Si sono seguite con lunghissimo concorso di folla e magnifico esito, le rappresentazioni della *Passione di Cristo*, allo Stadium di Torino, capace di 60 mila spettatori a sedere. L'azione mimico-coreografica si è svolta su un palcoscenico di ottomila metri quadrati e ad essa hanno partecipato duemila attori. Le sette prime parti erano affidate ad artisti venuti appositamente da Oberammergau, celebre per questo genere di spettacoli. Immense costruzioni riproducenti artisticamente i luoghi della Passione, si ergevano nell'immenso palcoscenico dove l'azione drammatica era interrotta da dizioni bibliche e storiche, e accompagnata da grandiosi cori della reputata Polifonica romana, diretta da mons. Casimiri.

® Al S. Carlo di Napoli si è avuta una trionfale serata in onore di Tullio Serafin, e poi una eccellente riproduzione della *Messa di requiem* di Verdi, i cui punti più salienti destarono intensa commozione. Tra i solisti ricordiamo Iva Pacetti, Irene Minghini Cattaneo, il tenore De Paolis, il basso Maslini Pieralli; direttore, eccellente, Serafin.

® Al Massimo di Palermo hanno avuto favorevole accoglienza, tanto il *Don Carlo* che il *Piccolo Marat*. La prima è stata concertata dal maestro Armani e cantata dal baritono Noto, dal tenore Ceraulo, dalle signore Amaro Zola e Masetti. L'opera mascagnana era diretta dallo stesso autore e interpretata dal tenore Bergamasco, dalla signora Riva-Fumagalli, dal basso Autori, ecc.

® *Gianni Schicchi* di Puccini è stata data, per la prima volta a Berlino, allo Staatsoper con grandissimo successo, tale da far desiderare — secondo afferma il critico del Berliner Tageblatt — l'esecuzione degli altri due lavori componenti il «Trittico» pucciniano. Accuratissima l'interpretazione, sia in palcoscenico che in orchestra. Tutta la critica si esprime e fa gli apprezzamenti più calorosi intorno ai meriti del lavoro. Un critico dice queste parole significative:

«Lo Staatsoper sembra aver acquistato con *Giovanni Schicchi* un'opera di schietto successo anche di cassetta e che resterà in repertorio, a dispetto dei detrattori di Puccini. Il nuovo lavoro fu come una liberazione, dopo una serie di novità inconcludenti, dall'incubo della nostra ricerca affannosa verso un'arte meno farraginosa e partigiana».

® All'Opera di Parigi è stata riesumata un'opera di Mussorgski, *Kovancina*, ch'egli lasciò incompiuta e che fu terminata da Rimski Korsakof. La musica è d'una nobiltà affascinante, ma il libretto d'un interesse limitatissimo. Dirigeva il maestro Kussevitzki.

PREMIATA FABBRICA STRUMENTI MUSICALI

De Bernardi Giuseppe

Succ. De Bernardi Enrico

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

INGROSSO - Casa fondata nel 1880 - DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e rinomati Mandolini «Felice Arpino»

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

Cataloghi illustrati gratis a richiesta.

CONCERTI

MILANO

® Società dei concerti sinfonici. — *27 aprile*. Con chiarezza, espressione e grandiosità, la Società Polifonica romana — ottimo complesso di voci per colorito e fusione — ha eseguito, in S. Ambrogio, musica liturgica di Palestrina, di De Près, di Marenzio, di Da Vittoria, ecc. Mons. Casimiri l'ha diretta con cura e amore, ottenendo effetti sorprendenti.

® Società del Quartetto. — *6, 8 aprile*. Molti applausi ebbe il pianista Eduard Risler, interpretando quattro Sonate di Beethoven, in maniera personalissima da rasentare, quasi, l'arbitrio, ma con vigore d'elasticità d'arte. Seppe dare anche buono e caratteristico rilievo a brani di Couperin, Rameau e Daquin.

15, 17 aprile. Due delle migliori tornate della stagione. Nino Rossi, pianista robusto e di forte temperamento, ha fatto gustare — vivamente desiderato — il primo *Concerto in re min.* di Brahms, per piano ed orchestra, dando grande risalto al magistrale lavoro. M. E. Bossi, organista ormai di fama assoluta e indiscussa, ha ricavato effetti insoliti dal nuovo grande organo del Conservatorio, in composizioni di Bach, Franck, Schubert, ecc. Ha fatto anche apprezzare una sua equilibrata *Fantasia sinfonica* per organo e orchestra. Questa, assai volonterosa, era diretta da Enrico Polo.

19, 20 aprile. Il doppio Quintetto di Torino è un complesso notevolissimo, animato da senso d'arte e guidato con passione dal maestro Perrachio. Alcuni solisti, veramente rimarchevoli. Piacquero assai l'*Allegro*, per arpa e orchestrina, di Ravel, e le due novità: *Intermezzo tragico*, di R. Bossi e *Suoi d'Aleramo*, suite del maestro Ghione.

® Amici della musica. — *30 aprile*. Il Quartetto veneziano ha eseguito con equilibrio, chiarezza e omogeneità il *Quartetto in re* di Respighi; quello *in fa* di De Guarnieri e *Rispetti e strambotti* di Malipiero.

Lo stesso complesso, la sera dopo, si è fatto applaudire al Circolo d'Arte, eseguendo musiche di Francesco De Guarnieri che — specialmente il *Quartetto in fa* — appervero concezioni nobilissime e artistiche. Sedevano al piano la signora Guarnieri e il signor Giorgio Levi, i quali anche da soli eseguirono brani pianistici dello stesso autore.

® Teatro del Popolo. — *8 aprile*. Clara Sansoni mise ancora un volta in rilievo le sue cospicue qualità tecniche e interpretative che la rendono pianista così apprezzata.

19 aprile. Toti Dal Monte, la eletta artista della Scala, ha deliziato il pubblico strabocchevole del popolare teatro. Con lei fu applauditissima l'esimia pianista Clara Sansoni.

22 aprile. Accompagnate al piano, egregiamente, dal maestro G. F. Ghedini, le tre sorelle Braun, della Scuola di ritmica dalcroziana, offersero un interessante saggio di interpretazioni plastico-musicali.

29 aprile. Meritevole di ogni elogio è stata la Corale Varesina, che, amorosamente guidata dal maestro Bartoli, ha dato una diligentissima esecuzione dei più noti maestri del polifonismo vocale italiano: Piffaro, Scandello, Bellasio, Monteverdi, Croce, Gastoldi e Orazio Vecchi. Di quest'ultimo, specialmente, furono gustate *Le veglie di Siena* che apparvero freschissime ancora oggi.

® Concerti diversi. — *5 aprile*. Al Giardino furono assai festeggiati: il pianista Giovanni Re, mutilato della mano sinistra; la cantatrice Nobili-Mazzucchelli, accompagnata al piano dalla signora Bertoni; il baritono Napoli, ecc. Piacquero le due novità presentate, un poema sinfonico del maestro Frugatta, e due composizioni del maestro De Vecchi.

8 aprile. Per l'Università Popolare, preceduto da una chiara illustrazione del maestro Carlo Censi, si svolse un programma di musica nazionale settecentesca. Nelle volonterose e accurate interpretazioni di un quartetto d'archi (signora Ferri e signori Grugnola, D'Aversa, Scamoni), della cantatrice Casati, della pianista Censi Ferrario, si eseguirono musiche di Tartini, Pasquini, Pergolesi, Cimarosa, Boccherini, ecc.

8 aprile. All'Istituto dei Ciechi, in una audizione per beneficenza, si fecero applaudire la signora Bertori (piano), la prof. Catastini (violino) e la cantatrice Gennari Maggi.

10 aprile. Il maestro Angelo Bettinelli, che siedeva al piano, ha dato al Lyceum un concerto di sue liriche, eseguite con finezza e con arte dalla signora Luisa Revere. La cantatrice e l'autore furono molto festeggiati.

11 aprile. Nuovo successo del violinista Poltronieri che si è cimentato, vittoriosamente, con il *Concerto in re magg.* di Mozart e con la *I Sonata* di Bach. Al piano, validissimo cooperatore, Alberto D'Erasmo.

12 aprile. L'ungherese signora Lily de Markus è stata apprezzata al Lyceum, sia come pianista che come compositrice.

13 aprile. Al Convegno, Wanda Landowska ha destato ancora una volta grande impressione con le sue finissime e personali esecuzioni sull'eccellente clavicembalo a doppia tastiera, che l'accompagna nella sua tournée.

Assai gustate la *Folies françaises* di Couperin la *Passacaglia* di Händel e altre musiche di Scarlatti, Mozart e Schubert.

14 aprile. Inaugurazione del nuovo maestoso organo del Conservatorio — costruito dalla Ditta Giovanni Tamburini di Crema — dovuto allo spirito d'iniziativa e di tenace volontà del maestro Gallignani, al quale, per la occasione, venne offerta dagli alunni dell'Istituto la medaglia d'oro di benemerenza assegnatagli dal Ministero della P. I. Ha seguito

una breve audizione di musiche per organo, da parte di Arnaldo Galliera, Giuseppe Ramella e Adolfo Bossi, e dall'orchestra di alunni guidata da Renzo Bossi.

18 aprile. Alla violoncellista Clia Palo non sono mancati applausi da parte del numeroso uditorio che ha riscontrato in lei buone doti di espressione, di buon gusto e di sentimento, particolarmente nell'interpretazione della *Sonata* in *mi min.* di Vivaldi.

22 aprile. La giovane pianista Marcella Lantonay, in brani difficilissimi, ha saputo dimostrare nitidezza e precisione di tecnica e personalità interpretativa. L'accoglienza è stata, per ciò, cordialissima.

22 aprile. Il punto centrale del programma offerto dalla F. A. M. I. era costituito da un nuovo oratorio in quattro parti, per soli, coro e orchestra, dal titolo *L'infanzia di S. Giovanni*, composto dall'undicenne Nino Rosa-Rinaldi su versi di Silvio Pagani. Il piccolo Rota, che appartiene a famiglia musicalissima genovese ora trapiantata a Milano (il compianto compositore Giovanni Rinaldi era suo avo materno) si è rivelato un *enfant prodige* nel buon significato della parola, sì da destare in tutti una grande sorpresa e una pari speranza per il suo avvenire di artista.

Il lavoro ebbe lietissima accoglienza, e se ne ebbe una udizione successiva. Accanto a pagine ingenue, altre ve ne sono assai notevoli, sia per idee che per fattura.

22 aprile. Umberto Moroni e Carlo Linati hanno eseguito musiche per due pianoforti con equilibrio e fusione.

25 aprile. Ulisse Matthey, suonando nel bell'organo dell'Istituto dei ciechi, ha ancora una volta messo in risalto le doti del suo virtuosismo. Furono specialmente apprezzate: un'*Ave Maria* di Fiorentini, cantata da Livia Torri, e una *Sonata* del maestro Schieppati.

25 aprile. In un programma completamente beethoveniano, il pianista Linz ha dimostrato spiccate attitudini a rendere lo stile di quella musica e doti di tecnica e di espressione veramente rimarchevoli.

26 aprile. Molti applausi ha avuto la giovane pianista Iris Corradetti eseguendo brani di Beethoven, di Martucci, di Chopin, di Liszt, di Rieti, di Frugatta.

27 aprile. Una piccola orchestra del Gruppo Universitario musicale si è fatta meritatamente applaudire in musiche di Corelli, Valentini, Vivaldi e Locatelli. Dirigeva il maestro Bellucci.

28 aprile. Un numeroso pubblico ha festeggiato il pianista Adolfo Cavanna. Nell'esecuzione di un programma di autori classici, egli ha dimostrato la sua buona tecnica, e come anche prometta dal lato interpretativo.

5 maggio. Ad iniziativa del maestro Edgardo Corio, il Circolo d'Alta Cultura commemorò Giacomo Orefice, del quale, il maestro L. M. Tedeschi, rievocò la complessa e interessante figura. Seguì un concerto di musiche dello stesso Orefice, al quale parteciparono la cantante Cornelia Ducrano, i maestri Abbado, D'Erasmo e altri.

ROMA

® AUGUSTEO. — *15 e 18 aprile*. Il violoncellista Bonucci, dato il successo vivissimo riportato alla sua prima udizione, viene invitato a dare due altri concerti, nei quali egli ritrova calorosissime accoglienze.

22, 25, 29 aprile. La stagione si chiude trionfalmente con tre concerti diretti da Riccardo Strauss. Tre tornate affollatissime, e tre vivissimi successi. I programmi — tolta l'*Ottava* di Beethoven — sono formati per intero delle composizioni più popolari del Maestro.

® SALA DELLA R. ACCADEMIA DI SANTA CECILIA. La stagione dei concerti si è chiusa con una audizione del nuovo «Quartetto di Roma» dei cui componenti e del cui valore facemmo cenno nel numero precedente.

® FILARMONICA. — Gli ultimi tre concerti della stagione sono stati tenuti dal Quartetto Rosè, che ha suscitato — come sempre — ammirazione vivissima interpretando opere di Mozart, Beethoven, Schubert.

® ALTRE SALE. — Alla Sala Bach hanno offerto audizioni la pianista Barzotti Liberatore, la violinista Calabi, il pianista compositore Max Kiendle, le cantatrici Liane Parvis e Olivia Hilder.

Alla Sala Sgambati: la pianista Uboldi; l'arpista De Tomassi; il pianista napoletano Tito Aprea, allievo di Alessandro Longo, giovane di doti non comuni; la pianista tedesca Valesca Burgsteller, concertista di molto valore.

Al Lyceum hanno avuto luogo un concerto beethoveniana, con la partecipazione della cantante Mugnaini e del pianista De Rubertis; un concerto-profilo del maestro Vincenzo Davico; una audizione della pianista Teofani Zannoni e del violoncellista Peyrot.

Al Teatro Quirino hanno dato un interessante concerto, per iniziativa del giornale «Musica», il pianista Visconti di Modrone e il violoncellista Cassadò.

I concerti storici di organo tenuti nella Sala Gregorio XIII della Pontificia Scuola Superiore di Musica sacra si son succeduti suscitando il più vivo interesse: gli ultimi sono stati dedicati ad autori del sec. XIX e contemporanei.

I due ultimi «Concerti popolari» promossi dal «Giornale della Donna» nella Sala del Collegio Romano sono stati dedicati il primo a musica francese antica e moderna (cantatrice Nella Rivolta) il secondo a Beethoven (violinista Archibugi e pianista Tazzoli).

All'Athenaeum il maestro Alberto Ghislanzoni ha tenuto una conferenza sull'*Antiparnaso* di Orazio Vecchi, seguita dalla esecuzione di alcune scene di questo bizzarro lavoro del nostro cinquecento musicale.

Alla Accademia Americana hanno avuto luogo due concerti promossi da Mrs Frederic Shurtleff Coolidge, e destinati alla esecuzione di alcuni dei lavori premiati nei concorsi internazionali indetti dalla Coolidge stessa o scritti per suo incarico. I due programmi comprendevano il quartetto *Rispetti e strambotti* del nostro Malipiero, una *Sonata* per viola di Bloch, un *Trio* di Rebecca Clarke, un altro per flauto, viola e pianoforte di Leo Sowerby, due quartetti di Leo Weiner (ungherese) e di Warner (inglese). Vivo è stato l'interessamento suscitato dalle due audizioni. Interpreti sono stati Lionello Tertis di Londra (viola), Alfredo Casella, Mario Corti, Gilberto Crepax, e il flautista Brugnoli.

® In occasione della visita a Roma dei Sovrani inglesi, ha avuto luogo all'Augusteo un concerto straordinario, organizzato dalla Associazione della Stampa, sotto la direzione del maestro Alceo Toni. Il successo è stato molto lieto: facevano parte del programma, oltre ad un concerto per violoncello di Leo (solista Amleto Fabbri) e ad un concerto di Locatelli, le *Fontane di Roma* di Respighi e due tempi della Suite tolta dalla *Pisanella* di Pizzetti.

TORINO

® Per la visita del Principe Ereditario a Torino, il maestro Panizza ha diretto a quel teatro Regio un concerto vocale-strumentale che, nonostante le poche prove, è riuscito una degna manifestazione artistica.

® La «Societé des concerts d'autrefois» ha svolto mirabilmente un ottimo programma di musica del 600 e 700. Ne sono stati principale ornamento la Delcourt, elegante clavicembalista, il Fleury, eccellente flautista, interprete e virtuoso, il Doussagol, agile contrabbassista.

® Al Circolo degli artisti meritarono vive approvazioni la giovane violinista Rondelli che eseguì anche un apprezzato *Valse suedois* di Cantù, il maestro Gallino, ottimo accompagnatore e fine interprete di alcune sue composizioni, e la cantatrice Bogino indubbia ottima promessa.

® Il doppio quintetto di Torino, inaugurando il terzo anno di vita artistica, ha fatto gustare il *Sestetto dei musicanti del villaggio* di Mozart.

® Il maestro Maffiotti (piano), la signora Copperi-Boranga (soprano), i professori Molinari (violino) e Luisoni (violoncello) si sono fatti apprezzare in due interessanti concerti, nei cui programmi era anche compreso il *Trio in la* di Giulio Ricordi.

® Il giovane pianista Mario Zanfi, fortemente agguerrito nella tecnica, ha provato quanto profitto sappia trarre dallo studio indefesso.

VENEZIA

® Il pubblico dell'Università Popolare ha fatto eccellente accoglienza al concerto del violoncellista De Guarnieri e dell'organista Goffredo Giarda, del quale si eseguì la bellissima *Toccata* che i due concertisti interpretarono benissimo.

® Il quartetto Rosè ha ritrovato il solito uditorio ammirato della sua fusione e dello squisito gusto interpretativo, ma che si è dimostrato piuttosto ostile al *Quartetto in un solo tempo* di Schönberg. Ha applaudito invece unanimemente gli altri quartetti di Beethoven e di Haydn.

® Il Quartetto veneziano, nella sua ultima tornata, ha eseguito per la prima volta ed assai bene, un *Quintetto* di d'Indy, che pur annoverando trent'anni di vita è ancora oggi opera squisita, solidamente costrutta. Piacque anche il *Quintetto* di Brahms, all'esecuzione del quale si unì il clarinettista prof. Marasco che ha ottenuto un successo personalissimo.

TRIESTE

® L'Università Popolare ha offerto due concerti sinfonici che hanno costituito due degne manifestazioni artistiche, pel valore del complesso, per l'ottima e accurata direzione del maestro Cesare Nordio e per i brani eseguiti: ouverture della *Sposa venduta* di Smetana; *Elegia* per orchestra d'archi di Ravanello; *Concerto in re min.* di Bach; ouverture della *Faniska* di Cherubini; *Sinfonia I* in do magg. di Beethoven; *Holberg Suite* di Grieg; *Una notte a Taormina* di Mulè; *Sogno di primavera*, per voce e orchestra, di Nordio. Questi due ultimi brani erano nuovi pel pubblico triestino e piacquero incondizionatamente per evidenti pregi di fattura e di ispirazione. Quello del Nordio, anzi, dovette essere bissato.

® Assai apprezzato è stato, come pianista e come compositore, Vittorio Rieti, nell'audizione da lui data all'Università Popolare. Piacque particolarmente il suo *Preludio notturno*, pieno di soavità e dolcissimo negli accordi, e alcune composizioni di Labroca, di Pizzetti, di Zuccoli, ecc.

® Al Circolo Artistico, i professori Iancovich e Curellich dettero una magistrale esecuzione di musiche di Corelli, di Goldmark, di Strauss e di Randegger, facendosi applaudire con fervore.

BOLOGNA

® Il Concerto Spirituale in San Giacomo ha costituito un avvenimento d'arte e di bontà. Il programma, interessantissimo, comprendeva: musiche d'oratorio di Tinel e di Franck, piene di suggestione e di commozione; pezzi della *Giovanna d'Arco*, di Bossi, e il poema sopra un *Tema gregoriano* di Tebaldini, quelli e questo di elegante fattura. Ammirabilissima l'esecuzione sia del Tebaldini, che di tutti i suoi piccoli coadiutori.

® Al Comunale, auspice l'Università Popolare, il maestro Ranalli diresse un concerto orchestrale, con buon temperamento musicale. Graditissimo l'intervento del pianista Ivaldi, che fece rifulgere la sua tecnica poderosa, e le sue doti d'interprete raffinato, nel *Concerto in mi bem. magg.* di Beethoven.

® Vero entusiasmo ha suscitato al Quartetto Ada Sassoli Ruata colle sue magnifiche esecuzioni artistiche. Assieme a lei piacquero il violoncellista Mario Brunelli accompagnato al piano, con grande abilità, da Armando Fanelli.

® Interessante e pienamente riuscito il concerto di musiche nuovissime al Liceo, nell'ottima interpretazione della cantatrice Agostini-Bitelli, accompagnata al piano da due degli stessi autori, Massarani e Toschi, delle signorine Cicognani e Scimeca e dei componenti il doppio quintetto. In programma: *Campane a morto*, di Massarani, per una voce, tre violoncelli e arpa; *Le fiamme sull'altare*, di Guerrini, per una voce, doppio quintetto e due arpe; *La sera* e *Non partire amor mio.....*, due belle liriche di Benvenuti, parecchie composizioni pregevoli di Toschi, ecc.

® Il Quartetto bolognese (Barera, Serra, Angelo e Giorgio Consolini) furono molto festeggiati alla Sala Italia per le belle esecuzioni di musiche di Boccherini, di Borodine e, soprattutto, di quattro *Momenti musicali* di Galanus, l'acuto critico dell'«Avvenire», composti con spontanea semplicità e finezza di gusto.

FIRENZE

® L'Orchestrale Fiorentina, diretta con intelligenza, passione e intuito d'arte dal maestro Gui, ha eseguito ottimi programmi al Politeama. Ricordiamo: la sinfonia de la *Cenerentola*, la *I Sinfonia* di Beethoven, due *Corali* di Bach per organo, trascritti per orchestra dallo stesso Gui, *Novelletta* di Martucci, il «Mormorio della foresta» del *Siegfrid*, la sinfonia dei *Vespri Siciliani*. Successo grandissimo.

® Nella chiesa di S. Gaetano si sono avute due esecuzioni, molto apprezzate, del *La Resurrezione di Lazzaro* di Perosi. Dirigeva il maestro Mazza.

NAPOLI

® Il pubblico del Quartetto ha dimostrato a Tina Filipponi il consueto ed unanime consenso nell'interpretazione di brani di Mendelssohn, Beethoven, Albeniz, Chopin e Listz.

Per la stessa Società, la cantatrice Biarca Tamaio ha svolto, con raffinato gusto d'espressione e d'interpretazione, un bel programma.

Si sono avute anche due audizioni di Rosenthal che, specie nelle scintillanti e vertiginose *Variazioni* di Brahms, seppe ricavare potenza di suono indescrivibile.

® Ottimo esito ha avuto agli Amici della Musica il liederer concerto, dato dalla cantatrice Mia Peltenburg, ben accompagnata dal pianista Brun.

PALERMO

® Alla Sala Scarlatti ha avuto meritate onoranze la professoressa Alice Ziffer Baraglì — allieva di Vix e di Sgambati — pel suo trentesimo anno di insegnamento. Convenne, a festeggiarla, un eletto pubblico e tutte le allieve uscite dalla sua scuola. La maestra Lugaro-Finocchiaro — la prima diplomata in Palermo dalla Ziffer Baraglì — disse un vibrante discorso d'omaggio e portò cospicue adesioni, fra le quali quella del Ministro della P. I. Seguì la consegna d'una medaglia d'oro e un applaudito concerto pianistico. Partecipò alla riuscita e gentile cerimonia anche Pietro Mascagni.

® Molto pubblico accorse alla Sala Scarlatti, richiamato dalla fama di Remy Principe che fece nuovamente eccellere la sua arte in una *Sonata* di Pugnani, in un *Concerto* di autore ignoto di Respighi, ed in altre sue composizioni. Partecipò al concerto, lietamente accolta, l'arpista Simoncelli che, pure, accompagnò al piano il Principe.

® Il maestro Giuseppe Mulè, Direttore del R. Conservatorio di musica di Palermo, ha organizzato, a scopo benefico, un concerto vocale e strumentale di musiche mascagnane, sotto la direzione dell'illustre compositore. La orchestra era tutta composta di elementi dello stesso Istituto e come solisti si prestarono gentilmente la signora Lea Mulè Tumbarello, il tenore Bergamaschi e il baritono Gherardini. Il programma comprendeva i due intermezzi della *Cavalleria* e dell'*Amico Fritz*, e diversi brani vocali, nei quali era accompagnatore lo stesso Mascagni. Il successo è stato grandissimo ed il numeroso ed eletto pubblico convenuto ha applaudito calorosamente gli esecutori e il direttore, mostrando anche il suo compiacimento al maestro Mulè per la geniale organizzazione del concerto.

® Al Circolo Tuunel di Genova si sono assai distinti la violinista Chierichetti e il cantante maestro Rimondini. Quest'ultimo ha cantato brani di Paisiello, Palmieri, Caccini, Cesti, ecc., con molta espressione.

® A Trento, a Bolzano, e Cremona la fine cantatrice Cornelia Ducrano ha eseguite musiche antiche e moderne, con esito favorevolissimo.

® Come virtuoso e come interprete si è nuovamente affermato, a Parma, il pianista Attilio Brugnoli che, specie nell'esecuzione della *Sonata*, op. 111, di Beethoven, ha provato interamente il suo valore d'artista.

Nella stessa città, al Circolo di lettura, ha riportato un notevole successo il violinista Aldo Pirano. Accompagnava al piano, Anna Moretti.

® Anche Asti ha avuto una riunione artistica pel monumento ai caduti; ad essa parteciparono, con invidiabile successo, il violinista Tafuri di Bologna e la giovane pianista Giannina Rota, che dimostrò doti promettentissime di concertista.

® Per iniziativa dell'Istituto Musicale Francesco Venesse di Rovigo, hanno avuto luogo nella chiesa di San Francesco diverse esecuzioni di *Jefte*, oratorio di Gian Giacomo Cacissimi (1604-1674) per soli, coro, orchestra, organo, e il racconto biblico *Ester* del maestro Cremesini, direttore dell'Istituto, che concertò e diresse ambedue gli oratori, nonchè lo «Ottavo concerto grosso» (per la Notte di Natale) del Corelli.

La massa corale e orchestrale era formata da 200 componenti e i solisti erano: la soprano Pina Agostini Bitelli, Dorina Bonzani Tomba contralto, cav. Luigi Rossato basso, e Luigi Bercelli tenore. L'esecuzione tanto dei due oratori quanto del concerto del Corelli, diretta in modo magnifico dal maestro Cremesini, venne entusiasticamente applaudita dal numeroso pubblico intervenuto.

® A Perugia, nella basilica di S. Pietro si è svolto un concerto vocale e istrumentale con l'esecuzione dello *Stabat Mater* e del poema sinfonico vocale *Martyrium Augnetis Virginis* del maestro sacerdote Licinio Refice, che dirigeva. Egli ebbe calorissime approvazioni.

® Al Massimo di Catania, il maestro Gianni Bucceri ha diretto un concerto orchestrale, comprendente l'ouverture del *Coriolano* di Beethoven, due sue *Suites* e il suo poema sinfonico *A Ferrara*. Egli è stato assai festeggiato come direttore e come compositore.

PARIGI

® Camillo Bellaigue, uno dei più autorevoli scrittori di cose musicali, ha degnamente rievocato in una conferenza alla Sorbona, Verdi e Bolto, dei quali per lunghi anni fu caro amico. Valendosi dei suoi ricordi personali e della corrispondenza avuta coi due maestri italiani, il Bellaigue ha saputo evocarne le due figure con grande efficacia, interpretando al pianoforte, anche, dei brani caratteristici delle varie maniere verdiane.

® Il pubblico parigino accorso alla Sala del Teatro Raymond-Duncan, ha mostrato il suo vivo compiacimento pel programma di musiche di Vincenzo Davico, dimostrandosi ammirato della loro sobrietà e nitidezza, schiva di artifici e vane ricerche. Si eseguirono brani per piano, liriche, e il *Trio in fa min.*, tutti accolti da molti applausi.

® Geni Sadero, d'artista triestina che si è proposta di far conoscere l'animo sincero del popolo italiano, rievocandone le vecchie canzoni dialettali, e che si era già fatta applaudire a Parigi in diversi concerti, si è ora presentata al gran pubblico dell'Olimpia della stessa città, ottenendo vivissimo successo.

® Gina Mascardi Quintavalle, la brillante pianista milanese, diede a Zurigo un concerto con ottimo successo. Suonò musica italiana (da Frescobaldi a Frugatta), le *32 Variazioni* di Beethover, brani di Chopin e Liszt. Il pubblico ammirò la grande tecnica della Mascardi, il suo tocco esemplare e la sua grazia dell'insieme. Ella fu molto festeggiata.

® A Bruxelles, in uno degli ultimi concerti popolari, è stata eseguita l'*Incoronazione di Poppea* di Monteverde, della quale, Van de Borren, l'eminente bibliotecario del Conservatorio di Bruxelles, aveva pubblicato una traduzione in prosa del libretto.

® W. Damrosch ha diretto un concerto a New York, il cui incasso era devoluto alla ricostruzione della Scuola di musica di Reims. Vi partecpò anche Lucrezia Bori, e fra i brani sinfonici più applauditi figurava il *Couvent sur l'eau* di Casella.

Il linguaggio della musica è comune ad ogni generazione, e da tutti s'intende, perchè s'intende col cuore.

ROSSINI.

JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica

PER ORCHESTRA

Partitura d'Orchestra . . . . . L. 40.—
Trascrizione dell'Autore per Pianoforte . . . „ 10.—

LIRICHE

SENSAZIONE D'APRILE
Parole di *Ugo Ghiron* . . . . . L. 5.—

RITMI DEL CUORE
Parole di *P. Scoppetta* . . . . . „ 5.—

VIOLE
Parole di *A. S. Novaro* . . . . . „ 5.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

A. & G. CARISCH & C. - EDITORI
MILANO (18) - Via Lazzaretto, 3

RECENSIONI

"La Grazia,, di Michetti e il "Belfagor,, di Respighi nei giudizi della stampa

"La Grazia,, di V. Michetti

Il Corriere d'Italia, Roma.

La Grazia contiene brani di vera bellezza. L'introduzione, a sipario alzato, affidata al coro interno, le prime scene, il brindisi, tutta la prima parte del secondo atto, la canzone a ballo e il finale, alcune scene del terzo, sono tutti episodi che debbono essere considerati come una vigorosa e sicura affermazione di un musicista di razza. Indubbiamente in lui è forza sincera di compositore, forza materiata di studi, ravvivata da un temperamento nobile d'artista.

L'Epoca, Roma.

Quando Simona sospira il racconto della sua sventura — soavemente elegiaco — o Elias rivela il suo intimo, tormento o Tanu minaccia la sua vendetta inesorabile, lo spettatore è tocco dalla potenza espressiva di questa musica semplice, limpida, dolorosa che si è giovata di un'interpretazione eccellente. E non vien voglia di cercare se la frase sia genuina, se abbia ampio respiro, se sia ben tornita: si ascolta con piacere. E si applaude.

Il musicista ha vinto la sua battaglia.

Il Giornale d'Italia, Roma.

Dopo *Maria di Magdala*, che sulle stesse scene del Costanzi, quattro anni or sono, fu tenuta a lieto battesimo, questa *Grazia*, intonata a tutt'altro spirito e perseguendo tutt'altro ideale d'arte, mostra come il temperamento del Michetti sia in processo di elaborazione, e come esso si avvii a trovare una formula meglio rispondente alla natura del musicista, tutta piena di ardore e di palpiti passionali. Nella *Grazia*, infatti, si nota l'operista, il quale, se pur legato a un sistema, ch'è quello di non abbandonarsi mai all'estro, che pure in lui è così colmo di impeti, di ardore e di imaginativa, non può, non deve ribellarsi alla sua natura, ma ha da secondarla così da far nascere l'opera d'arte, in virtù dell'emozione che l'anima gli evoca e gli suggerisce.

Il Messaggero, Roma.

Bisogna riconoscere al Michetti una sincerità artistica, ignota agli odierni alchimisti delle note, e bisogna attribuire a lui il merito d'aver suscitata nel pubblico una somma di emozioni e di commozioni, che è il precipuo attributo dell'arte vera, anche se limitata alla nuda psicologia del popolo. A parte le osservazioni e i rilievi, *La Grazia* del Michetti resta sempre un ragguardevole saggio del nostro teatro popolaresco nel quale la solidità dell'edifizio drammatico e musicale si arricchisce e si illumina di pagine ispirate e potentemente comunicative. Il racconto di Simona, la canzone a ballo col sensazionale duetto tra Tanu ed Elias, l'intermezzo fragoroso con la bambina impaurita, il racconto di Elias e la scena finale che chiude l'opera, nella loro ingenuità stilistica e orchestrale, rappresentano momenti sentiti e felici, che possono prorompere soltanto da un'ardente anima d'artista.

Il Mondo, Roma.

Dobbiamo riconoscere che il lavoro del Michetti, nella sua sfera e nella sua natura quale noi abbiamo cercato di precisare, è un lavoro pregevolissimo.

I gesti, le inflessioni, le sfumature ritmiche e foniche seguono in esso l'azione sempre appropriata e appaiono scaturite da sinceri moti dell'animo. Il declamato, il dialogo dei personaggi si svolge quasi sempre con verità e naturalezza. L'orchestra, pur sempre movendosi con nobiltà e distinzione e partecipando efficacemente alla vita del dramma, non soverchia quasi mai le voci, e armoniosamente le asseconda.

Particolarmente felice è lo sfondo musicale di ambiente, intessuto di cori e di danze. All'inizio dell'atto secondo l'episodio festivo, con la processione e i movimenti della folla, accenna a comporsi in un quadro musicale di larghe linee e di pimoreschi colori, che mi ricorda molto da vicino (la rievocazione fa onore al Michetti) una scena festiva analoga nel *Boris Godunof*.

La Tribuna, Roma.

Il pubblico che affollava il Costanzi ha accolto questa *Grazia* con amichevole trasporto. La sincerità perfetta del musicista, la sua perspicacia di coloritore, la sua attitudine a rendere con pochi tratti una somma di emozioni tragiche, è stata rilevata con soddisfazione da mille e mille giudici imparziali. L'opera ha avuto, pertanto, accoglienze invidiabili.

Il Corriere della Sera, Milano.

Onde l'insieme di questa nuova opera dimostra nel maestro Michetti un temperamento schietto d'artista che sente il teatro, e, del dramma lirico, ha una particolare concezione sinceramente professata e liberissimamente attuata.

Il Popolo d'Italia, Milano.

Il dramma è, come si vede, rapido, serrato, violento e lo accompagna un fresco e appassionato commento musicale che assurge talora ad una notevole altezza lirica. Le idee musicali sono semplici, chiare, sgorganti da italianissima vena.

Lo strumentale è semplice, spontaneo: scevro da ogni ricerca complicata, ma tuttavia rivela una mano agile e sapiente. L'ispirazione non illanguidisce mai. I canti sardi che il musicista ha elaborato con spirito popolaresco commovono vivamente. Il racconto di Simona, nel primo atto, la gara di canto e il ballo dei pastori nel secondo, l'intermezzo commoventissimo e l'arioso di Elias nell'ultimo colpiscono vivamente il pubblico.

Il giudizio complessivo è interamente favorevole. *La Grazia* ha innanzi a sè una magnifica via.

Il Secolo, Milano.

La *Grazia* di Vincenzo Michetti ha trovato agevolmente le vie del successo questa sera al Costanzi. Successo schietto, caloroso, incontrastato: al primo atto tre chiamate agli artisti e tre all'autore ed al maestro Gui che dirigeva l'orchestra; al secondo atto due chiamate agli artisti e tre all'autore; al terzo atto ancora due chiamate agli artisti e numerose altre evocazioni al Michetti ed al Gui e poi al Michetti da solo da parte del pubblico festante che tardava a sfollare la sala.

Questa piena vittoria che consente di fare le più liete previsioni sulla vitalità dell'opera, è stata ottenuta con mezzi assai semplici ed onesti, oseremmo dire con una semplicità quasi primitiva che rasenta l'audacia in un'epoca in cui l'arte musicale è intesa a sbalordire colle bizzarrie più inattese. Il Michetti ci aveva annunziato la sua opera come un gesto di reazione, come un ritorno alle pure fonti del glorioso melodramma italiano; e così è. Giova avvertire che il pubblico romano ha apprezzato in sommo grado questo segno di rinsavimento nell'universale corsa all'assurdo ed ha espresso al giovane ed animoso musicista tutta la sua riconoscenza. La *Grazia* è apparsa un'opera di ispirazione genuina, limpida e spontanea. L'umana e drammatica vicenda concepita dalla fantasia di Grazia Deledda ha veramente commosso il cuore del Michetti che ha potuto così cantarla nel modo più caldo e suggestivo. Tre atti belli, forti, emozionantissimi.

"Belfagor,, di O. Respighi

L'Ambrosiano, Milano.

È bene però avvertire subito — per non ingenerare equivoci — che il Respighi, se si è servito della sua coloratissima orchestra come di un magnifico *registro d'espressione*, non ha voluto fare, e non ha fatto in realtà, l'opera sinfonica. Il pubblico, che ha assistito ieri sera alla prima rappresentazione del nuovo spartito, ha potuto subito verificare come la parola cantata non solo non sia mai sopraffatta dal discorso orchestrale (ciò che potrebbe essere soltanto abilità di strumentatore), ma non rivesta quel carattere di inferiorità, che ha sempre il declamato nelle opere a prevalere trama sinfonica.

L'interesse della partitura del *Belfagor* consiste nella saporosa interpunzione degli strumenti al discorso dei personaggi e negli episodii di puro carattere orchestrale allorchè tacciono le voci. Nell'adempiere a questa duplice funzione dell'orchestra, la tecnica del Respighi sa trasformarsi in sorgente di sensazioni veramente deliziose. Ne fanno fede, a mo' d'esempio, la poetica descrizione dell'alba sulla fine del prologo, il breve interludio che precede la scena del vagabondi presso la fontana e quella del miracolo, piena di dolcezza e di mistero, nell'epilogo. Ma anche nel ritrarre plasticamente i caratteri dei personaggi — in ispecie i più grotteschi — la forza comunicativa dell'eloquio strumentale è grande, sopratutto in virtù del ritmo. Basterebbero le rapide trasformazioni dei temi di Belfagor e di Mirocleto, o la fine ironia con cui l'orchestra si associa alla scena della seduzione delle due sorelle di Candida nel primo atto, o quella ridicolissima attesa del «povero diavolo» davanti la porta della camera di sua moglie; basterebbero forse le poche battute che accompagnano l'elenco delle vivande ordinate da Belfagor al suo servo Allichino, per concludere che il maestro Respighi ha avuto dalla propria abilità tecnica quanto occorreva per il raggiungimento dei fini estetici che s'era proposti.

. . . . . .

Era tuttavia un dubbio per parecchi, se l'autore di *Belfagor*, avvezzo alla libertà di espressione degli strumenti, sapesse contenersi, ove occorra, nella via pura, ma stretta della vera vocalità. E anche qui il Respighi ha vinto una battaglia; sopratutto col melodico sestetto che chiude il primo atto, oltrechè col racconto di Candida nel secondo e con la quasi totalità dei tre duetti tra i fidanzati; per quanto debba osservarsi che la consuetudine del compositore di musica strumentale dia spesso ai disegni vocali atteggiamenti che troppo ritraggono dal cromatismo delle sonoposte orditure. Comunque, della sorpresa provata il pubblico ha voluto mostrare il suo gradimento al maestro, decretando all'opera, sin dal primo atto, uno schietto e caloroso successo. Le chiamate furono molte: parmi una media di cinque o sei per ciascun atto, quasi tutte con l'intervento dell'autore.

Il Corriere della Sera, Milano.

I frammenti sinfonici del *Belfagor*, non esclusi quelli più brevi, incastrati a guisa di incisi come commento dell'azione, portano i segni del buon gusto del maestro. Sono sonorità belle, lucide, senza sfondo di bronzolli; sonorità equilibrate, sebbene non eccessivamente varie, vellicanti però sempre il sensorio, tanto il maestro sa procedere con sicura mano a combinar timbri, a ricercare amalgami, a trar partito da ogni possibilità offertagli da quella inesauribile fonte di sensazioni che è l'orchestra. Ogni frammento orchestrale, dunque, sia per se stesso, sia associato alla commedia, appare come un punto d'arrivo, una sosta riposante e piacevole.

. . . . . .

L'armonissa di *Belfagor*, alla sua volta, non la cede all'orchestratore. Respighi, pur battendo sulla dissonanza, non esce dal campo delle associazioni piacevoli. Non è modernista, armonicamente, per partito preso. Egli deve sentire che la sua musica più che di ritmi e di disegni è materia di armonia. Quel famoso tema di Belfagor, suggerito al Respighi da un pappagallo — tema che è come l'ombra del diavolo, dalla foggia strana e dalle mosse saltellanti — trae il suo principale sapore mefistofelico dall'asse armonico dell'accordo di *settima maggiore* su cui si impernia.

La Giustizia, Milano.

Nel Belfagor del maestro Respighi vi sono pagine notevolissime; vi sono delle genialità istrumentali che rivelano non soltanto una sapiente fonica, ma bensì una rara disposizione a pensare orchestralmente; vi sono degli ardimenti armonici che hanno tanto più valore in quanto sono indefinibili perchè istintivi; vi sono insomma pregi che si debbono raccogliere con ammirazione e si potrebbero accumulare con il paziente amore del collezionista di oggetti rari.

L'Italia, Milano.

L'abilità del sinfonista è sempre manifesta, vuol nella vaporosità delle prime evanescenti armonie sulle quali il velario si schiude a mostrare l'azzurrità tenue di una alba lunare, o nel sussurrante alternarsi di accordi su cui si eleva l'onomatopeico saluto del gallo al giorno che sorge, e più tardi nella complessa strumura del sestetto, e nel duettino del secondo atto, e nel brano sinfonico che accompagna la mimica di Belfagor nel mutilato finale del secondo atto e — nel terzo — nella descrittiva pagina di introduzione in cui sembra che una quinta fontana di Roma sia stata chiamata a far sentire il suo gorgoglio, o nel finale del risveglio delle campane, — per dir soltanto dei punti più salienti; il valore dell'istrumentatore ne risulta sorprendente.

Il Popolo d'Italia, Milano.

Non s'incontrano affatto, nella nuova commedia musicale, i pezzi classicamente squadrati a forma chiusa, nè gli ampi sviluppi del tradizionale stile sinfonico.

Non mancano invece i brani di largo respiro melodico, la sodezza della plastica tematica e la suggestività del «colore». Dei primi sono da citarsi la «frase» d'amore, fantasiosamente melismatica al modo pizzettiano e d'intensa espressione; l'ultima scena del primo atto, tutta appassionata, melodiosa, nonchè molta parte del duetto d'amore finale. Per altro va segnalato il ghiribizzoso e bizzarro tema di *Belfagor*, stridulo e grottesco come sibilo e ghigno diabolico, e la pagina descrittiva dell'intermezzo fra il prologo ed il primo atto, vera specie di scherzo sonoro sulla cui politonalità, gustosamente armonizzata in orchestra, echeggiano i gridi del gallo e domina la «frase» d'amore: un'albata vaporosa, d'indistinto chiarore, frusciante di rumori impreciabili eppur suggestivamente musicale.

Il Secolo, Milano.

Non è mancata ad Ottorino Respighi la felice intuizione nello scegliere la novella di Belfagor; non gli è mancato il bello e generoso ardimento di tentare un tipo d'opera che non è fra quelli garantiti *da cassetta* e che, artisticamente, presenta le più ardue difficoltà; una su tutte, così trionfalmente superata dal genio verdiano in *Falstaff*, quella di armonizzare e di tener vicini senza scosse e senza bruschi trapassi, il reale col fantastico; non gli è mancata l'eccellente intenzione di uscire dai vicoletti storti e senza aria, per cercare, seguendo i passi di Giuseppe Verdi, di incamminarsi per la via grande e chiara.

. . . . . .

E la tangibile realtà del soggetto scelto e del problema affrontato, e la lettera e lo spirito delle sue confessioni e delle sue aspirazioni stanno a testimoniare — se pur non fosse già, eloquentissima, la sua vasta produzione di musica da teatro, sinfonica e da camera — la nobiltà dell'artista e la bellezza della battaglia che ha voluto combattere.

Il Momento, Torino.

Già alla prova generale *Belfagor* era apparso un lavoro del più grande interesse, fresco, nutrito, scritto da un musicista di calore che ai pregi della forma congiunge una indicibile sapienza di istrumentatore. Ed il pubblico ne ha seguito le bellezze, giustamente in particolare acclamando il maestro che si è rivelato anche in questa circostanza sinfonista e compositore di teatro nello stesso tempo.

La Gazzetta di Venezia, Venezia.

In *Belfagor* il Respighi ha trovato l'«ubi consistam» della sua personalità ironica e sardonica, vorremmo dire petroniana, così spiccata, di un beffardo sano e cristallino che non ha smorfie ma scrisi. Così è che in quest'opera, che resterà la migliore, se non la più quadrata, certo la più matura, il temperamento del Respighi si disvela nitido, e preciso, del tutto originale.

L'Avvenire d'Italia, Bologna.

E questo è il mio giudizio. Visto nel quadro della sua produzione, *Belfagor* è la più bella cosa di Respighi; quella nella quale questo musicista ha raggiunto l'espressione più precisa, spiccata, caratteristica della sua personalità. C'è una maturità di tutti i valori; c'è una pienezza di forza rappresentativa; c'è un equilibrio quasi perfetto fra l'istruzione, l'impeto di estrinsecarlone e la quiddità realistica raggiunta e dimostrata.

. . . . . .

Respighi ha scritto il tipo d'opera che risponde perfettamente alla sua mentalità e sensibilità. Schiettamente umorista e *causeur* più che lirico sentimentale o sensuale, nel genere comico o buffonesco ha trovato un mare vastissimo da navigare. A vela alzata, gonfia di vento; sono una serenità infinita.

. . . . . .

Visto nel gran quadro della musica europea, *Belfagor* di Respighi rappresenta la più bella commedia lirica, la più «inconata» e la più completa espressione di opera comica moderna che abbia riscontro nella famosa e gloriosa opera buffa italiana del principio, dell'«Ottocento».

L'Idea Nazionale, Roma.

Il maestro Respighi ha composto per quest'opera una musica a fondo burlesco; tutta scintillante, fosforescente, tutta fuochi d'artificio. Una strumentazione che è tutta colore e di una vivezza impressionante.

Il successo è stato magnifico, unanime.

Il Mondo, Roma.

Nel *Belfagor* vi sono pagine pregevolissime di genialità istrumentale che rivelano una sapienza tonica ed una rara disposizione a pensare orchestralmente; vi sono anche ardimenti armonici istintivi, pregi che si debbono accogliere con ammirazione.

La Tribuna, Roma.

Fin dal primo atto la tavolozza coloristica è completa. E non c'è da meravigliarsi se da taluno fu il preferito, essendo, con la presentazione di tutti i personaggi, il più ricco di elementi pittorici e descrittivi. Campeggiano subito sugli altri Belfagor e Mirocleto. L'orchestra li caratterizza e li esprime mirabilmente e questa fisonomia musicale non li abbandonerà più e li seguirà via via nello sviluppo dello spartito senza snaturarsi. L'arcidiavolo potrà vestire i broccati di Ipsilonne o gli stracci del viandante, il suo destino musicale non cambia e lo avvolge con tutti i suoi accoppiamenti, con tutte le sue dissonanze, che, per quanto insolite, finiscono col diventare famigliari.

Ma sono dettagli questi che non scalfiscono, che non menomano, che non intaccano il valore squisito di questa opera che assicura al Respighi un posto invidiabile tra i giovani operisti italiani. Il consenso non poteva essere mascherato di riserva: se successo doveva essere, non poteva che scaturire fervido e convinto. E quello ottenuto dal *Belfagor* fu tale infatti.

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

MIGOT (G.) — *Appoggiatures résolues et non résolues* (Ed. de la Douce France, Parigi).

È la seconda parte dello scritto di cui parlammo già a pag. 315 del nostro fascicolo dello scorso novembre, e che esalta il genio francese trattando del Ritmo, dell'Armonia, della Linea, del Modo, della Tonalità, del Timbro e dell'Intensità.

Ma qui appare più che mai la sproporzione tra le idee estetiche dell'A. e le sue conoscenze tecniche, che sono molto più limitate ed ingenue di quant'egli supponga. Tale deficienza indebolisce grandemente tutto lo scritto, se non lo annienta addirittura.

Un esempio. Per M. Migot il solo tipo di periodo ritmico è quello binario, a base di 2, 4, 8, 16; quindi lo trova primitivo e rozzo, e le frasi di struttura diverse non sono ritmiche. Tant'è vero che, citando un canto di J. Mauduit, fondato sulla metrica di A. de Baïff, dice: «è facile rendersi conto che il ritmo, nel senso di periodo ritmico, non vi ha nessuna parte. Difatti la frase musicale di J. Mauduit è asservita, ne' suoi valori lunghi e brevi, al periodo ritmico della poesia misurata di A. de Baïff». Dunque all'A. non è neppur venuto in mente che esistano frasi e periodi non strettamente simmetrici, e che quelle brevi e lunghe (verbali e musicali) si aggruppino in mezze frasi ed in frasi benchè in modo diverso dal tipo binario.

A pag. 27 cita un Minuetto di Leroux (sec. XVII), che «non esita a tagliar la sua frase di 8 battute in 5 e 3, invece che in 4 e 4» e questo gli pare «un contributo ritmico nuovo».

Non sappiamo come abbia contate le battute M. Migot, ma è fuor di dubbio che il Minuetto in questione è della più schietta struttura binaria: 2 periodi d'8 battute l'uno (formati ciascuno di 2 frasi di 4, con 2 incisi di 2 battute), ed una coda d'altre 4 battute, che chiude il pezzo. E' chiaro che l'A. non ha famigliarità colle analisi ritmiche.

Egli parla del ritmo gregoriano come di cosa ben nota. Beato lui.

Sull'Armonia, sui Modi, sull'Intensità s'incontrano curiose ingenuità. L'Armonia, per esempio, è intesa proprio come nei trattati più unilaterali ed arretrati.

Storicamente si parla ancora di Goudimel come maestro di Palestrina. E sì che, per non parlare che degli studi francesi, è da un pezzo che M. Brenet ha provato come Goudimel non sia mai stato a Roma, mentre il Casimiri ha scoperto che quel tale maestro del Palestrina adolescente fu Firmin Lebel. Così pure, si dice che l'intervallo di terza fu introdotto verso il secolo XIII, mentre, non foss'altro che il trattato *Ad organum faciendum* della Biblioteca Ambrosiana, lo insegna in principio del secolo XII.

Insomma uno scritto pieno di ottime idee, ma fiacco e manchevole nell'erudizione specialmente musicale.

DE LA GUARDIA (E.) — *Las Sonatas para Piano de Beethoven*. Su historia y analisis. (Associacion Wagneriana de Buenos Aires).

L'arte beethoveniana ha un'immensa letteratura formatasi attorno alle varie opere, e certo le Sonate per pianoforte hanno attirato una moltitudine di commentatori, visto che il complesso di tali celebri Sonate costituisce uno dei tre grandi elementi per la produzione beethoveniana: Sonate, Quartetti, Sinfonie. L'apparizione di un nuovo libro in questo campo lascia dunque perplessi, quasi per principio. Ci si domanda: che potrà dire di nuovo? Eppure per citare un solo esempio: forse che Alfredo Casella non ha detto una parola nuova colla sua recente revisione?

Ernesto de La Guardia scrive, difatti, un libro che non ha l'aria di rivelar nulla. Egli segue le trentadue Sonate per pianoforte, mettendole in continuo rapporto con quanto si conosce della vita del Maestro, colle varie edizioni dei lavori considerati, e riassume quanto ne scrissero i vari commentatori. Questo sarebbe già un piano che non farebbe una parte molto larga all'iniziativa dell'autore, ma assicurerebbe già al suo libro una somma di valore non trascurabile. E pare che tale sia il programma proposto si dal de La Guardia. Ma egli conosce tanto bene le opere che illustra, si mostra tanto sicuro della letteratura ad esse inerente, e palesa una così bella intuizione del loro intimo carattere, da animare il suo scritto da una spinta personale, la quale si aggiunge al valore racchiuso nella somma delle citazioni altrui.

Per tutto ciò, ci pare utile la pubblicazione di questo nuovo libro; il quale non può non costituire un valido aiuto per quanti nei paesi di lingua spagnuola studiano le Sonate di Beethoven, non solo dal lato tecnico (come troppo spesso avviene ancora da per tutto), ma tentando penetrarne l'anima e la vita intimamente legata colla storia e collo svolgimento dell'arte del sommo Maestro.

GIULIO BAS.

RICCI (V. — *La Tecnica del Canto*. (R. Giusti, Livorno).

È un buon manuale in cui l'A. espone chiaramente i principii e le regole essenziali dell'arte del canto, senza addentrarsi troppo in particolari scientifici, ma riunendo tutte le nozioni necessarie ad uno studioso, dalle tradizioni del secolo d'oro alle cognizioni della scienza moderna.

V.

MUSICA PER ORGANO

DE MALEINGREAU (P.) — *A. Symphonie de la Passion. B. Opus sacrum*. (In feriis Quadragesimae) pour Orgue. (M. Senart, Parigi).

Due lavori organistici d'ampio respiro, destinati a grandi esecuzioni, ed animati da emozioni intime e profonde. Lo spirito è nobile e musicalmente alto; la tecnica solida e pur viva, con linee ampie e ben regolate; lo strumento è trattato con sicurezza. Nella *Sinfonia* si è nel campo dove l'organo imita più o meno chiaramente l'orchestra, come nella maggior parte della produzione francese; nell'*Opus sacrum* ci si trova invece in un ambiente quasi liturgico, ma non proprio in quello tutto ideale, bensì abbastanza vicino alla realtà della pratica prudente.

A fianco a queste basi, in complesso buone e solide, non si può non notare come la vitalità del complesso sia insufficiente per le grandi dimensioni dell'opera. Temi poco incisivi formano periodi che troppo spesso s'incatenano in progressioni, le quali non riescono più vive ed interessanti sull'organo che altrove. Per ciò i pezzi che formano questi due lavori riescono d'una prolissità che s'impone quasi ostile, malgrado la realtà dei pregi di cui sono dotati.

DUBOIS (J.) — *Les anciens Maîtres*. Pezzi variati per Harmonium od Organo senza pedale obbligato. 1° Volume. (Foetisch Frères, Losarna).

Si trovano qui riuniti vari pezzi celebri facili e scorrevoli trascritti pei principianti o pei suonatori modesti. Lo scopo soltanto pratico si può dire raggiunto.

AZZONI (I.) — *Composizioni* per Armonio, Serie 3 e 4. (F. Bongiovanni, Bologna).

Due raccolte di musica facile e senza sorprese, nè per chi eseguisce nè per chi ascolta. Sono brevi cose comode per suonatori modesti, come purtroppo quasi tutti quelli di chiesa.

O. S.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

CLEMENTI (M.)
Gradus ad Parnassum.

E. R. 136. - Volume I. . . . . L. 6
E. R. 137. - » II. . . . . » 8
E. R. 138. - » III. . . . . » 10

Edizione riveduta da S. CESI ed E. MARCIANO

E. R. 50. - *Gradus ad Parnassum*. 40 Esercizii, scelti e riveduti da G. SGAMBATI . . . . . » 10
E. R. 18. - *Sei Sonatine*, Op. 36 . . » 3
E. R. 19. - *Sei Sonatine*, Op. 37 e 38 » 3

Edizioni rivedute da E. MARCIANO
(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

RVBRICA DEI REFERENDVM

IL TERZO REFERENDUM DI "MUSICA D'OGGI,,

Non ancora spenta l'eco degli importanti *Concorsi* banditi nel fascicolo di maggio di *Musica d'oggi* — dei quali si è occupata tutta la stampa italiana, — a dimostrare il nostro fervore di operosità, invitiamo i lettori ad un *Referendum*. Dato il successo avuto da quelli degli scorsi anni, non dubitiamo che anche questa volta le risposte saranno numerose, comprovanti la considerazione in cui è tenuta la nostra rassegna e l'interesse dei lettori per questi dibattiti colturali.

Molti sono stati coloro che accogliendo il nostro appello ci hanno inviato dei temi per *Referendum*: ma la maggior parte di questi non ci sono sembrati degni di considerazione.

Altri invece — e segnaliamo particolarmente quelli dei signori: Becchini Arnolfo, Civitavecchia; Bianchi Clelia, Ozieri; Giuseppe Frugatta, Milano; Gioseffi M., Parenzo; Mezzadri Piero, Milano; Ricci Giovanni, Conegliano; Riva Oreste, Cremona; Sauve Antonio; Scorrano Luigi, Partanna — pur essendo meritevoli di ogni attenzione, non hanno avuto la nostra scelta o perchè riguardanti argomenti troppo complessi o di difficile svolgimento.

Diamo, perciò, la preferenza al seguente tema propostoci dal signor Luigi Guidotti di Torino sembrandoci di grande interesse e alla portata di tutti i lettori.

Sia in rapporto alla equanimità e alla ponderatezza dei giudizii da parte dei critici, sia in rapporto alla influenza che gli stessi giudizii possono avere nel corso delle rappresentazioni, è opportuno che i resoconti critici di un'opera teatrale nuova appaiano, sui giornali quotidiani, il giorno dopo la prima esecuzione?

A vostro modo di vedere come andrebbe praticamente regolato il servizio dei suddetti resoconti, per contemperare le esigenze del giornale e del pubblico?

Le risposte, concise, pienamente rispondenti alle singole domande, senza inutili disquisizioni e chiaramente redatte, dovranno pervenire a MUSICA D'OGGI *- Sezione Referendum -* MILANO, *via Berchet, 2, non oltre il* **1° luglio** p. v. *debitamente firmate col nome e cognome di chi le invia.*

Verranno pubblicate, in uno dei prossimi fascicoli di MUSICA D'OGGI, *le risposte che, a giudizio insindacabile della Direzione, saranno stimate più meritevoli di essere segnalate e con esplicita riserva di riassumere in forma più breve, ma fedele e precisa, quelle troppo diffuse.*

A ciascuna di esse seguirà il nome del rispettivo autore e della città di sua residenza.

Preghiamo nuovamente i lettori di voler collaborare alla riuscita di questa rubrica col suggerirci dei temi per nuovi *Referendum*. E noi saremo lieti di accoglierli e di pubblicarli, se veramente interessanti, indicando i nomi dei preziosi collaboratori.

IN TVTTI I TONI

NOTIZIE

® Viene pubblicato il bilancio artistico della Scala, per la stagione iniziata il 2 dicembre u. s. e terminata il 14 c. m. Si sono date 121 rappresentazioni, delle quali 65 in abbonamento, 35 popolari e 3 di gala, non comprendendo quella in onore di Puccini. Le opere eseguite sono state quindici, oltre il ballo *Mahlt* di Pick-Mangiagalli, che con *Dèbora* di Pizzetti e *Belfagor* di Respighi, hanno costituito le novità della stagione. Sono state allestite per la prima volta: *Lohengrin, Manon, Cristoforo Colombo, Luisa, Lucia di Lamermoor, Madame sans-gêne, Flauto magico;* e riprese, invece, dell'anno scorso, *Falstaff, Maestri Cantori, Rigoletto, Barbiere di Siviglia, Boris, Quattro Rusteghi.*

Manon di Puccini ha avuto 17 rappresentazioni; seguono: *Lohengrin* (13), *Lucia* (11), *Barbiere e Boris* (10), *Dèbora, Falstaff, Colombo* (8), *Maestri cantori, Rigoletto, Luisa* (7), *Madame sans-gêne e Mahlt* (5), *Belfagor, Quattro rusteghi* (4), *Flauto magico* (2).

® Nel prossimo ottobre avrà luogo a Firenze il II Congresso musicale italiano, come da designazione della precedente riunione torinese. L'Accademia del R. Istituto musicale ha assunto la direzione del Comitato esecutivo, al quale (Via degli Alfani, 84) bisogna rivolgersi per maggior chiarimenti.

® Negli ambienti operettistici si dice che Virgilio Ranzato stia musicando *Il paese dei campanelli* di Carlo Lombardo e che il maestro Edgardo Poggi abbia accettato da Luigi Sbragia un libretto dal titolo *Scaccomatto*. Giuseppe Roggero, poi, avrebbe ideata la trama di una *Nella repubblica di Bek York*, che egli stesso musicherebbe.

® Anche i cultori di musica sinfonica lavorano: Alfano attorno ad una *Sonata* per violino; Piero Coppola dirigerà a Londra una *Sinfonia* di grande mole; De Sabata ha scritto un poema sinfonico ispirato a un dialogo di Platone; Tommasini sta ultimando i suo *Paesaggi toscani*, rapsodi, in due tempi, su temi popolari.

® Fra i manoscritti di Rossini esistenti all'omonimo Liceo di Pesaro, è stato scoperto un valzer inedito, dal titolo *Olio di ricino* che Amilcare Zanella strumenterà e farà eseguire in un prossimo concerto per la Croce Rossa.

® Paderewski, con un concerto al Carnegie Hall di New York, ha terminato la sua tournée nord-americana, iniziata lo scorso novembre. In 66 concerti egli ha guadagnato 460 mila dollari (pari ad oltre 9 milioni di lire italiane), battendo tutti i *récords* sui guadagni di musicisti.

® Un considerevole lavoro ha terminato il maestro Jaques Dalcroze: *La festa della giovinezza e della gioia*, per grande orchestra e numerosissimi cori e commedianti; tutto un popolo (oltre cinquecento) di ragazzi e un centinaio di personaggi si muoveranno secondo i principii della ritmica dalcroziana.

® Prossimamente verrà rappresentata a New York, e in altre città del Nord America, una nuova opera, *Nitana*, d'Umberto Vesci e di Augustus Post, di soggetto indiano. Ne sarà principale interprete la principessa Atalie, della tribù indiana dei Cherokeè, già nota per le sue audizioni e conferenze di musiche indiane.

® Un'idea che meriterebbe d'essere imitata: il Ministero della guerra tedesco ha stabilito una intesa con l'Unione degli artisti da concerto, perchè questi partecipino, nelle rispettive guarnigioni, ai divertimenti artistici dei soldati, dando anche delle esecuzioni con intervento della truppa. L'autorità militare s'incarica del loro alloggiamento e di una congrua retribuzione.

NECROLOGIO

® Ad Auburli (Stato di New York), il 29 u. s., *Guido Podrecca*, per ricaduta di bronco-polmonite. Si trovava da parecchi mesi nell'America del Nord per un giro di propaganda tra le colonie italiane. Nato 58 anni or sono, a Vimercate, egli aveva una eccezionale tempra di lottatore; sono ben note le sue polemiche e battaglie come deputato, come conferenziere, come scrittore. Teneva attualmente la critica musicale del *Popolo d'Italia*, come per lungo tempo aveva avuto quella dell'*Avanti!* e dirigeva una Casa editrice imperniata sulla rivista *Il Primato*, di carattere artistico. Strenuo wagneriano, pubblicò parecchi volumi in argomento.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Prezzi netti — Aumento compreso

OPERE TEORETICHE

SETACCIOLI (G.) (118721). Note ed appunti al *Trattato d'Armonia* di CESARE DE SANCTIS in rapporto allo sviluppo dell'Armonia moderna. (A) L. 20.

CANTO
MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

BÉCLARD-D'HARCOURT (Margherita) (118866). *Mélodies populaires indiennes*. (Equateur, Pérou, Bolivie) recueillies et armonisées. (Testo francese). (A) L. 24.

OPERE TEATRALI
per Canto e Pianoforte

AUBER (D. F. S.) (119110). MANON LESCAUT. The Laughing Song (*C'est l'histoire amoureuse*). Ms. o Br. (Testo inglese e francese). Scell. 1/=.

PUCCINI (G.) Butterfly's entrance. Aria in Act I from the opera MADAM BUTTERFLY. (Testo inglese):
—— (118855) Ms. o Br. ni *Fa* Scell. 2/=.
—— 118856) S. o T. in *Sol*. Scell. 2/=.
—— (118857) S. o T. in *Sol bemolle*. Scell. 2/=.

OPERE TEATRALI
per Canto ed Orchestra

RESPIGHI (O.). BELFAGOR. Partitura d'Orchestra. Formato cm. 23×17. (A) L. 60.

PARTITURE D'ORCHESTRA
Formato tascabile (cm. 13 per 18)

ALALEONA (D.) (119069-70). *Due Canzoni Italiane* per Archi, Celeste e Timpani: I. *La mamma lontana*. (A) L. 8. — II. *Canzone a ballo*. (A) L. 10.

ALFANO (F.) (119243). Sinfonia in *Mi* (in tre Tempi). (A) L. 24.

CARABELLA (E.) (118708). Andante con Variazioni per Orchestra. (A) L. 20.

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

—— *Bologna musicale*. Guida del Musicista. (C. Sarti, Bologna).

BONA (P.). *Metodo* per la Divisione. L. 2,50. (M. Manni, Firenze).

—— *Metodo* per la Divisione. Fr. 2. (F. Bongiovanni, Bologna).

BONAVENTURA (A.). *Manuale di Storia della musica*. 7ª edizione riveduta e aggiornata. (R. Giusti, Livorno).

GRUNSTH (K.). *Musikästhetik*. (Walter de Gruyter & C., Berlin).

MOSER (H. J.). *Geschichte der deutschen Musik*. (Cotta, Stuttgart).

ORGANO O ARMONIUM

AZZONI (I.). *Composizioni* per Armonio: III Serie Fr 2.50 — IV Serie Fr. 2.50 (F. Bongiovanni,, Bologna).

DUBOIS (J.). *Les Anciens Maitres. Morceaux variés* pour Harmonium ou Orgue. I Volt. (Foetisch frères, Lausanne).

VIOLINO SOLO

AUTORI DIVERSI. *Album de Danses modernes*. Fr. 3.50 (A. e G. Carisch e C., Milano).

BROWN (J. H.). *The Technique of the Fiddle Bow*. 3/=. - (J. Williams Ltd., London).

DAVISSON (W.). *Schule der Tonleitertechnik*, Heft I., Heft II, Heft III (E. Eulenburg, Leipzig).

CONSOLINI (G.). *Principi fondamentali* per intraprendere lo studio del Violino. Fr. 2.50 (F. Bongiovanni, Bologna).

POLO (E.). *12 Studi in Tecnica*, Mk. 3,60 (E. Eulenburg, Leipzig).

MUSICA STRUMENTALE
DA CAMERA

ANDREAE (V.). *Quartett*, N. 2. *E moll*, für zwei Violinen, Viola und Violoncell (E. Eulemburg, Leipzig).

BACH (K. Ph.). *Sonatine in C dur*, für Klavier, 2 flöten, 2 Violinen, Viola und Violoncell. Herausgeben von H. von Dameck (Raabe e Plothow, Berlin).

BARBLAN (O.). *Streichquartett D. Moll* für zwei Violinen, Viola und Violoncell. (E. Eulenburg, Leipzig.

BORODINE (A.). *Quartett N. 1 A. dur* für 2 Violinen, Viola und Violoncell, angeregt durch ein Thema von Beethoven (Eulenburg, Leipzig).

DVORAK (A.). *Quartett Es dur* für Pianoforte, Violine, Bratsche und Violoncello, Op. 87 (N. Simrock, Berlin).

FRANCK (C.). *Quintett F. Moll* für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Violoncell. (E. Eulenburg, Leipzig).

HERRMANN (E.). *Zweites Streichquartett* für 2 Violinen, Viola und Violoncell, Op. 36 (Raabe e Plothow, Berlin).

KAREL (R.). *Quartett Es dur* für 2 Violinen, Bratsche und Violoncelle. Op. 12 (N. Simdock, Berlin).

NIVERD (L.). *Quatuor à cordes*. Fr. 5 (M. Senart, Paris).

STAMITZ (K.). *Quartett in Es dur*. Op. 8 N. 4, für Klarinette, Violine, Viola und Violoncell. Herausgeben von H. von Dameck, Mk. 3 (Raabe e Plothow, Berlin).

TELEMANN (G. Ph.). *Konzert in G dur* für vier Violinen (Raabe e Plothow, Berlin).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Gerente: *GALLI RODOLFO*.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

È impossibile...

che una persona elegante

non passi nel negozio

G. Ricordi & C.

Via MONTE NAPOLEONE, 21

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO V. NVMERO VI. GIVGNO MCMXXIII

PREMIATA FABBRICA STRUMENTI MUSICALI

De Bernardi Giuseppe

Succ. De Bernardi Enrico

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

INGROSSO - Casa fondata nel 1880 - DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e rinomati Mandolini « Felice Arpino »

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

Cataloghi illustrati gratis a richiesta.

SOCIETA' NAZIONALE DEL
"GRAMMOFONO"



QUESTA CELEBRE MARCA
contrassegna tutti i veri Strumenti e Dischi originali "Grammofono" noti in tutto il mondo per la loro perfezione. Repertorio ricchissimo di opere, operette, danze, canzoni, musica sinfonica, strumenti a solo ecc.

OPERE COMPLETE

Tutti gli amici della musica possono trovare l'assortimento completo di Strumenti e dischi presso i

Riparti vendita al dettaglio
ROMA - Via Tritone, 89
MILANO - Galleria Vitt. Em. 39
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS CATALOGHI E LISTINI

VAN ETTEN JANE

The Song of Salomon

(Le Cantique des Cantiques)

The arrangement of English and French translation from the Bible. Ms. o Br.

118715. - 1. *O thou fairest among women* (*Toi, la plus belle des femmes*) Fr. 3
118716. - 2. *Rise up, my love* (*Eveille-toi*) . . . . . » 4
118717. - 3. *Come with me* (*Viens à moi*) » 4
118718. - 4. *Stir not up nor awake my love* (*Ne réveillez pas l'amour*) . . » 4

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi*, ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.

GENOVA.
Cigila M. Angelo - Via Cairoli, 37 r.
— Ditta *De Bernardi Giuseppe* - Via S. Luca, 52-54.
— *Fratelli Serra.* - Via Luccoli, 56 (rosso).

MILANO.
Casa Ed. « Musica Sacra » - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.

NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.

PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.

ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.

TRIESTE.
Buffa, Baretti & C. - Via Carducci 27.
— *Tedeschi & Obersna* - Corso Vitt. Eman., 26.

VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi.* - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Paregg. al R.R. Conservatori. (D. R. 26 gennaio 1922).



AGENTI CONCESSIONARI PER MILANO:
ROSSI & C. - Via NapoTorriani, 9

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2

Pianoforti **ANELLI** si trovano presso tutti i principali Negozianti d'Italia.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,00

MILANO
VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:
ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5.50
Per l'estero il prezzo è in franchi

SOMMARIO

S. DI GIACOMO. - Il fiero Zingarelli . . . . . Pag. 177

A. ROSSATO. - La « prima » di « Bohème » - 1° febbraio 1896 . . . . . » 180

R. MASSARANI. - Augusteo . . » 182

A. WEISSMANN. - Lo stato attuale della musica tedesca . » 183

RIVISTA DELLE RIVISTE: *Covúncina* di M. P. Mussorgski - Frodi musicali. - Italia-Estero » 185

VITA MUSICALE: Teatri - Concerti . . . . . » 193

CONCORSI: I nuovi Concorsi di « Musica d'oggi » . . . . Pag. 199

RECENSIONI: Opere d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 200

IN TUTTI I TONI: Concorsi - Notizie - Necrologio . . . . » 204

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi - Altre edizioni . . . . . » 205

BRANO MUSICALE:

PICK-MANGIAGALLI R.: *Burlesca.*

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime; Carte assorbenti per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per la cromo.

Cartiera in Germagnano

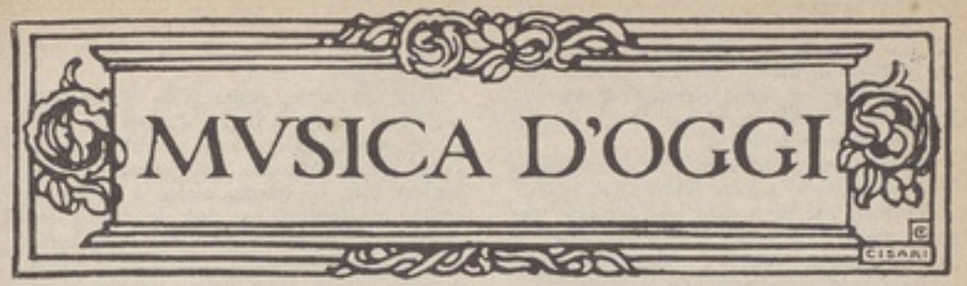
SEDE: Via Arsenale, 19 — TORINO

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

ANNO V. GIUGNO 1923. NUM. 6.



IL FIERO ZINGARELLI

I primi sinceri successi, la prima glorificazione, Nicola Zingarelli ebbe a Milano, intorno al 1785, quando cominciò con farvi rappresentare alla *Scala* un'opera ch'egli aveva scritta in soli sette giorni. Di que' tempi e con le abitudini sollecite de' nostri maestri settecenteschi, de' quali lo Zingarelli è stato, si potrebbe dire, l'ultimo campione fecondo, non suscitava enorme meraviglia un fatto somigliante: esempii di questa estemporanea e felice lestezza s'erano avuti dal Leo, dal Paisiello stesso, dal Traetta, dal Vinci.

Milano, dicevo, battezzò con affetto e con gioia quel bravo giovanotto partenopeo, quando egli, incoraggiato dagli amici, sospinto dal mecenatismo della stessa duchessa di Castelpagano — che l'aveva strappato alla miseria, e lo sorreggeva e lo invogliava — incitato dal bisogno che urgeva, cambiò cielo e andò a chiedere a una gentile e operosa città settentrionale quell'appoggio che a Napoli non poteva sperare di ritrovare così pronto ed efficace.

Nicola Zingarelli, nato il 4 aprile del 1752, da Riccardo e da Teresa Ricci, perdette il padre quando egli non toccava ancora i sette anni. Riccardo era stato *razionale* — così si diceva allora — del Conservatorio di S. Maria di Loreto; il *razionale* vorrebbe corrispondere adesso al ragioniere, al contabile. Ciascuno dei Conservatorii napoletani ne aveva uno, a cui si affidava l'amministrazione secondaria dell'istituto e il voluminoso registro di *introito ed esito*. Il piccolo Nicola fu posto a studiare appunto in quel luogo che il padre aveva per tanti anni servito. V'entrò nel 1759, e vi cominciò ad apprendere a suonare il violino. E certo dovette essere suo maestro quel Nicola Fiorenza, eccellente insegnante e musicista, che tuttavia fu licenziato dai Governatori del Conservatorio perchè usava di percuotere e fin di minacciare con la spada i suoi scolari. Maestro di composizione dello Zingarelli fu — dice il Florimo — Fedele Fenaroli, che dal 1762 al 1777 era, al Conservatorio di Santa Maria di Loreto, *secondo maestro di cappella*. Scolaro, poi, dello Zingarelli fu il Florimo stesso, che può narrare, così, parecchi aneddoti che apprese dalla bocca del suo caro maestro, e toccare, pur frequentemente, della costui rettitudine, di quella fierezza, di quella onestà pura e altera che furono tra le caratteristiche più spiccate di una vita uguale ed esemplare.

***

Ho rinvenuto in Archivio di Stato una corrispondenza zingarelliana che conferma quei racconti che il Maestro faceva al Florimo, specie delle più aspre vicissitudini della sua vita.

La lettera che segue è diretta al Ministro dell'Interno Zurlo. E questa e qualche altra riproduco dagli originali, rimasti in Archivio, a dimostrazione della dirittura, della fermezza d'animo, del civismo di così degno uomo — e anche un poco dell'ossequenza, singolare per un maestro di musica di que' tempi, che egli professa per la sintassi e la grammatica.

Roma, 14 *dicembre* 1810.

Eccellenza, ricorro con fiducia a V. E. affinchè mi aiuti col Suo valevole patrocinio. Mi hanno eletto, mio malgrado, a Direttore della Scuola di Musica di Roma, benchè altamente io mi sia opposto a questo stabilimento

di pura ostentazione. Nondimeno ,senza fissare nè piano nè maestri, nè avere pronti i giovani studenti, mi hanno assegnato il largo stipendio di tremila franchi per anno, incominciando dal corrente mese.

Io, più amico del vero che del denaro e d'un vano onore, e nulla lusingato da codeste distinzioni, che poco curo, specialmente fuor della mia Patria, sono oltremodo afflitto, e bramo piuttosto venire a Napoli per essere utile a' miei concittadini. Onde prego caldamente V. S. di scrivere sollecitamente alla Consulta che io sono destinato all'istruzione del Conservatorio di Napoli, ove son pronto di recarmi ad ogni cenno di V. E. Temo che indugiandosi troppo non vi sia più riparo e che mi crescano le inquietudini da questa parte. Onde s'affretti a consolarmi. Attendo con impazienza i suoi ordini, e di buon grado rinunziando a tutto, m'affido alla protezione di V. E. E sono col più alto rispetto, di V. E.

Um.mo e obbl.mo servo
Niccolò Zingarelli.

Lo Zurlo informò Gioacchino Napoleone — siamo agli anni dell'avvento francese — della lettera che gli era arrivata. E al Re, per quanto con minore rispetto a quella tale grammatica, soggiunse: « Non posso esprimere alla Maestà Vostra quanto siffatta determinazione del professore Zingarelli mi eleva le mie speranze di portare il Conservatorio Reale di Napoli a quel grado di perfezione cui ben conosco che attualmente me ne mancano i mezzi. Non fa d'uopo ch'io dica alla M. V. quanto meriti l'additato Professore e pel suo sapere e per la sua perfetta morale, ma istantemente la prego che mi autorizzi a scriverne subito alla Consulta (a Roma) perchè scusando del conferitogli impiego, gli permetta di ritornarsene in Patria ».

***

Membro della *Consulta Straordinaria negli Stati Romani, Referendario, Segretario Generale del Ministro dell'Interno* e *Direttore della Amministrazione Interna*, era un certo csv. de Gerando, burocratico zelante e accorto esaminatore di pratiche somiglianti. Naturalmente il cavaliere nicchia: comincia a dire che il decreto che nominava Zingarelli direttore *dell'erigendo Istituto di Musica in Roma* è già stato spedito a Napoleone; poi soggiunge che suppone pur che dall'Imperatore non si otterrà consenso a siffatto trasloco; avverte infine che la cosa è assai difficile, e... piglia tempo.

Zurlo fra tanto, insiste con lo Zingarelli medesimo. Venga a Napoli almeno per pochi giorni; si stabilirà un piano, al quale lo stesso Zurlo resterà *attaccato con fermezza e con perseveranza*. E intanto s'apre a Roma un credito al Maestro, *per tutte le misure che saranno necessarie*. A un tratto — 22 aprile del 1811 — ecco che il marchese di Gallo, ministro per gli Affari Esteri, informa il collega Zurlo che a Roma non si pensa più di creare il Conservatorio in parola e che, però, lo Zingarelli *è pronto ad accettare l'invito fattogli di venire a Napoli a dirigere il nuovo Conservatorio di Musica.*

Il Maestro, fra tanto, è occupato. Scrive una *Cantata* pel *felice parto* di S. M. l'Imperatrice e non può dire quando la *Cantata* potrà essere eseguita. Risponde Zurlo, che qui si è impazienti di vederlo, e che ha *prevenuto il marchese Torlonia perchè fornisca* al maestro i fondi necessarii pel viaggio. Il 3 di maggio 1811 Zingarelli riscuote dal Torlonia 120 scudi e si provvede del passaporto. Ma ecco altri impicci e altre beghe: il Prefetto di Roma lo invita ad accettare l'incarico di maestro della Real Cappella Imperiale. Zingarelli, atterrito, si scusa, si difende, oppugna che egli è già stato impegnato in Napoli. All'ultimo, visto che non ne cava nulla, torna a scrivere a Zurlo. Che cosa deve farsene del denaro che ha avuto dal Torlonia? Lo deve restituire, oramai? E Zurlo a rispondergli: Ma nient'affatto! I 120 scudi bisogna trattenerli; il conto col Torlonia è sempre aperto, e Napoli aspetta sempre il direttore del suo nuovo Conservatorio!

Il 2 giugno del 1811, Zingarelli scrive allo Zurlo:

Roma, 2 giugno 1811

Eccellenza,

Mi dò l'onore di partecipare a V. E. che io ho rinunziata la Cappella di S. Pietro per essere più franco e spedito per venire a Napoli. Ed ho anticipato anche per non battere il Te Deum nel dì 9 del corrente, *perchè credo non poterlo fare nè in coscienza nè con onore, lo che ha dispiaciuto alle Autorità costituite, per cui mi hanno tolto la paga del mese di aprile che mi davano come Direttore del Conservatorio. E ciò mi piace infinitamente, poichè egli è segno che il Conservatorio non esisterà mai, che io son libero dall'impegno mio malgrado preso, e che non potranno negarmi mai il passaporto.*

Io ho fatto tutto sapere al gentilissimo signor cavaliere Crivelli, con cui ho convenuto che dopo il dì 16 che eseguirassi la Cantata, egli chiederà per me il passaporto, e se ci sarà intoppo V. E. ne sarà tosto avvertita.

Ora mi si rinfaccia il denaro datomi nei quattro mesi come Direttore del Conservatorio ma in realtà come ostaggio per non farmi andare a Napoli, ed io penso, e questo è il parere del sullodato cavalier Crivelli, non appena ricevuto il passaporto, di rendere anche il denaro dei quattro mesi, e mi lusingo che V. E. approverà il mio disinteresse e la maniera franca ed onesta. Ma per ciò egli è necessario che V. E. abbia la compiacenza di permettermi di prendere altro denaro dal signor Marchese Torlonia, chè io, con un po' di tempo, lo renderò. Ci sono dei contrattempi nella vita umana che con la saviezza e con la prudenza nè meno possono evitarsi.

Voglio lusingarmi che V. E. approverà le mie risoluzioni e che tutto finirà bene. Ho scritto parimenti al di Lei egregio amico, il sig. de Gerando, causa di tutti i miei affanni, che egli è obbligato in coscienza e per onore di rendermi alla mia patria. Gradisca etc. etc.

Niccolò Zingarelli.

Vero, dunque, quel che il Florimo narra: Lo Zingarelli si rifiutò di dirigere la musica del *Te Deum* per la nascita del Re di Roma.

Che cosa avvenne dopo? Zurlo, in una replica epistolare, ora rimprovera al Maestro la *sua malintesa repugnanza di prestarsi a una solennità quanto augusta altrettanto religiosa.* Gli fa sapere che dal Torlonia potrà riscuotere quanto gli occorra per saldare ogni conto a Roma, ma gli soggiunge che *non si deve mai da un uomo savio e prudente ricusare per qualunque ragione le generosità di un supremo governo.*

Il 27 giugno il Ministro degli Affari Esteri fa sapere allo Zurlo che « per disposizione di S. M. l'Imperatore dei Francesi il signor Zingarelli deve trasferirsi a Parigi ».

Finalmente, l'8 dicembre del 1812, Niccolò Zingarelli riceve dallo Zurlo la seguente lettera:

« Essendo stato accordato il permesso da S. M. l'Imperatore di ritornare alla vostra Patria... così vengo a incaricarvi che vi portiate subito in Napoli, al quale effetto vi compiego una lettera pel signor Duca Torlonia dal quale prenderete quella somma che vi sembrerà necessaria per fare il vostro viaggio con decenza e sicurezza ».

Zingarelli parte, alla fine; qui Zurlo ha provveduto per lui, *approntandogli un conveniente e decente alloggio* nella Casa dei soppressi Teatini di S. Paolo, e quando il Maestro arriva, Zurlo ne informa la Regina (Maria Annunziata Carolina), poichè il Re non è a Napoli in quel punto. Poi, con decreto del 18 febbraio 1813, Nicola Zingarelli è nominato da Gioacchino Murat Direttore del Collegio di Musica di Napoli. Gli è destinata l'abitazione nello stesso locale del Collegio e per l'ammobigliamento di essa si spendono 300 ducati.

***

Il nuovo Collegio di Musica, a cui Zingarelli adesso era preposto con unanime consenso, riassunse quanto restava dei dimessi Conservatorii di S. Maria di Loreto, di Sant'Onofrio e della Pietà dei Turchini: le tradizioni, con le speranze nuove e il novello entusiasmo. Tra' suoi primi *figlioli* fu Vincenzo Bellini. Tra' maestri antichi, e superstiti de' vecchi Conservatorii, Fedele Fenaroli, maestro dello stesso Zingarelli.

Lo scolaro non dimenticò quel venerando uomo, probo, puro, coscienzioso come lui. E quando il povero Fenaroli non riusciva a trovare alloggio, glie ne trovò, ed ottenne, uno lui, piccolo, ma lieto e soleggiato, nel Conservatorio stesso, ove pochi anni appresso il caro vecchio si spense serenamente.

S. DI GIACOMO.

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE
A DUE MANI

TOSTI (F. P.)
MELODIE

Riduzione di L. SANDRON (con parole).
117157. - N. 1. *Ideale.*
117158. - N. 2. *Malìa.*
117159. - N. 3. *Marechiare.* Canto napolitano.
117160. - N. 4. *Non t'amo più!*
117161. - N. 5. *Penso!.* (Ricordo di Napoli)
117162. - N. 6. *Segreto.*
117163. - N. 7. *Vorrei.*
117164. - N. 8. *Aprile.*
117165. - N. 9. *Dopo!*
117166. - N. 10. *Vorrei morire!*
117167. - N. 11. *La Serenata.*
117168. - N. 12. *Rosa.*

Ciascun numero . . . . . L. 3
(Nel prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

LA "PRIMA„ DI "BOHÉME„

(1 Febbraio 1896)

La ripresa della *Bohème* alla Scala, mi à fatto ritornare a non so quanti anni indietro, quando da un loggione di provincia, tra un profumo di arance sbucciate e un rossiccio tremolar di lumi a petrolio, ò sentito per la prima volta i canti di Rodolfo, i sospiri di Mimì, le bravate di Marcello e le civettuole capriole musicali di Musetta

Bei tempi, allora! E credo che la pensasse così, anche l'ignoto direttore d'orchestra di quella sera, che allargava i tempi in un modo impressionante, quasi per dire a noi, teste matte del loggione « quanto son belli, eh? Ve li allungo apposta per farli gustare... ».

Ripensando a questo e rivedendomi col musetto infocato appoggiato alla sbarra di quel loggione di provincia, m'è venuta l'idea di ripescare dai giornali di Torino — 2 febbraio 1896 — le critiche di quegli illustri critici di allora, per misurare la emozione puerile della mia « prima volta » con la dotta emozione dei giudici della « primissima ». Io — devo dichiararlo anche se non mi faccio molto onore — rispetto la critica ed i critici di qualunque tendenza; anzi, devo confessare che la mattina dopo d'una qualsiasi *première* di prosa o di musica, mi accosto con una certa trepidazione ai giornali per ammirare le fumate lenti e sapienti che si levano dalle alte cime del cervello dei critici: tanto che mi par sempre di vedere il povero autore, tradotto davanti all'opinione pubblica dai reali carabinieri della sapienza, in alta uniforme e con fior di pennacchi sul cocuzzolo.

I critici di ventisette anni fa, a Torino, erano tre, come i quattro moschettieri: quello della *Gazzetta di Torino*, L. A. Villanis; quello della *Gazzetta del Popolo*, E. A. Berta, morto ai primi dello scorso gennaio; ed il terzo, della *Stampa*, Carlo Bersezio, fratello o parente di Vittorio Bersezio, l'onesto commediografo e romanziere quasi dimenticato, come si dimenticano, meritatamente, gli scrittori e gli uomini onesti. L'onestà è una virtù che secca.

Tre critici, dunque. Forse troppi, per una opera sola, ma in compenso, buoni tutti e tre.

Leggiamoli.

E. A. Berta della *Gazzetta del Popolo* inizia l'articolo critico sulla *Bohème* prendendosela subito con la « réclame » a base « di cartelloni illustrati e di strisce mirabolanti » fatta all'opera come « fino allora non si era mai visto ». Il primo ad esserne seccato — nota egli assai bizzarramente — deve essere Giacomo Puccini, ma per la verità doveva esserne seccato lui, se ne parlava con tanta fastidiosa amarezza. L'opera — cronometrizza intanto il buon uomo, abbandonando i cartelli e facendo la cronaca della serata — comincia alle 20,35. Tre calorosi applausi accolgono il segno dell'attacco. Secondo il solito, la partitura sta chiusa sul leggio. Il primo atto finisce alle 21.15. Tre calorosi applausi accolgono il Puccini, la Ferrani (Mimì), il Gorga (Rodolfo), Wilmant, Mazzara, Polonini e Pini Corsi. Al Puccini viene fatta una quarta ovazione. Alle ore 21.35 comincia il secondo atto che termina alle 21.50. Nessuna interruzione fuorchè al grande unisono che ripiglia la canzone di Musetta; a quadro finito, due chiamate al maestro e agli artisti. Nei corridoi si discute molto. Non mancano i fanatici, ma molti osservano che quel finale, coi tamburi e gli zappatori ricordanti l'operetta, non persuade troppo. Si riconosce però che nel lavoro abbonda la più simpatica genialità anche là, dove l'ispirazione sonnecchia ».

Osservato questo, il critico torna ad osservare l'orologio e continua: « Ore 22.15. Atto terzo. Si leva il sipario sulla bellissima scena della barriera. Alle 22.40 il pubblico prorompe in un applauso che saluta per quattro volte il Puccini e gli artisti. Una quinta chiamata vuole il Puccini alla ribalta da solo. Siamo alla fine. Sono le 22.55 quando comincia l'ultimo quadro che passa tutto nel più intenso silenzio. Il pubblico compensa gli artisti ed il maestro con altre quattro chiamate. Le chiamate furono dunque quindici ».

Non trovo segnata l'ora del sipario sul grido di Rodolfo: *Mimì! Mimì! Mimì!*: il critico, in ritardo, non deve aver avuto il tempo di consultare l'orologio. Ma questo non gli à impedito di prendersi — subito — la testa fra le mani come se fosse un altro orologio e di cominciare: « Noi ci domandiamo — cioè lui e quell'orologio che gli faceva da testa — se in coscienza il Puccini, fra l'onda inebbriante degli applausi, non abbia provato come il senso di un'abdicazione. Non à egli avvertito che la *Bohème* comprometteva un'opera passata che gli aveva dato gloria e fama seria e duratura?...

(Scommetto, fra parentesi, che Puccini non lo avverte nemmeno adesso, dopo ben 27 anni. Grande insensibilità la sua!).

« Noi ci domandiamo — continua E. A. Berta — che cosa spinse il Pucci i sul pendio deplorevole di questa *Bohème*. La domanda è amara e noi non l'avanziamo senza una punta di dolore, noi che abbiamo applaudito e applaudiremo sempre a *Manon* nella quale si rivelava un compositore che sapeva sposare il magisterio orchestrale alla più sana italianità di concezione. Maestro, voi siete giovane e forte, voi avete ingegno, coltura e fantasia come pochi ànno; oggi vi siete levato il capriccio di costringere il pubblico ad applaudirvi dove e quando avete voluto. Per una volta tanto, sta bene. Ma nell'avvenire ritornate alle grandi e difficili battaglie dell'arte... ».

Complimenti rispettosi a questo bravo uomo che in pieno anno di grazia 1896 non aveva nemmeno sospettato che la *Bohème* era precisamente « una grande e difficile battaglia d'arte » vinta senza colpo ferire, audacemente e quasi sorridendo.

***

Più chiaro e più preciso è invece il critico della *Stampa*, Carlo Bersezio. Benedetta la sua ingenuità.

« Affermare — scrive — che questa *Bohème* sia un'opera artisticamente riuscita, sinceramente (e assai mi duole il dirlo) non si può ».

Non si può? Pazienza. Ma — e assai mi duole il dirlo — Carlo Bersezio invece di tacere, continua: « Una innata facilità d'invenzione, e una grande scorrevolezza di idee, ànno spinto il Puccini a scrivere la sua musica con molta fretta (così pare) e con poco lavorio di selezione e di limatura. Egli à cercato il massimo effetto, nella massima semplicità, ma non si è avveduto di cadere spesso nel vuoto e qualche volta nel puerile. Per ottenere l'originale e il nuovo, egli non ha disdegnato, qua e là, l'artificio e il barocco, non pensando che l'originalità può trovarsi benissimo coi vecchi mezzi, anche senza sfoggio di quinte (non proprio di piacevole effetto) e senza spregio delle buone regole dell'armonia».

Non vi sembra (domando scusa) di leggere una critica d'oggi?

« La musica di *Bohème* — continua imperterrito il Bersezio — è riuscita leggera... molto... troppo leggera, non soltanto nelle parti briose, ma anche nelle parti drammatiche e passionali. E' musica, questa, che può allettare, difficilmente commuovere, ed anche il finale dell'opera, così intensamente drammatico, non mi pare adeguatamente colorito e vestito di forme musicali ».

Accidenti alla sapienza! Chi lo direbbe, oggi, che la musica di *Bohème* può « allettare » ma « difficilmente commuovere » e che il finale dell'opera, quel finale così sobriamente e sapientemente drammatico che dà sempre un brivido di commozione, non è colorito e vestito di forme musicali? Voleva un *paletò* o una pelliccia, il buon Bersezio, per rivestirlo adeguatamente? Ma la botta finale è più fiera. Sentite.

« La *Bohème* — dichiara il critico senza tanti complimenti — come non lascia grande impressione sull'animo degli uditori, non lascerà grande traccia nella storia del nostro teatro lirico, e sarà bene se l'autore considerandola come l'errore di un momento, proseguirà gagliardamente la strada buona e si persuaderà che questo è stato un breve traviamento dal cammino dell'arte. Ho finito e sono lieto, perchè certe verità rincresce più forse a udirle, che a dirle ».

Già. Ma specialmente rincresce di più a leggerle.... dopo ventisette anni, quando codesto « errore giovanile», codesto « traviamento del cammino dell'arte » à camminato trionfalmente — e continua — tutto il mondo ed à fatto versare tante lagrime e sbocciare tanti sorrisi come nessuna altra opera destinata a lasciar traccia nella storia del teatro lirico. Ah! come profetizzavano gravemente e sapientemente i critici... di trent'anni fa...

***

Terzo fra cotanto senno, viene il signor L. A. Villanis, critico della *Gazzetta di Torino*, che comincia subito il suo dotto articolo, precisando l'ora della fine dell'opera — 23.30 — colmando così la deplorevole lacuna lasciata aperta dal collega precedente. Ma poi, ad esser giusti, non colma più nulla.

« Siccome — scrive — il successo e la superba accoglienza avuta dall'opera, sono intimamente collegati coll'interpretazione, così comincio da questa, riservandomi di far seguire i miei modesti apprezzamenti che potrebbero benissimo differire da quelli del pubblico. A tutti gli interpreti — a tutti indistintamente — un elogio e un plauso sincero. Fatto questo scendiamo ai particolari ».

Scendiamo pure.

« Nel primo atto — continua allora il critico scendendo di parecchio — invito chi volesse, a riposarsi (non dimentichiamo che si scende. *n. d. a.*) nell'idillio fra Mimì e Rodolfo; similmente dico nel secondo atto per l'aria di Musetta, tempo di valtzer lento (in *mi* maggiore). Ma nel terzo atto, quelle quinte vuote (oh! quanto vuote!) di flauti ed arpa, fluttuanti su un lungo pedale di bassi; quel doloroso racconto di Mimì (3/4 in *si* bemolle) che riesce

purtroppo d'effetto; e l'aria di quella *vecchia zimarra...!* Ed ora il lettore potrà chiedermi: a quale genere appartiene o si accosta la *Bohème?* La risposta non è difficile. Abbandonati quegli aurei modelli che rivelarono nell'autore delle *Villi* un artista in traccia di alti ideali, Giacomo Puccini à seguito la via tracciatasi nella *Manon*, accostandosi sempre di più alle esigenze del pubblico, ma scostandosi fatalmente dai suoi primi ideali. La musica di *Bohème* è vera musica fatta pel godimento immediato, musica intuitiva: in questo punto di partenza sta l'elogio e la sua condanna».

Come punto di partenza (3/4 in *si* bemolle) non c'è niente da ridire; ma se il cervello del critico (1/5 in si ben duro) avesse intuito anche il punto di arrivo, dopo ventisette anni di successo... chissà povero critico... (in mi minore!).

***

Una bazzeccola. L'opera era diretta e concertata da Arturo Toscanini. In tutte le tre grandi e pompose critiche, neanche una parola per il maestro. E mi par che basti.

ARTURO ROSSATO.

AUGUSTEO

Ora che la stagione sinfonica 1922-1923 dell'Augusteo è terminata, è interessante riassumerla in poche cifre: nei 37 concerti dell'annata, abbiamo avuto tre direttori d'orchestra italiani (Molinari, Gui e Mascagni), 7 stranieri, 9 solisti e 4 società corali; per il numero delle composizioni, Strauss ha il primato con ben 12 esecuzioni, le sinfonie di Beethoven 8, Wagner 7, Debussy 1, Ravel 1 e Strawinski 1. S'ebbero inoltre 40 esecuzioni di lavori classici e romantici e... 17 esecuzioni di *Concerti* per solisti ed orchestra, senza contare naturalmente i molti *pezzetti* per strumenti e pianoforte che vengono eseguiti come *bis*, senza alcun valore musicale. Accanto a questi 18 *concerti*, sei lavori nuovi stranieri e sei lavori nuovi italiani: il «Poema gregoriano» di Ticciati, la *Santa Teresa* di Mascagni, la *Primavera* di Respighi, i *Cipressi* di Castelnuovo, la *Danza di Sakuntala* di Alfano e gli *Acquarelli* di Santoliquido.

Finanziariamente, la stagione dev'esser stata insolitamente buona, poichè l'Augusteo quasi ad ogni concerto era esaurito; artisticamente, bisogna riconoscere il merito d'aver finalmente fatto conoscere parte della *Sagra di primavera* di Strawinsky, la *Messa in si minore* ed il *Magnificat* di Bach. Ma l'Augusteo ha un'orchestra quasi stabile, un pubblico vastissimo e fedele, una rinomanza mondiale e, infine, è oggi l'unica istituzione italiana di concerti sinfonici: possibile che debba ridursi ad uno sterile agone di direttori d'orchestra e di solisti che, scegliendo i programmi, li compongono secondo il modo di emergere e di meglio piacere al pubblico? L'orchestra medesima, in tanto cambiare di direzioni, non guadagna nulla ed il gusto del pubblico nemmeno, che rimane e, di questo passo, rimarrà fedele esclusivamente alle sinfonie di Beethoven, alle musiche di Wagner ed alla *Patetica* di Ciaicowski, senza conoscere per nulla il movimento italiano e straniero contemporaneo.

L'Augusteo su 37 concerti, ci fa conoscere 6 novità, fra cui quelle di Ticciati e di Mascagni, quella di Castelnuovo, già notissima per pianoforte, e quella d'Alfano, che fa parte di un'opera già applaudita. Ma le cifre suesposte sono eloquenti: 18 *concerti* di solisti.

Un esame sereno ma immediato e coraggioso s'impone assolutamente; ora la musica sinfonica italiana è in pieno rifiorire, il materiale ottimo o che almeno varrebbe la pena d'esser fatto conoscere, è abbondante; l'Augusteo non può non tornare al suo compito artistico e culturale.

Esiste di nome (non di fatto) da parecchi anni una commissione di lettura per lavori di giovani; i giovani non le mandano più nulla perchè ormai sanno essere inutile o quasi: ma si trovi il modo di far rivivere tale commissione e non mancheranno risultati ottimi ed immediati. Accanto a queste musiche, vengano eseguite quelle dimenticate o sconosciute di Malipiero, Casella, Pizzetti e degli altri esponenti del giovane sinfonismo italiano; si dia un posto meno insignificante alle composizioni francesi e spagnuole e si faccia conoscere qualcosa di Schönberg, del *Gruppo dei sei* parigino, di Bartók, di Falla e di tutti gli altri notissimi all'estero e sconosciuti al nostro pubblico.

Dei direttori d'orchestra che sono passati per l'Augusteo quest'anno, Bernardino Molinari s'è mostrato certamente il migliore; ebbene, gli si affidi la direzione di almeno tre quarti dei concerti con una serie organica di programmi che contengano almeno una novità ciascuno e che vengano a formare un ciclo serio e sensato di musiche, dalle più antiche alle più moderne, dalle più note alle nuovissime. Musica per la musica e non per il piacere di conoscere un direttore od un altro.

RENZO MASSARANI.

LO STATO ATTUALE DELLA MUSICA TEDESCA

A chi attentamente osservi lo sviluppo della musica europea, non sarà sfuggito il cambiamento compiutosi in quella tedesca dell'ultima decade; e il fenomeno che anzitutto colpisce è l'indebolimento, se non la scomparsa, del sentimento romantico. E' vero che questo fenomeno si riscontra in tutto il mondo, giacchè da per tutto ci si allontana da quello strano stato d'animo che dominava tutto il secolo passato e, nel campo della musica, si manifestava specialmente in Germania; eppure ciò ci sembra singolare, poichè un musicista tedesco non romantico pare pecchi contro lo spirito della propria razza. Un desiderio continuo ispirava la musica tedesca del secolo decimonono e produceva quella forza di espressione, che, arricchendosi dal punto di vista armonico, le fece perdere la forma tradizionale data dalla scuola classica. Questo romanticismo della musica tedesca pareva, coll'arte di Riccardo Wagner, esser giunto all'apogeo, quando sorse Riccardo Strauss, il quale, sviluppando il lato strumentale della musica wagneriana, riuscì a ottenere dall'orchestra nuovi effetti prodotti dalla sua cresciuta facoltà di descrizione materiale. Ed è appunto contro questo materialismo che si dirige l'opposizione dei musicisti contemporanei. A che serve, si dice, il mozartismo dello Strauss, se non gli ha impedito di scrivere quella *Alpensinfonie* che non è se non il riassunto di tutto il naturalismo musicale tipico del grande maestro? Anche egli, è vero, ha coll'*Arianna in Nasso* voluto dare un'idea di quanto assottigliamento sia capace la sua orchestra, che in questa opera è arrivata alla limpidezza di musica da camera, ma lo spirito che la infonde, è pur sempre quel romanticismo contrario allo spirito moderno oppure modernissimo.

Ciò che dunque si nota in tutta la musica europea assunse in Germania un colore speciale. Il sentimentalismo di un tedesco è naturale; e la media classe della popolazione lo ha sempre sollecitato e coltivato. Roberto Schumann ne è la più schietta espressione. All'incanto poetico della sua musica borghese non sapevano sottrarsi neanche i Russi, che riempivano il sentimentalismo schumanniano di malinconia slava: Ciaicovski, Rachmaninoff, Nicola Medtner lo provano. Ed è appunto lo spirito schumanniano che combattono i giovani tedeschi rivoltandosi nel tempo stesso contro Wagner, il più grande seduttore. Ma poi, in fondo, essi cominciano a sospettare anche del grande Beethoven, che accusano di aver cagionato quella trasfusione della musica cosidetta assoluta in una sostanza troppo umana. E' vero che non tutti arrivano fino a ciò. Anzi quel Beethoven, che ha posto tanti problemi ai posteri coi suoi ultimi quartetti, bene sembra ad essi l'iniziatore di quello stile che trova un continuatore nello Schönberg, e che vorrebbero obbligatorio per tutta la nuova musica.

Su Mozart, invece, regna l'unanimità. Vediamo, è vero, un Busoni opposto a Beethoven, ma la genialità di Mozart pare indiscussa in tutto il mondo, anche laddove non ha mai fatto fortuna, come in Italia; ed ancor più si è innalzato l'astro di Giovanni Sebastiano Bach, il quale, per i giovani tedeschi, significa principio e méta della musica.

Da tutto ciò si rileva che la strada, per cui si avvia la musica tedesca d'oggi, non è precisamente la stessa di quella europea. Per quanto sia evidente la rivoluzione dello spirito mondiale contro il romanticismo, l'indole naturale del tedesco gli impedisce di adottare i metodi della musica straniera. Sebbene spettatore della grande fama acquistata da questa, il tedesco non può, oppure non dovrà perdere la sua calma e non dovrà accelerare il suo passo. Non si può negare che l'indirizzo stravinskiano della musica estera abbia influito su qualche giovane musicista nazionale, incoraggiandolo a scrivere della musica parodistica e grottesca corrispondente poco al genio della musica tedesca; ma queste velleità, che del resto, goffe come sono, tradiscono lo sforzo mentale dell'autore, non potranno illudere su ciò che c'è di sincero nell'indirizzo artistico della nostra musica. Essa ha bisogno di lungo fiato per raggiungere il fine che si è prefisso. Lo sviluppo dell'arte non si giudica dalla rapidità, con cui sembra manifestarsi (rapidità, del resto, spesso voluta dai critici desiderosi d'immortalarsi cogli indirizzi che propagano) ma da ben altre cose. Il passo più lento della nuova musica tedesca non significa nulla contro il suo avvenire, anzi non fa che confermare lo sforzo serio di arrivare ad una forma nuova e non accademica, la quale non balza improvvisamente, come quella di altra musica moderna, ma è indubbiamente il risultato di un movimento interno.

La rivoluzione dello spirito artistico in Germania è dovuta allo Schönberg, che i giovani compositori tedeschi riconoscono come il loro capo. Fatto strano: mentre lo Strauss continua la sua strada, lo Schönberg, poco più giovane di lui, costruisce una musica fondata

sulla convinzione che tutte le forme e tutti i mezzi musicali adoperati fin qui sono esauriti. Gli impulsi dati da lui non si perderanno, ma quale spirito veramente creatore non si rivolterebbe contro un sistema nemico di ogni spontaneità come quello adottato da una arte dialettica toccante le radici della musica e minacciante l'atto creativo stesso? Noi non potremo mai far a meno degli esempii dati dal maestro, ma non desideriamo che la musica si sviluppi nel senso indicato da lui, cioè di una analisi che si rivolge perfino alle materie prime e distrugge il suono come base dell'arte dei suoni.

Eppure è lo Schönberg stesso che ha, con tutto il romanticismo che di tanto in tanto si fa sentire nelle sue composizioni, forzato la via per staccarsene col mezzo del contrappunto lineare, sostituente al verticalismo della musica l'orizzontalismo. Il verticalismo aveva dato il fondamento alla musica romantica o, meglio, il sentimento romantico si era servito del verticalismo per esprimere tutto quel che vi era di stravagante, dimodochè alla fine del secolo scorso la polifonia era diventata illusoria. E' ben vero che nessuno dei maestri tedeschi aveva perso d'occhio la struttura sinfonica della sua opera, ma il senso coloristico aveva preso il sopravvento e falsato la polifonia; dove poi dominava questa, come in Brahms e in Max Reger — il quale non è se non un partigiano di quello — essa non riuscì a disfarsi completamente dello spirito romantico in quanto l'elemento coloristico non aveva quella larghezza di vedute e non era l'espressione di quella tendenza all'immensità generatrice del contrappunto lineare di Giovanni Sebastiano Bach.

In Bach si trova l'universo. Egli non faceva che ubbidire a quella potenza interna che lo spingeva a un moto perpetuo di voci e di linee. La sua musica, dicono certi giovani tedeschi, è la vera musica assoluta, poichè si svolge senza scopo, senza riguardo alla sonorità, e persino senza neanche pensare allo strumento che la deve eseguire.

Non vogliamo fermarci a constatare certi errori nell'interpretazione dell'arte bachiana, ma piuttosto far notare la serietà con cui si discute.

Abbiamo anche un Ernst Krenek che, sebbene giovane di ventitrè anni, si dà l'aria di sessantenne, e porta alla luce quartetti e sinfonie senza tendenza alcuna; ma che, in fondo, non sono che tentativi di realizzare il domma posto, cioè di eliminare il sentimento, oppure il desiderio d'espressione come sorgenti della musica e di non fare che musica assoluta, anzi assolutissima. I suoi lavori sembrano un seguirsi più o meno logico di movimenti, ma il compositore non avrà nulla a ridire a che la sua musica dove fa impressione, non sia precisamente qualificata come assoluta, anzi riconosciuta derivante da un sentimento più forte del domma.

C'è poi Paul Hindemith, il quale, indubbiamente sotto il fascino di Schönberg, ha cominciato a fare la sua strada. Ma egli, giovane di ben altra fibra, s'infischia di tutti i dommi e di tutte le dottrine. In lui si nota quella spontaneità che gli ha fatto creare il *Quartetto in do maggiore*, uno dei grandi avvenimenti del festival di Salisburgo dell'anno scorso. Entrambi, Krenek e Hindemith, s'alternano nelle sale di Berlino, tanto sono differenti, ignoti anche fra coloro che si chiamano modernisti. Ad essi si possono aggiungere: Filippo Farnach, nato in Ispagna, amico di Busoni, alleato di Hindemith e giudice severissimo di se stesso; e Kurt Weill, allievo di Farnach. Siamo così tornati alla rigidità che speriamo non degeneri mai in aridità. Sonate, quartetti, passacaglie si susseguono, e lo spirito polifonico si riflette anche nella musica di Enrico Kaminski, ruvido paesano, ma eccellente musicista, che ci ha regalato un salmo sessantesimo nono, eseguito poco fa da Siegfried Ochs.

Come si vede, i giovani tedeschi procedono su diverse strade, fermi nell'intento di raggiungere nuove forme. Per quanto sembrino isolati, essi partecipano però alla grande corrente europea, anzi mondiale. Non assistiamo forse al rinascimento della musica da camera in tutto il mondo? Ebbene, ciò non è che la manifestazione di una idea comune: la tendenza ad un assolutismo della musica. Che questa prenda in Germania forma più dommatica che altrove, s'intende. Non voglio affermare che la nostra via debba condurre alla méta. Il maggiore o minore successo dipende dalle riserve di forza creativa. Ma certo è che anche qui chi va piano, va sano. Un nuovo idealismo, una nuova forma non si realizzano presto e senza il rinnovamento dello spirito. Le mode che vediamo diffondersi sono molto interessanti, ma con tutta la loro sonorità non rappresentano che delle vittorie esteriori. Il vero conquistatore sarà chi, con un colpo di genio, raccoglierà tutto ciò che è acquisito e saprà mutarlo col lampo dell'invenzione spontanea.

ADOLFO WEISSMANN.

RIVISTA DELLE RIVISTE

"COVÀNCINA"
di M. P. Mussorgski

Quanti anni ci son voluti perchè, non solo il gran pubblico, ma gli stessi musicisti arrivassero a comprendere e ad apprezzare *Boris Godunoff*? La prima rappresentazione venne data al Teatro Imperiale di Pietrogrado nel 1874, ed il principe Sergio Volkonski, che ne era allora direttore, racconta nella *Revue Musicale* di marzo p. p. che «l'opera, la quale poi fece il giro delle maggiori scene del mondo, precipitò nel tumulto». Perchè venisse riconosciuta la sua grandezza, bisognò che l'arte (quindi anche il teatro lirico) s'orientasse verso nuove vie, e diminuisse di molto il concetto del valore della forma, ed aumentasse d'altrettanto quello della sostanza poetica, estetica, concettuale dell'opera d'arte. Solo così ci si accorse che *Boris* realizzava già l'ideale d'un dramma lirico materiato quasi solo d'anima e d'ispirazione. Poi, tecnicamente, *Boris* aveva una ricchezza armonica che fino a poco tempo fa si guardava con diffidenza, mentre ai nostri giorni è parte del linguaggio musicale corrente.

Ma, come dicevamo a pag. 96 del nostro fascicolo di marzo p. p., *Boris* è il monumento della prima maniera di Mussorgski; il quale, avanzando nell'età e nell'arte, presentò un notevole processo di semplificazione armonica, con una corrispondente preponderanza dell'elemento melodico, specie di natura popolare. L'opera che rappresenta la seconda maniera è *Covàncina*. Niente di più naturale che finora *Boris* abbia attirato maggiormente l'attenzione, appunto perchè la musica stava compiendo una fase in senso di crescente ricchezza umanamente poetica e musicalmente armonica.

Adesso si è messa in scena *Covàncina* al teatro dell'Opéra di Parigi; e non è dunque senz'interesse osservare l'accoglienza ch'essa ha trovata.

Intanto, mentre *Boris* si qualificava «opera», *Covàncina* venne chiamata dall'autore «dramma musicale popolare»; le intenzioni fondamentali furono dunque diverse nei due lavori. A tale proposito, M. Roland Manuel diceva nell'*Eclair*: «l'inverso sarebbe parso logico». Forse la realtà è che, mentre *Boris* è appassionato, *Covàncina* è animata da quello spirito popolare russo, dove la religione ha tanta parte, da avvolgere tutto in un'aura mistica, per natura sua lontana dai troppo vivi contrasti.

Difatti, dice M. G. Bret nell'*Intransigeant* del 17 aprile: «*Covàncina* traccia, con maestosa lentezza, il grande affresco storico, dove si vede la tragica e nobile avventura dei *vecchi credenti* russi, una setta eroica che preferì il suicidio sul rogo all'abbandono della sua pia dottrina. Ciò è grande, d'una grandezza austera, senz'enfasi».

Ed ecco ora quanto narra M. M. Gieure nel *Courrier Musical* del 15 marzo:

«Quando ebbe terminato *Boris Godunoff*, Mussorgski si mise a comporre un altro dramma lirico: *Covàncina*, verso il 1873. Anche questo è un dramma popolare, che ritrae un periodo oscuro e torbido della vita del popolo russo tra il 1682 e il 1689. Questo soggetto doveva sedurre Mussorgski ed animarlo col soffio ardente che gli fece creare *Boris Godunoff* ed i lavori vocali per mezzo dei quali manifestò la parte più pura e migliore del suo genio. Stassow, amico del maestro, e dei «Cinque», molto interessato a *Covàncina*, ne portò al musicista un piano completo; ma Mussorgski, indebolito dal male ed occupato fino dal 1875 a *La Fiera di Solòcinzi*, non utilizzò che una parte di tale piano. Poi, richiesto di terminare *Covàncina*, la rimaneggiò, sopprimendo prima tutto quanto gli parve inutile, poi quello che non era ancora scritto. Ne risultò un grave sacrificio, di cui l'economia dell'opera si risentì grandemente.

«Mussorgski lasciò *Covàncina* incompiuta. Come aveva già fatto per *Boris Godunoff*, Rimski-Korsakoff rimaneggiò e terminò an-

che quest'opera. Ha egli rispettate le intenzioni di Mussorgski? abbiamo noi forse il dramma quale era stato concepito dall'autore?... I ritocchi di Rimski sono riconoscibili quanto in *Boris*, perchè, forse, i procedimenti e le formule dell'autore di *Scheherazade*, *Antar* ecc. erano d'un ordine diverso di quelli di Mussorgski ». (Invero tutti i critici parigini trovano molto, troppo riconoscibili i ritocchi di Rimski, al quale pare che la scena finale dell'opera appartenga per intero).

« Tutto ciò è fatto di grandi linee, purissime e semplicissime, di ampi unissoni, di cui la serenità commuove più delle ambiziose polifonie », dice M. G. Bret.

« Quest'opera è d'una tristezza patetica. Un povero popolo vi piange le sue colpe; essa non è che un lungo grido angoscioso e penetrante, di dolore e d'orrore ». Così M. A. Bruneau nel *Matin* del 15 aprile.

Ma M. R. Manuel avverte, nel senso già da noi accennato, che « non bisogna dissimulare ai francesi, che avranno da fare uno sforzo d'accomodamento per diventare sensibili a tale emozione ed a tale grandezza. Dovranno, prima di tutto, dimenticare le seduzioni di *Boris*, la sua azione variata... Dovranno sopra tutto abituarsi alla maestosa semplicità di questo gran flusso melodico, che scorre senza urti... *E' l'arte spoglia* che cercano i nostri teorici d'avanguardia: M. Moussorgski l'aveva realizzata nel 1875, come aveva già realizzato l'impressionismo nel 1870 ».

Per parte nostra, *Covàncina* è anche più russa di *Boris*. Essa sta al disopra delle passioni dei singoli uomini (che sono sempre di un valore limitato) ed esprime i sentimenti collettivi di quel popolo (cosa di sempre assai più grande entità). Musicalmente reca un saggio di classicità nuova, ottenuta coi semplici mezzi offerti dalla musica popolare, trattati con una maturità ed una finezza che sdegnano le appariscenze della complessità. Per noi, dunque è una profezia dell'avvenire.

VIOLINO E PIANOFORTE

BEETHOVEN (L. van)
Sonate (Revisione di R. PRINCIPE e M. VITALI)
E. R. 71. - VOLUME I (Sonate N. 1-5) L. 14,—
E. R. 72. - » II (Sonate N. 6-10) » 16,—
(Nel prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

Frodi Musicali

Andrea Moser pubblicava in *Die Musik* di marzo p. p. una lista di falsi in musica, in parte noti, ed in parte scoperti da lui stesso. Riassumiamo, tanto più che sono sempre a danno di vecchi maestri italiani.

« E' ormai accertato che *G. B. Bononcini*, il rivale di Händel in Inghilterra, fece passare come suo, nel 1732, presso l' « Academy of Ancient Music » di Londra, il madrigale « In una siepe ombrosa », che *Antonio Lotti* aveva composto e fatto stampare a Venezia nel 1705.

« Era appena passato poco tempo da questa rivelazione, che il mondo musicale britannico tornava ad agitarsi per un'altra frode. A metà del secolo XVIII, il musico e cembalista romano *Giuseppe Jozzi* pubblicava, prima presso Walsh a Londra, poi ad Amsterdam, come primo lavoro, « 8 Sonate per il cembalo », che vennero tosto riconosciute come autentico furto, perchè appartenevano al defunto maestro del Jozzi, il giovane *Domenico Alberti*, e per dirla con H. Riemann: « uno dei fondatori dello stile pianistico ultra-omofono.

« E' ben nota la storia del « Requiem » di *Mozart*. Era stato composto per incarico del *conte Walsegg*; il quale, poichè nessuno sapeva la cosa, due anni dopo la morte di Mozart, il 14 dicembre 1753, lo fece passare come « Requiem composto dal conte Walsegg », e lo fece eseguire dirigendolo egli stesso.

« I Quartetti ed i Concerti per Violino che *Franz Eck* faceva eseguire a nome suo da suo fratello maggiore *Federico*, provenivano dal già defunto *Francesco Danzi* (Spohr: *Autobiografia* I., p. 23).

« Tutte queste frodi sono di natura innocua, perchè, presto scoperte, non recarono sensibili danni. Assai più grave invece, fu il seguente inganno, che rimase celato per oltre due secoli ».

Qui l'A. narra la storia di *Henry Eccles* (figlio di Salomone), un violinista inglese, il quale pubblicò presso Foucart a Parigi, nel 1720, un « Premier livre de Sonates à Violon seul et Basse », di cui egli, il Moser, trovò un esemplare alla Biblioteca di Stato a Berlino Ma di quelle Sonate, « non meno di 18 pezzi non sono affatto del *Eccles*, bensì, nota per nota, battuta per battuta, da cima a fondo, provengono dagli « Allettamenti » di *Giuseppe Valentini*, un buon violinista e compositore fiorentino (1681-1740) che viveva a Roma durante la vecchiaia del Corelli. L'A. aggiunge, che, senza poter precisare l'origine, anche altri pezzi pubblicati dal *Eccles*, sono a lui già noti (Fétis e Grove dicono che l'*Eccles* scriveva nello stile di Corelli) e aggiunge che chi potè frodare 18 pezzi può essersene appropriati anche la rimanente dozzina.

« Un altro usurpatore di proprietà intellettuale fu *Mauro d'Alay* detto *Il Maurino*, forse scolaro di A. Vivaldi. Egli andò a Londra nel 1726 con Faustina Bordoni (poi moglie di Adolfo Hasse), e vi pubblicò una « Cantata a voce sola e Sonate per Violino solo col Basso »; opera di cui le sei Sonate sono magistrali, di bell'effetto e di media difficoltà. Poichè l'ultima, fino all' « a tempo giusto », non è che la copia fedele della « Sonata in do minore op. 4 n. 6 » di Tartini, l'A. pensa che anche il resto non sia autentico; tanto più che certi suoi concerti custoditi alla Biblioteca di Stato a Dresda sono invece di valore nullo.

« Ed a che categoria appartiene quest'altro attentato artistico commesso contro uno dei maggiori violinisti del secolo XVIII? ». W. Altmann sollevò il dubbio che il « Concerto in mi » di *Nardini* pubblicato da *M. Hauser* in ed. Leuckart nel 1880, non fosse che una trascrizione d'una « Sonata in fa minore » per Viola pure di *Nardini*, pubblicata nel 1877 in edizione Cranz da *L. A. Zellner*. Ora il Moser potè verificare che « la problematica Sonata per Viola era stata rattoppata in maniera pessima, proprio barbara, dallo *Zellner*, sulla base di alcuni pezzi delle Sonate per Violino di *Nardini*, di cui c'è un manoscritto alla Biblioteca di Dresda ».

Egli così conclude: « E' forse eccessivo qualificare cose simili come *sacrilegi?* ».

Quest'ultimo caso, davvero inqualificabile, dovrebbe far riflettere sul valore di certe edizioni e revisioni straniere. Venute per prime in ordine di tempo, bene stampate, meglio diffuse, tutti le hanno accettate con fiducia. Ma la meritavano sempre? Quando, durante e dopo la guerra, si mise mano nei vari paesi a preparare nuove edizioni nazionali, si vide che tutto non era oro, e che la bella bandiera copriva anche contrabbando.

Rammentiamo ai cortesi lettori che col 1° Luglio p. v. scade il termine per rispondere al nostro REFERENDUM, *pubblicato nel fascicolo di maggio.*

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, aprile

G. DE SAINT-FOIX. - *Nouvelle contribution à l'étude des oeuvres inconnues de la jeunesse de Beethoven.*
L'illustre musicologo francese spiega come 6 Quartetti ad arco attribuiti a Mozart, custoditi al Museo Britannico, siano invece opere giovanili di Beethoven. Del quale finora sono noti ben 131 pezzi anteriori all'op. 1, compresi parecchi quartetti e la sinfonia detta di Jena. I lavori in questione vengono illustrati con cura e con parecchie citazioni musicali.

E. ALBINI. - *Beethoven e le sue Cinque Sonate per Violoncello.*
Dopo uno sguardo generale alla vita ed allo svolgimento dell'arte beethoveniana prima dell'op. 5, l'A. illustra singolarmente le cinque sonate.

G. SERVIÈRES. - *Le « wagnérisme » de C. Saint-Saëns.*
Studio particolareggiato, da cui risulta che, malgrado l'attitudine ostile a Wagner presa da Saint-Saëns dal 1885 in poi, egli « fu realmente wagneriano, ed in un tempo in cui ci voleva merito ad esserlo... Il suo mutamento sensazionale dell'85 potè essere inspirato da considerazioni accademiche, dal desiderio di propiziarsi i direttori di teatro, o dal timore, allora un po' chimerico, di veder le scene parigine invase dal repertorio wagneriano ».

V. FEDELI. - *Le istituzioni di coltura musicale in Berlino.*
Note di viaggio: Aspetto della capitale. La Hochschule. La Scuola d'orchestra. L'insegnamento universitario. La Scuola di musica sacra. La Biblioteca. Mostra storica della grafia musicale. Una lettera di Paganini. Il catalogo generale. Le Sinfonie di Clementi ritrovate? Il Museo strumentale. Il clavicembalo di Bach. Vita musicale berlinese.

A. MANZATO. - *Musica ed istrumenti indiani.*
L'A. è stato dal 1903 al 1919 Musical Director del Governatore di Madras; e mentre la musica indiana gli sembra « quello che è veramente, la musica più adatta all'ambiente » egli, fisico e spirituale, si è convinto che essa, sebbene troppo incompleta per soddisfare il gusto nostro, « è degna del nostro rispetto, e può, asservita al carro del nostro sistema armonico, riuscire d'aiuto prezioso, ecc. ». Povera musica indiana!

C. ALBERTINI. - *Ancora l'allestimento scenico del « Teatro alla Scala ».*
Replica ad una lettera firmata Leonardo Decujos. Qui l'A. difende quanto si fa attualmente al massimo teatro italiano.

Musicisti d'Italia. - Milano, aprile 1923.

E. CARENZIO. - *Il tramonto di un genio.*
« Resta ancor campo all'indagine per fissare a un dipresso l'epoca in cui i primi sintomi (della malattia mentale di G. Donizetti) si sono manifestati e determinarono le cause il più verosimilmente possibile ». Pare che le tracce delle sofferenze sieno sempre esistite ed il colpo che accelerò il progresso del male sia stato la perdita della moglie.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 20-27 aprile 1923.

V. ZABUGHIN. - *Berlioz e Virgilio.*
Chiusa dello scritto che s'è svolto in dieci fascicoli.

G. Rossi. - *Il Parnasso Confuso.*
« Lasciate che io riconosca da me il rumultuoso disordine di queste idee (sulle indicarioni d'espressione nella musica) che non formano un articolo ».

La Coltura Musicale. - Bologna, anno II. fasc. 1.

G. D. Bruger. - *Le origini del « crescendo » orchestrale.*
L'A. prova le origini italiane di questo procedimento che si trova usato per la prima volta nell'*Accademia d'amore* di A. Stradella, alla fine del seicento; ed era praticato a Roma in principio del settecento, e certo doveva essere praticato in Italia anche prima, pur senza venire indicato.

F. Liuzzi. - *Un nuovo frammento di musica greco-cristiana*
E quello dell'ormai noto papiro d'Ossirinco di cui si dà la trascrizione in note moderne, con brevi commenti.

L. Caico. - *Due giorni nel civico archivio di Pirano.*
Note ed impressioni d'una visita ai manoscritti teorici di Tartini custoditi all'archivio di Pirano, dove l'ombra del grande Maestro, travagliano dai problemi acustici e filosofici, pare si ripresenti al visitatore intelligente. Annessi due fac-simili fotografici.

G. Pannain. - *Dalla teoria alla pratica.*
Autodifesa dove l'A. tenta scagionarsi degli appunti fattigli da G. Bas nella critica a' suoi *Lineamenti di Storia della Musica*, apparsa nel nostro fascicolo di dicembre 1922.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, aprile 1923.

G. de Saint-Foix. - *N. J. Hüllmandel* (1750-1823).
Notizie storiche ed illustrazioni estetiche sul pianista che formò, quasi, il tratto d'unione fra I. Schobert e M. Clementi nell'evoluzione dell'arte e della composizione pianistica francese. Ottimo esecutore improntò le sue opere al carattere dell'allora ancor nuovo strumento, e buon allievo di F. Emmanuele Bach seppe recare nella composizione di gusto francese i vantaggi della solida struttura tedesca.

P. L. Robert. - *Lettres inédites de Berlioz à Edouard Mounais.*
Le lettere vengono pubblicate e messe in rapporto colle circostanze in cui furono scritte, così da formare i seguenti paragrafi: Il viaggio a Bruxelles nel 1842, Concerti del 1846, Il soggiorno in Inghilterra nel 1847-48.

J. Hartt. - *Ernest Bloch.*
Calda illustrazione della vita, tanto travagliata, e delle opere ormai imposteci all'ammirazione del mondo, di questo maestro che « pel vigore del talento, appartiene alla generazione di Mussorgski e di Debussy: ma che, per temperamento artistico, va confrontato a Rodin ».

G. A. Pfister. - *Les Chansons historiques et le « Timpam » des Achantis.*
Gli *Ascianti* sono un popolo della costa occidentale dell'Africa, presso il quale M. Rattray compì una missione antropologica pel Governo Inglese. L'A. dà notizie sui canti storici tradizionali ivi registrati col grammofono; canti antichi d'otto secoli, e che pare sieno molto affini al *Canto* e figliola della camorra napoletana. Si parla pure del *timpam*, un vero timpano, che serve a scopo musicale e per trasmettere messaggi ritmici verbali fino a 10 km. di distanza.

A. Heymann. - *La Guimbarde.*
Grazioso interessante studio storico sullo *Scacciapensieri*, l'antico umile strumento dei bimbi e dei pastori, che ebbe la sua parte negli studi acustici. Si riproduce anche qualche scatola per tale strumento, di cui si trovano esemplari al Museo Britannico ed a quello del Teatro della Scala.

R. Montfort. - *La danse d'église.*
L'A. dimostra con molte ben connesse citazioni come la tradizione della danza liturgica risalga ai tempi apostolici, si sia mantenuta attraverso i secoli, rimanendone le ultime tracce, oggi ancora, in Ispagna ed in Portogallo.

Le Monde Musical. - Parigi, marzo 1923.

C. Koechlin. - *Art et Pauvreté.*
L'A. mostra come non sia punto vero che la povertà sia « necessaria » alla formazione dell'artista e cita molti esempi d'uomini cui la larghezza dei mezzi materiali permise di rendere feconde le doti d'ingegno.

G. Fauré. - *Eugène Gigout.*
In occasione del sessantesimo compleanno del grande organista (di cui si dà un bel ritratto all'organo) il vecchio ed eminente confratello ne traccia un medaglione.

Le Ménestrel. - Parigi, 30 marzo 1923.

C. Bellaigue. - *Histoire des Instruments de Musique.*
Gradevole recensione, quasi spigolatura, del volume di M. René Brancour (ed. Laurens di Parigi), conservatore del Museo del Conservatorio.

——— 13 aprile 1923.

J. Heugel. - *Victor Hugo et la Musique.*
Inizio d'uno scritto dove si dà risalto alla parte fatta alla musica dal sommo romantico come alla più alta condizione dell'essere universale. L'articolo finisce nel fascicolo del 20 aprile.

—— *Une Exposition et une Audition au Conservatoire.*
M. Henry Expert « ha organizzato un'esposizione di partiture stampate del secolo XVI ed un'audizione di un certo numero di tali opere ». V'era un quartetto vocale ed un clavicembalo, mentre H. Expert illustrava colla sua felicissima parola le musiche eseguite. Una vera festa dell'arte e della cultura.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1° aprile 1923.

L. de La Laurencie. - *La Sonate de Clavecin et Violon en France.*
L'A. espone come i pezzi in forma di Sonata siano andati associando al clavicembalo un violino, che dapprima non faceva che un « accompagnamento », e come un po' alla volta siano andate invertendosi le parti. I titoli (oggi ancora) dànno il primo posto ora all'uno ora all'altro dei due strumenti, ma senza esprimere con ciò una reale intenzione dell'autore.

—— *L'affaire des poisons!...*
In uno degli ultimi fascicoli della rivista stessa, M. Louis Vuillemin pubblicò un articoleno « Concerts Métèques » che, chi non vive a Parigi non poteva capire contro chi fosse rivolto. Qui Maurice Ravel, Albert Roussel, André Caplet, Roland Manuel intervengono protestando. Quest'articolo era contro i concerti in cui Jean Wiéner, fece sentire varie musiche moderne, e gli eminenti musicisti si dichiarano « felici d'aver potuto sentire, grazie a M. Wiéner, il *Pierrot Lunaire* di Schönberg ed una serie d'opere nuove, francesi o straniere, di cui si può discutere le tendenze, ma non l'interesse. Essi approfittano dell'occasione per emettere il voto che il patriottismo si svii un po' meno su un terreno dove non ha nulla da guadagnare, ma tutto da perdere ».
M. Vuillemin replica dicendo che quei signori sono intossicati di gas asfissianti.

The Sackbut. - Londra, marzo 1923.

A. A. Fraser. - *Wagner and Symbolism.*
Wagner sognò la perfetta collaborazione delle varie arti, ma (senza stare a precisare se sia possibile) « mentre fu il più perfetto simbolista in musica, egli non mostrò d'aver neppur l'idea del simbolismo nelle altre arti ». Di fatto, (anche nei suoi personaggi soprannaturali) Wagner « vuole la realtà, od almeno la sua migliore imitazione, e quest'è l'errore ».

J. Pulver. - *The Sackbut.*
The Sackbut è il vecchio nome inglese del trombone a tiro. L'A. ne studia la storia accuratamente.

Dr. H. Leichtentritt. - *Recent German Books on Musical subjects.*
Sommario resoconto della migliore produzione di libri d'interesse musicale apparsi in Germania negli ultimi anni. (Continua anche nel fascicolo seguente).

J. Michaud. - *Tibetan Music.*
Notizie sulla musica del Tibet, con esempii in note. L'A. si riferisce alla relazione di M. Somervell, apparsa nel *Musical Times* di febbraio, e di cui parlammo a pag. 118 del nostro fascicolo di aprile.

R. B. Ince. - *Splendid Amateurs.*
Benchè sia di moda guardare d'alto in basso i dilettanti, l'A. mette in giusto risalto la gran parte ch'essi hanno ed ebbero sempre nella fase iniziale dei grandi artisti (quando hanno bisogno d'aiuto) e nelle correnti dell'opinione pubblica, dove l'entusiasmo è elemento fondamentale.

M.E. Opdycke. - *A Trend of Musical criticism in America.* (Una tendenza della vita musicale americana).
Dopo aver acutamente considerate le condizioni della critica che (nel migliore dei casi) oscilla tra la saggezza del dotto quasi troppo sperimentato e l'impressionabilità del giornalista inultivo, l'A. segnala la tendenza odierna della critica musicale, verso l'impressione, più che in senso di saggezza.

W. Lyle. - *Informing the Public.*
S'invoca maggior serietà in tutto quanto si riferisce alla musica nel giornalismo. Ciò è tanto più necessario adesso, perchè il pubblico dà segni di interesse per gli argomenti musicali.

Music and Letters. - Londra, aprile 1923.

G. Dyson. - *The Texture of Modern Music* (Il contesto della musica moderna).
In questa prima parte dello scritto, l'A. mostra come (malgrado le affermazioni contrarie) la base del contesto musicale odierno sia in prevalenza armonica, mentre « le belle sonorità sono presto sfiorite, l'architettura si dissolve, e le apparenze drammatiche ed i temi etichettati sono fuori di moda ».

E. J. Dent. - *Hans Pfitzner.*
L'A. illustra, per uso del pubblico inglese, la personalità di questo musicista tedesco, conservatore, che non ha effettivamente gran seguito nemmeno in Germania, ma che, per una parte del suo paese, è come un simbolo nazionale. « La sua posizione è fondata su certi ideali che ogni uomo pensante deve rispettare, anche se simpatizza poco colle conseguenze che ne traggono alcuni ».

W. W. Roberts. - *The Pianoforte Works of Chabrier.* (Le opere pianistiche di Chabrier).
L'A. mette in risalto la parte giustamente dovuta a questo precursore di Debussy e di Ravel; senza del quale, con ogni verosimiglianza, i due grandi maestri non sarebbero stati quelli che conosciamo.

E. H. Fellowes. - *William Byrd.* 1543-1623.
In occasione del terzo centenario della morte del massimo tra i musicisti inglesi dell'età elisabettina, l'A. (uno dei più dotti esumatori delle grandi opere vocali del suo paese) traccia un quadro dell'attività artistica del Byrd, e mostra con testimonianze l'immensa considerazione in cui era tenuto a' suoi tempi.

A. C. Boult. - *Casals als Conductor.* (P. Casals come direttore d'orchestra).
Particolareggiate notizie sulla maniera di dirigere di Pablo Casals, che, « come insegnante, non è meno eminente che come suonatore ». Si considerano separatamente i seguenti punti: 1. Esecuzione; 2. Espressione; 3. Organizzazione della prove; 4. Il pezzo.

R. Radford. - *A Plea for Opera in English.*
E' una vera perorazione a favore dell'opera inglese, nel doppio senso, prima di cantare in inglese le opere straniere, poi di favorire la creazione di un repertorio lirico con lavori di musicisti nazionali.

H. R. Moore. - *The Wireless Transmission of Music.* (La trasmissione della musica col telefono senza fili).
Resoconto sui particolari (non tutti favorevoli che si notano ascoltando la musica con apparecchi di radiotelefonia, com'è ormai consuetudine in Inghilterra ed in Francia.

N. Wilkinson. - *A Note on the Clavichord and Harpsichord.*
Poichè è raro di arrivar a trovare vecchi strumenti a tastiera che non sieno così sciupati da nascondere o deturpare le loro qualità originarie, l'A. dà molte chiare spiegazioni sul clavicordo e sul clavicembalo, sia riguardo al carattere di suono, e sia riguardo alla struttura tecnica.

A. H. Frere. - *Shawms and Waits.*
Il titolo indica i nomi di due antichi strumenti a fiato. L'A. sostiene che il *shawm* (pronuncia *sciom*) è il *chalameau* dei francesi, derivato dal *calamus* latino, ed aveva una canna sola, mentre molti gliene attribuiscono due. L'altro strumento *Wait* (pron. « uet ») è una derivazione di *al ghàita* degli arabi, una specie di oboe dapprima, poi di cornamusa. In questa forma l'*wait* sarebbe arrivato in Inghilterra.
L'A. cita il rev. can. Francis W. Galpin, (autore

del libro « Old English Instruments of Music »), il quale interviene per spiegare che Mr. Frere s'inganna; il *shawm* aveva due canne come il *calamus* romano, e l'*wait* poteva averne una sola come il *gaida* attuale dei Bulgari.

F. Bonavia. - *Verdi ands his contemporaries.*

Dopo aver rimpianto che Verdi non abbia ancora trovato lo studioso che ne scriva la biografia col l'amore e la competenza che sarebbero necessarie, l'A. confuta alcune false idee ancora in voga. Per lui Verdi non subì nessuna influenza wagneriana. Da Rossini egli ricevette un riflesso di potenza, ma non in senso d'imitazione. Un lato che non venne mai studiato come merita, è quello dei rapporti con A. Boito. *Otello* e *Falstaff* portano palesi tracce dell'influenza che quei due grandi uomini esercitarono l'uno sull'altro.

The Musical Times. - Londra, marzo 1923.

E. Newman. - *Moussorgsky as a Song Writer.* II. (Mussorgski quale compositore di liriche).

Seconda ed ultima parte di questo studio, dove l'A. mette e dà risalto tanto ai lati geniali e possenti, quanto a quelli comuni e deboli del grande maestro russo in tale genere di lavori.

P Heseltine. - *Robert Jones and his Prefaces.*

Conclusione dello scritto interrotto nel fascicolo di febbraio.

R. Newmarch. - *Some Czechoslovak choral Works.* I. (Alcuni lavori corali cecoslovacchi).

« Scopo di questi articoli è d'attirar l'attenzione su alcuni lavori vocali, moderni nello spirito, e che come tecnica corale rispondono al sempre crescente desiderio, sia dei cantori e sia dei direttori, d'affrontare e vincere nuove difficoltà ». In questo fascicolo l'A. considera *Il temporale* op. 42 di V. Novàk.

H. Grace. - *Franck's Organ Music.* II.

L'A. illustra *Preludio, Fuga* e *Variazioni*, la *Pastorale*, la *Preghiera* ed il *Finale*.

Musical Opinion. - Londra, marzo 1923.

A. J. Sheldon. - *Gustav Holst's « The Planets ».*

Dopo aver dato alcune notizie su Gustavo Holst, l'A. illustra la Suite « I pianeti » citandone esempi in note.

H. Maherbe. - *Georges Bizet.*

Inizio d'uno scritto illustrativo con aneddoti e ricordi personali, che continua anche nel fascicolo d'aprile e di maggio.

G. E. Dunn. - *Centenaries of* 1923.

Elenco dei musicisti di cui, nel presente anno, ricorre il centesimo anniversario, sia della nascita o sia della morte.

A. E. Hull. - *Some Loop linees in Harmonic Development.* II.

Considerazioni sull'accordo di settima diminuita e sui vari movimenti armonici a cui si presta.

H. Antcliffe. - *Holbrooke's Opera Ballet: « The Wizard ».*

Illustrazioni con cenni in note dell'opera-ballo *Lo stregone* di J. Holbrooke.

Die Musik. - Berlino, aprile 1923.

H. Schnoor. - *Um Mahler symphonisches Werk.* Intorno all'opera sinfonica di Mahler).

L'A. esamina a fondo e minutamente il libro di Paul Bekker sulle Sinfonie di G. Mahler uscito due anni fa in ed. della Deutsche Verlags-Anstalt » di Stoccarda-Berlino. Lo scritto dell'autorevole critico tedesco viene messo in rapporto coi suoi altri lavori, specie colle idee da lui esposte sulla *Final Sinfonie* (per Bekker l'essenza dell'evoluzione sinfonica, postbeethaveniana starebbe nello spostamento del centro di gravità dal primo all'ultimo tempo). L'A. non pare convinto del valore esauriente del volume discusso.

E. Viebig. - *Alban Bergs « Wozzeck ».*

Notizie sull'opera *Wozzeck*, di derivazione schrekeriana, dove il lato forse più caratteristico pare sia la Forma. L'A. ha disposto l'azione in modo da produrre in ogni atto una catena di forme musicali classiche. Per es., il I. atto consta d'una Suite, d'una Rapsodia, seguita da una Marcia militare, Passacaglia con 21 variazioni, Andante affettuoso. Per maggiore chiarezza, l'A. spiega che la Suite è composta a sua volta di Preludio, Sarabanda, Cadenza (viola), Giga, Cadenza (fagotto), Gavotta, Double I. e II., Aria, Ripresa cancrizzante (cioè presa dall'ultima nona alla prima) del preludio, Finale (svolgimento).

Il Berg è uno dei più arditi tra i giovani tedeschi, e la sua musica è così terribilmente complessa, che, a detta dell'A., già la riduzione per canto e piano impiega talvolta più di 5 righe. La preparazione dell'opera forse esigerebbe non meno di un anno di prove.

R. H. Stein. - *Vierteltonmusik.* (Musica a quarti di tono).

L'A., che pare sia un vecchio amatore di questo genere di musica, spiega e difende la naturalezza e la legittimità del sistema; il quale, lo sappiamo da un pezzo, è tutt'altro che nuovo. E poichè uomini di razze meno civili della nostra distinguono intervalli minimi, che invece sfuggono al nostro orecchio, l'A. fa un caldo appello ai musicisti europei, perchè affinino il loro udito ancora tanto imperfetto.

H. J. Gigler. - *Musik und Klima.*

L'A. spiega come le condizioni esteriori di vita influiscano sugli uomini e sulle opere loro, quindi anche il clima sulla musica (Wagner aveva già trattato l'argomento). Dopo considerate le più palesi relazioni tra grandi centri musicali e lavori di musicisti, l'A. parla dei siti antimusicali od almeno amusicali.

R. Tagore. - *Europäische Musik.*

Estratto dalle memorie autobiografiche dove il celebre poeta indiano espone le sue impressioni sulla musica europea, confrontandola con quella della sua patria. Molte felici immagini ed efficaci paragoni, pieni d'intima poesia.

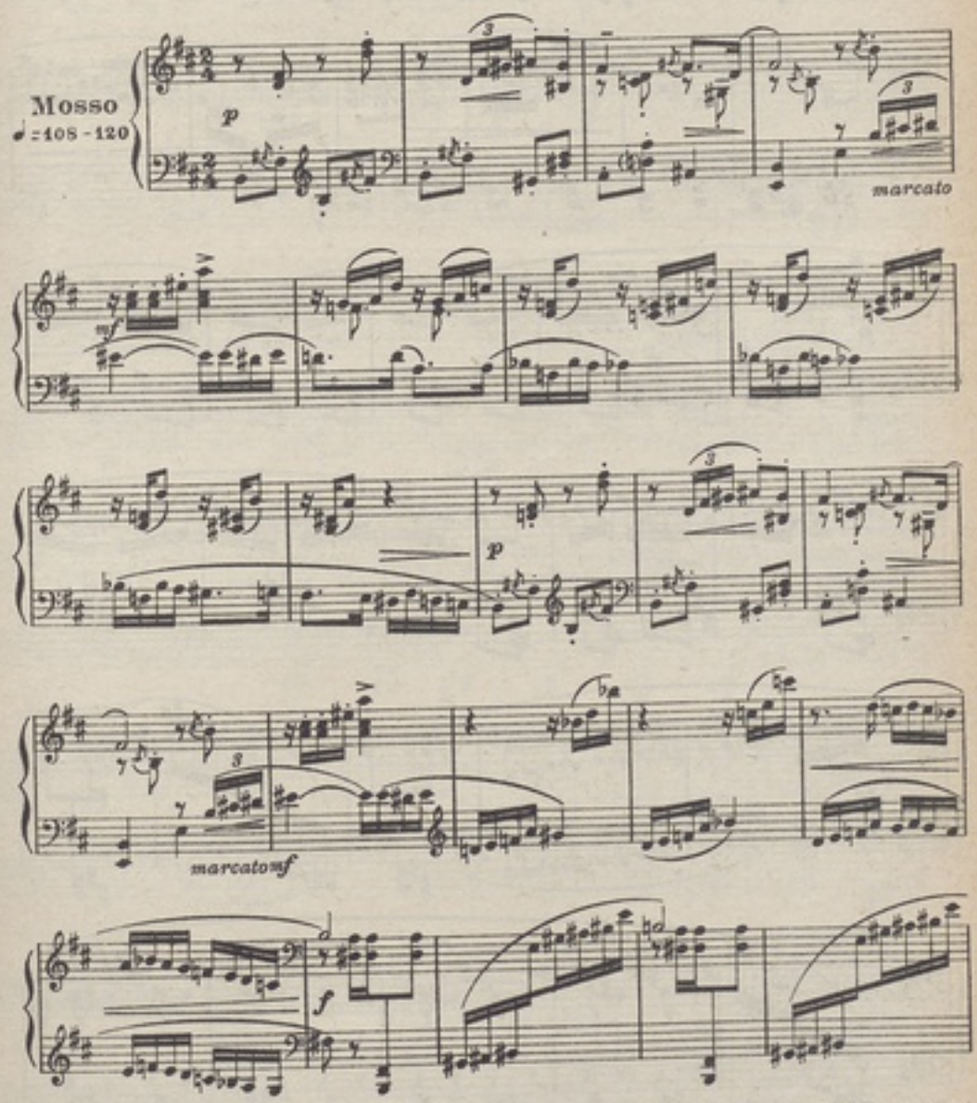
Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 28 marzo 1923.

R. Hernried. - *Des Ursprung der « Zauberflöte ».*

« Il padre dell'opera-fiaba è il poeta tedesco Wieland... Nel terzo volume della sua collezione di fiabe, apparsa nel 1789, c'è « Lulu ed il Flauto

BURLESCA

Riccardo Pick-Mangiagalli



Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. *(Copyright MCMXVII, by G. RICORDI & Co.)*
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.
116951 9

dim.

non legato

pp

p

cresc.

f

p

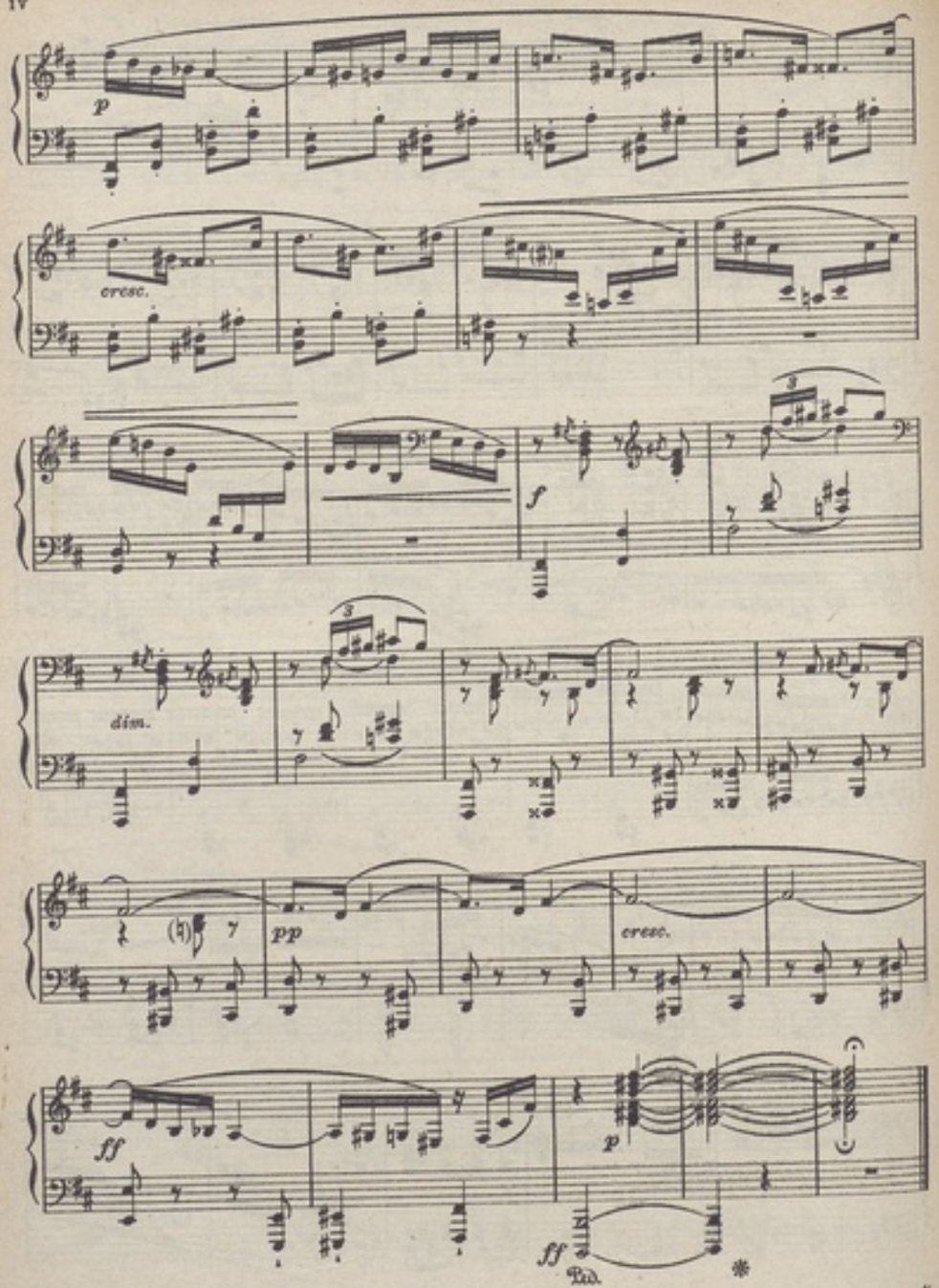
f

p

ff

p

f



magico », che suggerì a Gioachino Perinet « Gaspare il fagottista o la Cetra magica », ed a Schikaneder « Il flauto magico ».

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 4 aprile 1923.

F. v. Lepl. - *Neues aus dem Leben des Freischütz-Komponisten.*
Nuove notizie sulla vita di C. M. von Weber, prima della sua andata a Vienna e durante la dimora fattavi.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 23 marzo 1923.

E. Petschnig. - *Das Weibliche im Künstler.* (Il lato femminile dell'artista).
Notate le affinità tra la sensibilità della donna e l'elemento lirico dell'arte, l'A. vede nella sensibilità artistica anche maschile un lato femminile, che contrasta di continuo il lato virile. Dalla sorte di tale conflitto dipende l'equilibrio dell'attività artistica.

Dr. H. J. Moser. - *Eine neue Weber. Biographie.*
Severa recensione della biografia di C. M. Weber di Julius Kapp, uscita di recente in edizione Schuster & Löffler, e che, secondo l'A., pare sia una poco felice compilazione.

M. Friedland. - *Wilhelm Klattes « Grundlagen des mehrstimmigen Satzes ».* (I « Principii del comporre a più voci » di W. Klatte).
Ampia e calda recensione di questo lavoro, che pare comprenda un vero trattato d'armonia, con logica amplificazione delle idee di U. Riemann.

——— 6 aprile 1923.

A. Diesterweg. - *Wandlungen.*
L'A. attira l'attenzione sul pericolo che la virtuosità (un tempo relegata ai pezzi eseguiti dagli esecutori alla fine dei concerti) torni a diminuire il valore dei programmi. Egli mette anche in risalto l'abuso del pedale da parte dei pianisti, e teme che questa abitudine (deriva dal troppo grande sparzio delle sale moderne) diventi una malattia cronica della pianistica odierna.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 1 aprile 1923.

Dr. A. Heuss. - *J. S. Bach als Objekt matematischer Spielereien.* (G. S. Bach quale oggetto di giochi matematici).
W. Werker ha pubblicato un lavoro, in edizione Breitkopf und Härtel, dove si mette in risalto tutto un ordine di simmetrie e di rispondenze tra temi e sviluppi dei preludi e fughe del *Clavicembalo* di Bach. L'A. protesta contro simili « giuochi » che qualifica « antimusicali ».

K. Neumannn. - *Die Bedeutung der programmatischen Vortragsmusik im Klavierunterricht.*
Per solito la musica strumentale si divide in due classi: assoluta (od astratta) ed a *programma*. Quale si deve usare nell'insegnamento del pianoforte? Secondo l'autrice: prima quella programmatica (spiegata dal maestro), poi quella assoluta che esige di più dall'astrazione della mente di chi suona.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 5 aprile 1923.

Dr. M. G. Conrad. - *Kunst und Vaterland* (Arte e Patria).
Il dott. Artur Seidl scrisse nella stessa rivista, che l'arte non ha patria: vecchia frase troppo spesso ripetuta. L'A., pur senza odii nè esagerazioni, spiega il contrario.

Dr. K. Storck. - *Die fahrenden Spielleute als Träger der weltlichen Musik im Mittelalter* (I suonatori ambulanti e la diffusione della musica profana nel medioevo).
Notizie di popolarizzazione sulle fasi della professione musicale profana, dai *ioculatores* romani ai musici e chierici vaganti del medio evo, fino al formarsi delle corporazioni, specie di strumentisti, nelle varie città francesi e tedesche, sullo fine del sec. XIII fino al XV.

Dr. R. Scherwatzky. - *R. Wagners Feen und ihre Stellung zu seinem Schaffen.* (« Le Fate » di R. Wagner ed il loro posto nell'opera complessiva wagneriana).
Di solito si considera l'opera wagneriana a principiare da *Rienzi*, eppure, per l'A., il periodo più interessante da indagarsi, è quello di formazione dei geni, quello dove i vari germi si agitano come in fermento. Ecco perchè qui si fanno continui raffronti tra *Le Fate* e le giovanili composizioni pianistiche. Il primo gruppo d'opere sino a tutto il *Lohengrin*, sarebbe il più assolutamente musicale, perchè allora le concezioni mentali sulla struttura del dramma musicale non erano ancora venute ad imporsi all'ispirazione direttamente musicale del maestro.

A. Beutter. - *Tonartschlüssel.*
Di solito le chiavi indicano l'altezza assoluta delle note (sulla base d'un « diapason » comunemente accettato), ma, nella storia musicale, non mancano esempi di chiavi che indicavano il *tono del pezzo*, quindi un'altezza relativa, poichè il pezzo si doveva poi trasporre. Esempio insigne la *Missa cujusvis toni* di G. Oseghem, che si può cantare in qualunque dei 4 toni autentici di chiesa, pur che si usi l'una o l'altra chiave.
Per l'A. (che è partigiano del « tonic sol fa », delle notazioni numeriche, ecc.), il problema delle chiavi-toni è tra i più importanti specie pei cantori. E che chiave si userà per la politonia odierna?!

Dr. A. Reiff. - *Eine bisher unbekannte Quelle eines Liedes aus « Tiefland » von d'Albert.* (La fonte finora sconosciuta d'una canzone di « Tiefland » di E. d'Albert).
Curiosa pubblicazione. Pare che Eugenio d'Albert non abbia mai fatto sapere che una certa canzone non era sua; ecco come l'A. l'ha trovata nel *Cancionero musical popular espanol* di F. Pedrell, e ne raffronta la melodia con due *Coplas* catalane. Si noto che l'opera « Tiefland » è di soggetto e d'autore spagnolo.

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, aprile 1923.

Tutto il fascicolo è dedicato a M. Reger.

P. Stefan. - *Wiener Reger - Fest.*
In occasione del Festival-Reger organizzato a Vienna dalla Società Reger, l'A. dà il benvenuto della città

dove il grande maestro è tutt'altro che uno straniero.

G. Bagier. - *Regers Arbeit am eigenen Stil.* (Il lavoro di Reger per arrivare al suo stile).
Mettendo in relazione le varie fasi della musica regeriana colle presunte origini e colle varie influenze, l'A. mostra come il maestro sia arrivato allo stile adeguato alla sua personalità, per mezzo d'un periodo di isolamento e di concentrazione in se stesso.

F. Schütz. - *Die Orgelwerke Max Regers.*
« Reger diede all'organo tanta parte della sua attività creatrice, da potersi dire che senza Reger è inconcepibile l'organo moderno ». L'A. considera sommariamente le varie opere di questo genere, e segna il loro posto nell'evoluzione dell'arte regeriana.

V. Junk. - *Die Kammermusik Max Regers.*
L'opera complessiva di M. Reger si può riassumere così: *Musica da camera*, per *Organo*, per *Orchestra*, ed è in quest'ordine che si svolse anche storicamente l'attività del maestro. Chi vuole intendere le maggiori e più complesse composizioni regeriane, deve percorrere questa via.

L. Reichwein. - *Regers Orchesterwerke.*
L'A. segue le varie fasi dello stile orchestrale di M. Reger attraverso a ricordi personali delle varie esecuzioni.

O. Wetchy. - *M. Reger und der musikalische Laie.* (M. Reger ed il profano di musica).
Ricordi di giudizi del maestro sul pubblico, e considerazioni sull'ammodine del pubblico verso di lui.

W. Beláieff. - *Musikschaffen in Russland.*
Inizio d'un seguito d'informazioni sull'attività della Scuola Russa ai nostri giorni.

J. Benoist-Mechin. - *Darius Milhaud.*
« Se mi si domandasse quale, tra i compositori francesi viventi, abbia maggior valore per la storia della musica, potrei dire con certezza un solo nome: D. Milhaud! ».

Musica Sacro-Hispana. - Madrid, aprile 1923.

G. Del Prado. - *La quincena Pascual. Edición tipica Vaticana.*
L'A. dà risalto alle differenze che vi sono tra la recente Settimana Santa ed il resto dell'Edizione Vaticana, e riconosce che sono vere migliorie. Non aveva torto, dunque, chi protestava quando uscirono le prime pubblicazioni di quell'edizione tipica.

J. Subirá. - *Los Oratorios mendelssohnianos.*
Dopo qualche notizia sull'Oratorio in genere, si illustra il *Paulus*.

J. Artero. - *Colección de Vihuelistas españoles del siglo XVI.*
Recensione del 1° Quaderno di tale collezione, iniziata dall'« Orfeo Tracio » di Madrid, e che contiene *El Delphin de Música* (1538) di Narváez.

D. Del Cerro. - *Modernismo.*
« Modernismo » in ispagnolo significa modernità; la quale « esige concentrazione, riflessione, lavoro, eliminando le cose sonnolenti, indolenti, varie e superficiali... I contemporanei hanno sempre preteso coronare gli artisti con corone di spine, ma questi seppero trasformarle in corone di gloria. La quietudine è morte e l'arte è vita. Meschina gloria è riservata ai *copisti*... ». Parole queste che mostrano come in Ispagna vi sieno musicisti di chiesa un po' meno ossi di tanti loro colleghi d'Italia.

J. A. - *La semana Santa.*
Elenco delle composizioni eseguite dalle principali cappelle spagnuole.

Der Auftakt. - Praga 1923, n. 3. -
Tutto il fascicolo è dedicato a Max Reger.

H. Marteau. - *Meine Erinnerungen an Max Reger.* (I miei ricordi su Max Reger).
Interessanti memorie sul primo incontro tra i due maestri, piene d'aneddoti e di giudizi su uomini e cose.

Dr. G. Bagier. - *Max Reger.*
Considerazioni sui caratteri personali ed artistici di Reger, sulla sua attività di creatore, e sull'influenza ch'egli esercitò e continua ad aver tuttavia sull'arte tedesca.

Dr. H. Unger. - *Regers Persönlichkeit.* (La personalità di Reger).
Tratti personali, aneddoti, ricordi, frasi e scherzi del maestro, riuniti in modo da lumeggiarne la personalità d'uomo.

Dr. E. H. Müller - *Vom stil Max Regers.* (Sullo stile di M. Reger).
Dopo aver detto che non si può stabilire il valore storico dell'arte regeriana, perchè ne siamo ancora troppo vicini, l'A. espone alcuni tra i principali tratti dello stile del possente maestro.

Musical America. - Nuova York, 7 IV. 1923.

H. G. Kinscella. - *Lieurance Traces American Indian Music to Oriental Origins.*
L'A. spiega come le ricerche di Mr. Thurlow Lieurance tendano a dimostrare che la musica popolare degli Indiani d'America ha origine orientale. Secondo l'A. i flauti costruiti dagli Indiani stessi danno Scale con toni interi. (Ma in realtà nessuna delle Scale indicate manca di semitoni, a meno che non sieno difettive, cioè mancanti di qualche grado, il quale si può supporre formi il semitono).

MUSICA STRUMENTALE da CAMERA

ANZOLETTI (M.)

Il repertorio del Piccolo Violinista

Dodici brevi Pezzi per Violino e Pianoforte (che si possono eseguire alla prima posizione):

Soldatini (117881 a 886).

N. 1. *Squilli di vittoria.* — N. 2. *Sulla vetta del monte in attesa del rancio.* — N. 3. *Danza del bivacco (La Legione Ceco-Slovacca).* — N. 4. *Fanfara dei piccoli bersaglieri.* — N. 5. *Il ritorno al villaggio.* — N. 6. *La sonatina del piccolo mutilato.*

Bambole (117887 a 892).

N. 7. *Il sogno d'una bambola.* — N. 8. *Sorrisi e lacrime di bimba.* — N. 9. *Il ritratto d'una bambola.* — N. 10. *Dispettucci e carezze di bimba.* — N. 11. *La preghiera della sorellina.* — N. 12. *Piccola amazzone.*

Ciascun numero (aumento compreso) . L. 3

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI
LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"La Ninna-nanna della bambola,, di F. B. Pratella

Al nostro Kursaal del Parco, la F. A. M. I. — alla quale la signora Oddone e il maestro Perlasca dedicano cure le più amorose — si sono avute parecchie rappresentazioni di questo nuovissimo lavoro, il cui intreccio è la rievocazione, bene sceneggiata, di una delle solite storie di maghi, di bimbi buoni e cattivi; storie così care ai piccini e che riescono a divertire anche i grandi. Ma l'interesse maggiore era indubbiamente per la musica del maestro Balilla Pratella, ed essa, bisogna dirlo subito, ha soddisfatto e superato ogni attesa; giacchè assume i caratteri d'ingenuità che ben si adattano all'infanzia per la quale il lavoro è composto. Il maestro romagnolo ha saputo dare alla sua musica la freschezza del folklore, ispirandosi ai canti e alle leggende popolari, e l'ha resa suggestiva, gustosa e in certi punti — come l'intermezzo — assai elevata; moderna nei colori armonici e nella costruzione.

Egli fu calorosamente applaudito e con lui i maestri Viscardini e Perlasca. Graziosi i piccoli interpreti, dei quali ricordiamo le bambine Boldracchi, Volpe, Brighi, Tumminelli, e i bambini Bestetti e Tumminelli.

"I Misteri gaudiosi,, di R. Cattozzo alla Fenice di Venezia

Lieto successo ha avuto questa composizione del maestro Cattozzo, che si compone di tre parti: *L'Annunciazione, La Visita a Elisabetta, La Natività*. L'autore ha voluto far rivivere il vecchio tipo della « sacra rappresentazione » o « mistero », dal quale — come tutti sanno — è poi nato il melodramma.

Il libretto, dovuto allo stesso Cattozzo, non si stacca dalla nota narrazione dell'evangelista ed è redatto in uno stile semplice e di gustoso sapore arcaico. La musica si addice assai bene all'argomento e, pur rivelando un artista colto ed esperto, mantiene anch'essa un carattere sobrio ed ingenuo, intonato a una simpatica e fresca primitività. A essa conferisce un singolare tono la composizione dell'orchestra: doppio quartetto d'archi, pochi fiati, arpa, timpano: in tutto diciotto elementi.

Ottima l'esecuzione, curata con amore dal maestro Preite, che dirigeva. Principali interpreti: Lilia Alessandri, Linda Canneti, Ines Maria Ferraris, Maria Avezza, il baritono Granforte, tutti assai bene a posto e bene affiatati.

La messa in scena, curata dal pittore Bressanin, e ispirata ad alcuni quadri dell'Angelico, molto suggestiva.

Il « Mistero », dopo le quattro eccellenti ed applauditissime esecuzioni di Venezia, si è dato una sera al Filarmonico di Verona, con uguale ottimo successo.

MILANO

Teatro alla Scala

Durante la stagione primaverile svoltasi dal 19 maggio al 10 giugno sono stati eseguiti il *Mefistofele*, la *Messa di Requiem* di Verdi, (quale commemorazione manzoniana) e la *Bohème* di Puccini, il primo e la seconda diretti da Arturo Toscanini, la terza dal Ghione. Tutti e tre i lavori ebbero ottime accoglienze. Il *Mefistofele* ebbe quale protagonista il De Angelis, e quale Margherita la Caracciolo, come lo scorso anno. Vi fu un nuovo Faust nel tenore Ciniselli e una nuova Elena nel soprano Amaro Zola. Grandi acclamazioni al prologo, nel quale Toscanini raggiunse la consueta potenza sonora e vocale, coadiuvato mirabilmente dal maestro del coro Veneziani. A una recita assistette Riccardo Strauss, che si espresse in termini oltremodo laudativi, sia riguardo all'esecuzione musicale che alla messa in scena, specie di quella del Sabba romantico. A un'altra recita (di gala per l'inaugurazione dell'Esposizione di Monza) assistette S. A. R. il Principe Umberto.

Quanto alla *Messa da Requiem*, l'esecuzione di essa sarà a lungo ricordata, per il carattere impressole da Toscanini, per la magnificenza dell'esecuzione corale preparata dai Veneziani, in una parola per la grande nobiltà di tutta la interpretazione. Essa culminò nel maraviglioso e terrificante *Dies irae*, che fece fremere l'uditorio. Il pubblico della Scala ebbe occasione nella *Messa*, di conoscere due elette artiste, il soprano Rinolfi e il mezzo soprano Besanzoni, entrambe dotate di voce generosa ed eccellenti cantatrici. Pregevoli il tenore Merli e il basso Pinza.

Quanto alla *Bohème*, le principali lodi vanno dirette alla sig. Meson-Polacco (Mimì) che ebbe un successo caldo, immediato, meritatissimo, dovuto alla pura bellezza della voce e alla sua fine arte di canto. Gli altri esecutori furono il Minghetti (Rodolfo), la Sassone-Sostes (Musetta), il Badini (Marcello), il Baracchi (Schaunard), il Pinza (Colline), l'Azzolini (Bénoit), il Nicolicchia (Alcindoro).

Vivace ed espressivo il movimento scenico curato dal Forzano. Al 2° atto un bell'effetto di giostra in movimento, nel fondo della scena.

Il giovine Ghione diresse con ogni impegno, ed ottenne una esecuzione fusa e snella, col pieno e cordialissimo consenso del pubblico.

Dopo 27 anni dalla prima apparizione, la geniale opera pucciniana sembrò fresca e nuova come se scritta da pochi mesi!....

® Al Teatro del Popolo ha avuto calorose accoglienze una recita dei *Quatro Rusteghi* di Wolff Ferrari, col medesimo complesso artistico della Scala.

® Anche al nostro Eden, il Teatro degli Indipendenti di Roma ha presentato *La maschera gialla*, un grazioso balletto musicato dal maestro Santoliquido, che ha avuto ottima accoglienza.

ROMA

® Al Teatro Adriano ha seguitato a svolgersi con felici risultati artistici la stagione organizzata dalla «Stabile Lirica Italiana». Alle opere *Lohengrin*, *Andrea Chénier* e *Traviata* son succedute la *Norma* e l'*Otello* dirette da Edoardo Mascheroni, e il *Barbiere di Siviglia* e l'*Aida*, sotto la direzione di Angelo Ferrari. Fra gli artisti si sono distinti la Carugati, nella *Traviata*, la Toninello nella *Norma* e nell'*Aida*, la Braghini, la Angelelli Tantillo; i tenori Piliego, De Tura, Taccani, Borzelli; i baritoni Beuf e Bellantoni; i bassi Zaccarini e Baccoloni.

® Una stagione di carattere più popolare, si svolge parallelamente al Teatro Nazionale, dove sono state eseguite la *Gioconda*, il *Rigoletto*, la *Lucia* con una brava protagonista: Lilia Alessandrini, la *Carmen*, i *Puritani*; sotto la direzione del giovane maestro Oliviero De Fabritiis.

® Al Teatro dei Piccoli è stata rievocata con successo la prima opera di Rossini: *La Cambiale di matrimonio*. Il pregevole lavoro, in cui appaiono già molti tratti che poi raggiungeranno la piena espressione nel *Barbiere*, ha interessato e divertito per molte sere i frequentatori del simpatico teatro in miniatura.

Nello stesso teatro è stata rappresentata con successo una scena lirica di Bernardelli con musica di Armando Mercuri, intitolata: *Il Cuore di Colombina*

® A Torino si è riaperto il Regio ad un breve corso di rappresentazioni. Alla *Tosca* (Lina Scavizzi, tenore Piccaluga, baritono Viglione-Borghese) ha seguito *Andrea Chénier* (tenore Lappas, baritono Morellato, signorina Riva-Fumagalli). Buon direttore il maestro Podestà.

® Al Petruzzelli di Bari si è riesumata *Napoli di Carnevale* di Nicola De Giosa. L'opera ha avuto un vivissimo successo, e la prima rappresentazione è stata preceduta da una interessante ed acuta conferenza di Matteo Incagliati, sul compianto musicista.

® A Catania, al teatro Gangi, si è svolta una breve stagione lirica, il cui buon esito è dovuto, principalmente, al giovanissimo maestro Gaetano Marchese, direttore attento, sicuro e coscenzioso.

® Operette nuove rappresentate in quest'ultimo mese: *Schymmi* (Compagnia Regini-Alfieri di Torino); intreccio, di Gille, un po' complicato, ma comico, e musica, di Umberto Mugnai, che denota nell'autore una buona promessa. — *Sua altezza la ballerina* (Compagnia Lombardo - Diana di Milano), musica del maestro Göetz, sul solito stile. — *La regina dello sport* (Compagnia Darclé - Costanzi di Roma); libretto, non troppo divertente e astruso, di Cesare Sacchetti; musica, indubbiamente migliore, del maestro Alegiani. Assai grazioso lo *schymmi* del 2° atto. - *Criquette* (Compagnia Rota - Filodrammatici di Milano), tratta dall'omonimo romanzo. La musica del maestro Ferrarese è facile, spigliata e piacevole.

® Il maestro Maffezzoli ha fatto udire, al Filologico di Firenze, la sua nuova opera *L'addio di Schubert* ad un pubblico ristretto d'amici, che ha mostrato il proprio compiacimento.

® Il teatro dell'Opéra di Parigi ha messo in scena la nuova opera in due atti, *Padmavati*, di Alberto Roussel. Il libretto, a sfondo indiano, non brilla nè per l'intreccio, nè per la forma. La musica, invece, è stata giudicata ricca di pregi; essa segue la moderna scuola francese ed è più ricca di contrappunto che di melodia.

® Al teatro Daunau, pure a Parigi, ha avuto buona accoglienza la commedia musicale in tre atti, *Le petit choc*, parole di Flers e musica, pregevole, di Szulc.

® L'Opera Reale di Stoccolma si è riaperta ad esecuzioni liriche italiane, con *Tosca* di Puccini, protagonista Maria Labia. Erano presenti il Re, il Ministro d'Italia, e foltissimo pubblico che ha gustato moltissimo il popolare spartito.

® *Hagith*, nuovo dramma lirico del compositore polacco Szimanowski, è piaciuto a Darmstadt.

® Ultime opere rappresentate in lingua tedesca: *Pioggia di Primavera*, tre atti di E. König, musica di H. Durra (a Norimberga); *I ragazzi di Don*, dramma lirico di Elis, per la musica di Holbrooke (a Vienna); *Il giardinetto delle rose*, 3 atti, musica di J. Bittner (a Mannheim); *Due ceppi al focolare*, opera comica in 3 atti, parole di Adler, musica di Ziegler (Heidelberg).

® La Stagione al Colon di Buenos Avres si è inaugurata con l'*Aida*: interpreti la Muzio, Pertile, Galeffi, Mansueto, e direttore Marinuzzi.

CONCERTI

MILANO

® Società dei concerti sinfonici. — *9, 10 maggio*. Molto pubblico è intervenuto alle audizioni dell'Orchestra Filarmonica di Berlino, che per le sue qualità — eccellenti, sopratutto alcuni solisti dei legni — per l'organizzazione che la guida e per l'affiatamento, merita molti elogi. Il direttore Andreae è stato variamente discusso, come interprete: il che non toglie che si sia mostrato, anche questa volta, un abile concertatore e, spesso, un efficace direttore. I programmi comprendevano: l'ouverture *Anacreonte* di Cherubini; la *Quarta* di Beethoven; l'*Ouverture per una commedia* di Busoni; il *Concerto in re min.* di Vivaldi; il *Till Eulenspiegel* di Strauss; il *Mormorio della foresta* di Wagner; l'ouverture del *Tannhäuser*; il preludio del *Tristano*, ecc.

® Quartetto. — *20 maggio*. La giovane pianista ucraina Lubka Kolessa, nonostante sia agli inizii della carriera, ha dimostrato doti esecutive ed espressive, specie nella *Toccata e Fuga in re min.* di Bach, della quale seppe far risaltare le intenzioni stilistiche, in varî pezzi di Chopin, e nella *Ronda degli Elfi* di Mendelssohn.

® Convegno. — *14 maggio*. Concerto dedicato a Cyrill Scott e a Pick Mangiagalli. *Tre studi sinfonici* di quest'ultimo, solidamente costruiti, dettero modo al pianista Nino Rossi di confermare le sue eccellenti doti. Altra esecutrice, fine e squisita, fu la cantatrice Fino Savio, in liriche di entrambi i compositori.

18 maggio. Sergio Prokofieff, il ben noto musicista russo, si è fatto apprezzare come compositore e come pianista, mostrando vigoria e padronanza di tutti i mezzi tecnici. La sua *Sonata* in quattro tempi piacque assai, ed anche alcune *Liriche*, interpretate assai bene dalla signorina Lina Llubera, una cantatrice dal bel timbro di voce ed espressiva.

31 maggio. Il maestro De Paoli diresse composizioni orchestrali di Respighi, Debussy e di Malipiero. Poi le danzatrici Mazzucchelli, Tonioni, Massuggia e Kariuska, si presentarono in quadri ritmici-danzanti. Il trattenimento ebbe ottime accoglienze.

® Concerti diversi. — *13 maggio*. Al Circolo d'Arte la signorina Fabbri, dotata di una bella e fresca voce, fece gustare composizioni spagnole d'indubbio pregio. Al piano, con la consueta bravura, il maestro Calace.

13 maggio. Il Concerto della Società Corale Varesina ha richiamato molto pubblico ed ha ottenuto lo stesso buon successo della precedente domenica, al Teatro del Popolo.

14 maggio. Cornelia Ducrano (canto) e Artalo Satta (piano) hanno eseguito al Circolo d'Arte un programma di liriche e musiche pianistiche di Labroca, di Massarani e di Rieti. Autori ed interpreti sono stati assai applauditi.

17 maggio. I numeri più interessanti del programma svolto, con la consueta bravura, dal violinista Ranzato e dal pianista Moroni, erano costituiti dalla *Sonata*, op. 62, di Vincenzo Ferroni, e da quella in *mi min.* dello stesso Ranzato. Entrambe hanno avuto lietissime accoglienze: la prima, di tipo tradizionale, è assai melodiosa, e l'altra più vibrante, drammatica e di espressione moderna.

19 maggio. Una simpatica manifestazione artistica ha offerto la Società Giuseppe Verdi. La massa corale, guidata dal maestro Giuseppe Erba, ha eseguito con fusione e colorito diversi brani, mentre l'orchestra a plettro, diretta con la consueta valentia da Armanno Morlacchi, entusiasmò, per la impeccabile esecuzione di diversi brani, tra i quali *Serenata a Colombina* di Pick Mangiagalli, e una ottima fantasia sulla *Traviata* dello stesso Morlacchi.

19 maggio. Cantatrice di bella e pastosa voce, non estesissima, e di calda espressione, è apparsa Mary Verriotis, nei diversi brani eseguiti, tra i quali l'*Erotica* di Pizzetti, di elegante signorilità, un drammatico e avvincente *Tramonto sul colle* di Lualdi, e una fine lirica di Castelnuovo-Tedesco.

23 maggio. Il gruppo universitario musicale ha iniziato, esaurite quelle sulla *Sonata*, le audizioni riferentisi alla *Sinfonia*, con note illustrate chiaramente da Bruno Roghi. Seguì una limpida esecuzione pianistica a quattro mani, dei maestri Lonati e Moroni, di sinfonie di Haydn e di Mozart.

23 maggio. Ottimamente è riuscito, all'Istituto dei Ciechi, il concerto vocale offerto dalla signora Giulia Martelli Finzi e dal baritono Carocci.

25 maggio. In un programma ricco di contenuto e non breve, Leandro Criscuolo si è fatto ancora una volta applaudire come interprete ed esecutore. Egli ha saputo far rifulgere le sue ottime caratteristiche di pianista. Particolarmente piacque nella *Polonese* di Chopin, nel *Carnaval* di Schumann, nel *La danse d'Olaf* di Pick Mangiagalli. L'ottimo concertista ebbe applausi unanimi e pieni di fervore.

26 maggio. In un concerto offerto dagli allievi del Conservatorio ai soci dell'Università popolare, si distinsero il violinista Ruminelli, il pianista Moroni, i cantanti Parma e Ferraris, il soprano Feldman, le pianiste Ceradini e Damerini, l'organista Rossi.

26 maggio. La cantante signorina Franchi, la violinista Chierichetti, il tenore Dini, l'organista maestro Chiesa, e il maestro Viscardini, direttore della corale Bazzini, furono applauditi in un concerto da essi offerto per beneficenza.

27 maggio. Altra audizione benefica che permise al pubblico di apprezzare alcune composizioni di Piccione e di Nini. Quest'ultimo si distinse anche come pianista, unitamente alla cantatrice Mazzucchelli, alla violinista Cattaneo ed all'arpista prof. Guindani.

27 maggio. La nuova Associazione Nazionale fra Compositori e Librettisti ha inaugurato la sua attività con un ricco programma: due brani pianistici di E. Romano e uno di Savasta, ben costruito; alcune liriche di Bellio, Menini e De Feo; una gradevole *Serenata* per cello e piano, di Carena e Savoldelli, e una *Sonata*, per violino e piano, di Delli Ponti. Il Bettinelli, poi, presentò tre sue brevi liriche. Pregevoli esecutori furono: i maestri Savoldelli (piano), Abbado (violino), Malipiero (violoncello) e le cantatrici Rovere e Borghi.

30 maggio Un interessante programma di musiche d'avanguardia svolsero al Lyceum, con buon intuito artistico, le cantanti Gennari Maggi e Toni, la violinista Dina Pasini e il pianista Mortari. Oltre due liriche di Antonio Russolo, il pubblico potè gustare la *Sonata in la* per pianoforte e violino di Pietro Clausetti, di dolce melodiosità pastorale, brani pianistici di Mortari, Contini Anselmi e Nuscio, liriche di Piazzi, di R. Bossi, di Pratella e di Mortari.

2 giugno. Per l'Università popolare, i maestri Carlo Censi (piano) e Carla Censi Ferrario (piano e canto) offersero un ottimo concerto di musiche settecentistiche di autori francesi e tedeschi.

4 giugno. La signora Mira Nobili Mazzucchelli, ha eseguito in diverse lingue, con buon gusto e sentimento, un vasto repertorio lirico Buon accompagnatore Corrado Nini.

7 Giugno. Nella sala delle Statue al Castello —assai deficente dal lato dell'acustica — si è svolto il saggio annuale della Scuola Municipale popolare di musica. Della scuola d'istrumenti a fiato, direttore il maestro Pio Nevi, si presentarono, assai lodati, gli alunni Chiggi, Brentini, Blanchetti, Caraffini e Guerrini. L'esperimento della scuola di canto corale, diretta con amore dal maestro Filippo Brunetto, riuscì benissimo, per la sicurezza e l'amalgama dell'insieme, e rivelò nel solista Rindone, tenore, ottime disposizioni. Piacquero anche i due brani nuovi presentati: *Attollite portas*, Cantata per soli, coro e orchestra, di Capuana, e *Salmo 13* per solo, coro e orchestra, di Masini. Entrambe vinsero il concorso del Municipio.

® Nella Chiesa di S. Ambrogio si sono avute parecchie esecuzioni della *Risurrezione di Cristo*, l'Oratorio perosiano così denso di idee e pieno di poesia. Il maestro Don Marziano Perosi, fratello dell'autore, ne ha preparato una lodevole e accurata riproduzione, ben assecondato dai solisti: (la Viganò, la Voltolini e il baritono Fregosi), dall'orchestra e dal coro, diretto, questo, dal maestro Chiesa.

ROMA

® Alla *Sala Sgambati* si sono presentati il pianista polacco Goldenberg, artista di valore, che oltre a importanti pagine classiche ha fatto conoscere alcuni moderni lavori inglesi di Franck Bridge e Arnold Bax; il violinista sardo Salvatore Sechi-Sanna, che ha interpretato, fra l'altro, la *Sonata* di Elgar, nuova per Roma; il compositore olandese Zerdo von Hengelaar, un dilettante di singolare ingenuità.

® Al *Lyceum* hanno avuto luogo concerti-profili dei maestri Alberto Ghislanzoni, Aldo Cantarini; udizioni delle cantanti Giulia Becchi, Amalia Eugenia Ramoni, delle pianiste Maria Bianco Lenzi, Manolita De Anduaga Andolfi; un concerto del violoncellista Cassadò in unione alla pianista Giulietta Gordigiani von Mendelsshon.

® Al giornale «Musica» hanno offerto interessanti udizioni le pianiste Giuditta Sartori, Tita Parisi, la cantante Lydia Bocci Brunacci; Saverio e Livia Simoncelli (violoncello e viola); il compositore Tarantini.

® Il nuovo «Quartetto di Roma», di cui abbiamo altre volte parlato col favore che merita, ha offerto un altro concerto al Teatro Quirino, interpretando con bravura non comune opere di Boccherini, Grieg, Ravel.

® Nella *Chiesa Valdese* ha avuto luogo un riuscito concerto di Musica sacra tenuto dall'organista Moser, dalla cantante Mugnaini e dal violoncellista Peyrot.

® La *Università Popolare* ha organizzato un concerto di Musica italiana antica, cui hanno partecipato il violoncellista Cassadò, la pianista Gordigiani von Mendelsshon e la cantante Mercedes Serra.

® Alla *Sala Bach* ha preso sede una nuova istituzione intitolata «Convivium» che si propone alti scopi di spiritualità e di cultura anche nel campo musicale, in questo scorcio di stagione; essa ha iniziato la sua attività con due concerti: uno del Quartetto romano, un altro della distinta cantatrice Nella Rivalta, dedicato per intero a musica francese antica e moderna.

® Al *Circolo di Roma* hanno offerto un concerto le due valentissime pianiste Lavinia ed Anna Maria Schulteis Brandi.

® Alla *Reale Accademia Filarmonica* ha avuto luogo, con felicissimo esito, l'annuale saggio finale della classe di esercitazioni orchestrali diretta con fervente zelo e con ottimi risultati, dal maestro Vincenzo Di Donato. Il programma comprendeva una *Suite* di composizioni per archi del nostro seicentista Antonio Bonporti; due *Intermezzi goldoniani* di Bossi; *Sotto i tigli* di Massenet; tre pagine di Händel trascritte da Martucci; due composizioni di Grieg e l'allegro del *Concerto brandemburghese* in *sol maggiore* di Bach.

® Nella Sala intitolata a Beniamino Gigli ha tenuto un concerto il «Quartetto romano», unitamente ai cantanti Una Buenos e John Valentine.

® All'Augusteo, in occasione della solenne cerimonia della consegna delle Bandiere agli alunni delle Scuole Comunali di Roma, alla presenza dei Reali e delle più alte autorità, è stato eseguito da un coro di circa 2000 bambini con accompagnamento d'organo e di ottoni, sotto la direzione dell'autore, il canto *Il Bacio alla Bandiera* di Domenico Alaleona. Il canto è stato pubblicato per cura e a beneficio della Casa del Soldato di Roma (Salita del Grillo, 26).

TORINO

® Il pianista Rossi e il violoncellista Crepax hanno dato una smagliante esecuzione della *Sonata* di Pizzetti. Il primo, poi, dimostrò la sua eleganza pianistica in brani di Scarlatti e Beethoven, mentre il Crepax dette una correttissima interpretazione d'una sonata di Beethoven.

® Al Liceo ha avuto esito buonissimo la prima audizione del Trio Torinese (Onorina Semino (violoncello); Ercole Giacconi (violino); Mario Zanfi (piano).

Lo stesso Giaccone si presentò, in altra serata, accompagnato dal pianista Gallino, riuscendo pienamente a mettere in evidenza le sue spiccate attitudini interpretative ed espressive.

® Anche a Torino, come già a Firenze, a Pisa, a Milano, a Parigi, ecc., il maestro Ulisse Matthay ha avuto fervide accoglienze alla Chiesa del Carmine, eseguendo un interessante programma di musiche di Bach, Händel e Franck.

VENEZIA

® Il violoncellista Bonucci ha ritrovato al Quartetto lo stesso pubblico che, con tanti consensi, l'aveva accolto l'anno scorso. Egli impressionò per la sua tecnica e per le doti interpretative che, specie nel *Largo* di Veracini, apparvero non comuni.

® Nonostante il programma non troppo felice, si fecero applaudire, alla Camerata, Eriberto Scarlino, pianista dal tocco dolcissimo, e il violinista Giuseppe Sacerdoti, esecutore sicuro ed espressivo.

BOLOGNA

® I concerti orchestrali, dati dalla Società del Quartetto, fecero conoscere al pubblico bolognese le cospicue doti di direttore del maestro Failoni. I brani più importanti dei programmi erano: *2ª Sinfonia* di Beethoven l'ouverture dei *Maestri Cantori;* il *Don Giovanni* di Strauss; l'ouverture del *Segreto di Susanna* di W. Ferrari; la danza di *Sakuntala*, che ha procurato grandi applausi al maestro Alfano, ed allo stesso Failoni che l'ha diretta con intuizione dei tempi ed equilibrio di sonorità notevolissimi.

NAPOLI

® Nelle ultime udizioni al Quartetto si sono presentate: Gioconda De Vito, violinista finissima; Giorgina Tommaselli che è stata apprezzata come pianista e compositrice; Tina De Maria, pianista, che ha eseguito con bravura un difficile programma.

® Col consueto favore sono stati accolti alla Chiesa del Carmine, i concerti di F. M. Napolitano, organista eletto. In programma: *Prière à notre Dame* di Boelman; una *Sonata* di Tebaldini; la *Sonata in mi min.*, per violino e organo, di Veracini ecc. La *Sonata* di Tebaldini, commosse per la profondità del dolore in essa espresso. Cooperarono efficacemente la violinista De Rogatis, Elsa e Maria Gubitosi, il tenore Parisi, il violinista Mantini, l'oboista Caramia e i cori della Scarlatti.

® L'ultimo concerto orchestrale Viterbini ha richiamato molto pubblico che è rimasto soggiogato dalla bellezza del *Concerto in re magg.* di Leo, trascritto da Cilea, e nel quale il Viterbini sostenne brillantemente la parte del violoncello.

PALERMO

® Prima di lasciare Palermo, Pietro Mascagni ha acconsentito a dirigere al Massimo un concerto orchestrale, applauditissimo, presentando la Sinfonia *Dal nuovo mondo* di Dvorak, e la sua *Guardando la S. Teresa del Bernini*, già eseguita all'Augusteo.

® Al Politeama è piaciuto l'oratorio in due parti e tre quadri, *In Nazaret*, composto dal noto musicista sacerdote Don Paolo Pillitteri.

® Alfredo Casella ha dato due udizioni al Massimo. Nella prima, dirigendo una orchestra non troppo numerosa, ha saputo ottenere da essa un ottimo risultato anche in brani di difficile esecuzione.

Ma la grande attesa era costituita dalla rapsodia *Italia* dello stesso Casella (1ª esecuzione) costruita su motivi siciliani e napoletani, e nella quale — specie nel finale — ha saputo raggiungere effetti notevolissimi. Nella seconda serata si è presentato come pianista, assieme al violoncellista Bonucci, ed entrambi hanno ottenuto un successo grandissimo.

® Al Lyceum gran folla ha festeggiato la violinista Letizia Calco e la pianista Diana Favara, entrambe concertiste di eccellente tempra, di buona tecnica e di vasta coltura.

® Un ottimo concerto si è avuto nella chiesa di S. Antonio di Trieste, esecutori il quartetto triestino e l'organista Curellich. Piacque, sopratutto, un brano, per quartetto e or-

gano, *Sur le ruines d'Ypres*, di Cesare Nordio.

Questo giovane compositore già aveva riportato un ottimo successo, e vi abbiamo accennato nel precedente fascicolo, con il suo *Sogno di primavera*, interpretato da Stefania Dandolo ed Ester Mazzoleni, e da lui diretto in due dei concerti precedenti.

Sur le ruines d'Ypres è ora giudicata unanimemente composizione originale, costruita con salda tecnica.

® In diverse città del Piemonte ebbero buona accoglienza alcune esecuzioni di musica da camera del maestro F. C. Gaito, il quale, pure, sedeva al piano. Buon violoncellista il Cannonieri.

® Lietamente si è svolto il saggio-concerto dell'Istituto musicale Manzato di Treviso; esso ha dimostrato con quale competenza e cure, il maestro Carrubba sappia dirigere quella Scuola.

® Agli Amici dell'Arte di Piacenza, all'ultimo concerto organizzato dal maestro Primo Bandini, il pubblico ha meritatamente festeggiato la cantante signora Bianca Trivioli-Bandini — anche esimia pianista — applauditissima in alcune vecchie cantate. Si distinsero anche il violinista O. Sacchi e gli altri esecutori.

® Un felice debutto ha fatto a Firenze, nella Sala della Filarmonica, il Coro Polifonico Fiorentino, istituito e diretto dal maestro Benelli. Esso ha eseguito con sapiente preparazione un serio e artistico programma. Arnaldo Bonaventura aveva, in principio, con belle parole tracciati i propositi dell'Istituzione, e messo in evidenza l'importanza del Canto corale.

® Agli « Amici della Musica » di Bari, il maestro Don Cesare Franco ha diretto una eccellente esecuzione del *La Resurrezione di Cristo* di Perosi.

PARIGI

® Elettissimo pubblico è convenuto al teatro dei Campi Elisi pel concerto sinfonico del maestro Piero Coppola. Egli è stato giudicato direttore intelligente, vivo e preciso. E' piaciuto assai il suo *Poema elegiaco*, e gli altri brani presentati, quali *Alborada del Gracioso*, di Ravel, *Notturno* e *Novelletta* di Martucci, che hanno avuto in lui un eccellente direttore.

® Alla Sala Gaveau, il pianista Nino Rossi ha eseguito musica di Pick-Mangiagalli, raccogliendo vivi consensi, dal pubblico e dalla critica.

® Un pubblico elettissimo, compreso l'Ambasciatore d'Italia, era intervenuto al concerto dedicato a *Cassandra* e a *Rosiera* di Vittorio Gnecchi, datosi nella *Blüthnersaal*, sotto la direzione di C. Hildebrand, e col concorso — oltrechè di cori ed orchestra, del soprano Ellen Overgaard, di H. Linkenbach, pure soprano, che abbiamo udita alla Scala nel 1913, del tenore P. Marion e del baritono Guttman. L'autore e gli esecutori sono stati festeggiatissimi. I giornali dedicano all'avvenimento artistico, di inconsueta importanza, lunghi e favorevoli giudizii.

® La violinista Armida Senatra è stata particolarmente apprezzata in parecchie città della Germania pel singolare temperamento e per la tecnica eccellente. Essa ha fatto anche applaudire alcune recenti composizioni italiane, tra le quali, *Concerto gregoriano* di Respighi, e *Concerto romantico* di Zandonai.

® A Bruxelles, alla presenza dell'Ambasciatore d'Italia e di molto pubblico, il compositore Vincenzo Davico dette un concerto di musica italiana facendo applaudire brani di Casella di Zanotti Bianco, di Labroca, di Coppola, di Santòliquido, di Alfano, di Castelnuovo, di Respighi, di Perrachio, di Pratella e di Pizzetti. Prima tenne una conferenza sull'« Evoluzione dell'arte musicale in Italia »

® Le *Due Canzoni italiane* per archi, arpe, celeste e timpani di Domenico Alaleona, sono state eseguite ed applaudite a Praga, sotto la direzione di Molinari.

® Josie Mallia Pulvirenti ha diretto a Malta, con bravura, un concerto il cui programma era composto da *Juventus* di De Sabata, *Ronde d'amour* di Westerhout, *Inno a Roma*, di Puccini, *Inno a Malta* dello stesso Pulvirenti.

® Al Cairo, auspice gli « Amici della musica » si è svolto un concerto di antica musica italiana, che ha costituito un vivo successo pel direttore maestro Leporatti. In programma, il *Magnificat*, due *Madrigali* di Gesualdo e di Banchieri, la *Messa da Requiem* di Filippo Mattoni.

® Il maestro Bavagnoli, che al Messico ha diretto parecchie stagioni di grande importanza, ha dato a quel teatro Esperanza, la scorsa primavera, tre grandi concerti vocali-strumentali, con masse imponenti. Tali udizioni hanno avuto grande successo e provocato dalla stampa unanimi lodi.

Lo stesso maestro ha presieduto la Commissione di un Concorso per un pezzo sinfonico: concorso bandito dal Consiglio Culturale e artistico della stessa città.

F. B. PRATELLA

La Ninna Nanna della Bambola

Favola in due quadri per il Teatro dei Fanciulli (da *La favola incantata* di L. DENARDIS).

Riduzione per Canto e Pianoforte . L. 20
Libretto . . . . . » 2

(AUMENTO COMPRESO).

EDIZIONI RICORDI

CONCORSI

I NUOVI CONCORSI DI "MUSICA D'OGGI,,

Nell'intento di favorire l'incremento della musica strumentale sinfonica e da camera, la nostra rassegna indice due Concorsi:

I. - Per un PEZZO SINFONICO (per orchestra — escluse le voci soliste e i cori — nella forma del *Poema sinfonico* o della *Suite in tre o più tempi*, o della *Ouverture*) con premio di L. 3.000;

II. - Per un QUARTETTO D'ARCHI (nella sua forma classica e tradizionale: 2 Violini, Viola, Violoncello) con premio di L. 1.500.

La proprietà dei lavori premiati resterà agli autori. Qualora intendessero di cederla alla Casa G. Ricordi e C., questa si impegna:

a) di pubblicare tanto la partitura quanto le parti d'orchestra del PEZZO SINFONICO e di retribuire all'autore, quale compenso di cessione, il 40 % sui proventi delle esecuzioni;

b) di pubblicare il QUARTETTO D'ARCHI retribuendo all'autore altre L. 1.000 una volta tanto.

S'intende che tanto il PEZZO SINFONICO che il QUARTETTO devono essere inediti e non eseguiti.

Le norme che regolano i due Concorsi sono le seguenti:

1°) Possono partecipare, ad uno o ad entrambi di essi, tutti i musicisti di nazionalità italiana.

2°) Le partiture dovranno essere indirizzate a « Musica d'oggi » - Sezione Concorsi - Via Berchet 2, Milano, *giungervi non oltre il 31 ottobre 1923 e senza che si riveli il nome del rispettivo autore.*

3°) Ciascuna partitura deve avere sul frontespizio un motto che va ripetuto sull'esterno di una busta (da spedirsi unitamente) la quale all'interno, invece, conterrà nome, cognome e indirizzo preciso del concorrente. La busta dovrà pervenire chiusa o sigillata.

4°) La Commissione esaminatrice pel Pezzo sinfonico è costituita dai maestri Alfano, Pizzetti e Toscanini. Quella pel Quartetto d'archi, dai maestri Polo, Respighi, Tommasini.

Entrambe le Commissioni pronuncieranno il loro giudizio, non oltre il 31 dicembre p. v., ed esso sarà pubblicato nel fascicolo di gennaio 1924 di « Musica d'oggi ».

5°) I lavori non premiati saranno restituiti ai rispettivi concorrenti, purchè richiesti entro il mese di febbraio 1924, dietro rimborso delle spese postali e di raccomandazione. Gli autori, nella loro richiesta, dovranno ripetere il motto con cui hanno accompagnata la partitura.

RECENSIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

Guide Musicali

Da qualche mese la Casa editrice R. Caddeo & C., ha iniziato una Collezione di *Guide Musicali* per la migliore conoscenza delle più importanti e più eseguite opere del repertorio teatrale.

Ciascuna Guida riesce una monografia interessantissima. Precedono sempre delle note introduttive intorno all'autore dell'opera esaminata e alla sua vita artistica. Seguono poi dei cenni intorno all'origine dell'opera stessa e alla sua « carriera ».

Dopo ciò, lo scrittore della Guida presenta un largo riassunto del libretto e una minuta analisi del contenuto musicale, dando notizia si della struttura orchestrale che dello sviluppo della composizione e presentando i principali temi del lavoro.

Ciascun volumetto contiene pure le fotografie in piccolo dei bozzetti delle scene.

La redazione del testo della Guida è stata affidata a scrittori fra i più competenti e i più esperti: anche l'edizione, pur essendo semplice e sobria, si presenta in un modo abbastanza decoroso. Finora sono uscite le seguenti Guide:

Lohengrin (Jachino), *Dèbora e Jaèle* (G. M. Gatti), *Dannazione di Faust* (Mannovani), *Boris Godunoff* (Damerini), *Luisa* (De Paoli), *La leggenda di Sakuntala* (Pannain), *Belfagor* (Luciani), *Madame Sans Gêne* (Paribeni).

Molti altri volumi sono in preparazione, non solamente nel campo dell'opera lirica, ma anche in quello della musica pura. Fra i primi notiamo il *Falstaff*, il *Tristano*, la *Salomè*, il *Trittico* pucciniano; fra gli altri, il *Clavicembalo ben temperato* di Bach, le *Sonate* di Beethoven, le composizioni pianistiche di Debussy, ecc.

La Collezione, certo destinata a divenire emula delle altre che da anni esistono presso le nazioni più colte, specie in Germania e in Francia, merita tutto l'incoraggiamento e l'appoggio degli studiosi e degli amici della musica.

C.

MUSICA DIDATTICA

BACH (G. S.). — *Il Clavicembalo ben temperato*. Revisione di A. Longo. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

La graduale opera di liberazione dell'assoggettamento degli studiosi italiani alle edizioni straniere continua ed è sempre affidata a buone mani. Il chiaro pianista ed insegnante napoletano ha fatto di questa edizione italiana del grande codice di polifonia pianistica un vero modello, per correttezza di lezione (tratta dalla grande pubblicazione della *Società Bach*) e per copia di avvertimenti relativi al fraseggio e alla diteggiatura. Ma quel che più importa in casa è la chiarezza di indicazioni relative ai temi da mettere in rilievo nella esecuzione; ciò che risulta a tutto vantaggio della intelligibilità nella struttura di quella architettonica composizione che è la fuga.

CHOPIN (F.). — *Album N. 1 di Composizioni scelte per Pianoforte*, rivedute e illustrate da Attilio Brugnoli. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

Fatta con criteri di scelta che hanno di mira la varietà, questa antologia raccoglie talune delle composizioni meno frequentemente eseguite di Chopin.

E' corredata di raffronti con altre edizioni e di abbondanti note e segni per l'esecuzione corretta ed espressiva.

POZZOLI (E.). — *Esercizi e Studi per Pianoforte sul passaggio del pollice*. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

Ad una opportuna serie di esercizi giornalieri seguono venti studi, in cui la novità e l'arditezza dei fini tecnici e didattici si associano al contenuto artistico, sempre interessante e sempre atteggiato ad una grande signorilità formale.

G. C. PARIBENI.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

ZANON (M.) — *30 Arie Antiche* della Scuola Napoletana, a una Voce, con Pianoforte, scelte, rivedute ed armonizzate. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *La Stampa*, Torino.

Già da tempo era vivo il bisogno di rinnovare il repertorio delle arie antiche da camera, repertorio determinatosi, soprattutto, in base alle pubblicazioni dei Parisotti; diciamo meglio, era vivo il desiderio che nuovi contributi alla storia della musica italiana fossero recati con la stampa di quei frammenti delle antiche musiche degne di essere ricordate. Abbiamo già segnalato altre raccolte, succedutesi in questi ultimi anni. Ora Matteo Zanon che già riportò alla luce frammenti del Gabrielli, del Galuppi, ecc., ha raccolto queste *30 Arie Antiche della Scuola Napoletana*, in cui si possono spigolare deliziose pagine, tratte da opere e da cantate, serie o comiche. Vi appaiono arie del Sarri, fra lo alle del Provenzale e quello del Vinci, cullantesi nei caratteristici ritmi della siciliana di moda; di Jommelli, non agile e neppur molto commosso, com'era sua caratteristica, ma sempre forte, energico, incisivo; dell'Astorga, di cui conosciamo troppo poco, e di cui il libro del Volkmann (non ancora tradotto!) accresce il desiderio: del Vinci, elegantemente pergolesiano; di Alessandro Scarlatti, arcade focoso, sempre ricco negli accompagnamenti di lineamento accademico e secentesco, sempre deciso negli spunti vocali; vi sono arie del gentile Leo, dei maggiori maestri Porpora, Piccinni e Sacchini, dei minori Maginì e Mancini; ma forse il più bel fascicolo è quello che reca stralci d'opere di Cimarosa, che riappare ancora una volta nelle sue poeticissime, originali, eleganti, commoventi frasi, degne del *Matrimonio segreto*, di *Giannina e Bernardone* o delle *Astuzie femminili*.

a. d. c.

RECLI (G.) — *Sei Bozzetti popolari* per Canto e Pianoforte (G. Ricordi & C., Milano).

Dalla *Critica musicale*, Firenze.

Sono sei liriche brevi su poesie popolari, dove la voce ha inflessioni piane e insinuanti e dove il commento pianistico è di una sobrietà esemplare: ben si addice questa musica limpida alla freschezza delle schiette poesie popolari. La melodia è spesso infiorata di eleganti melismi, e l'armonia quasi sempre signorilmente gustosa. Quale preferire tra queste liriche? Non saprei: ognuna ha le sue attrattive di grazia e di semplicità; mi acconsenterò di citare tra le varie *Ninne-nanne*, tutte squisite e toccanti, quella siciliana (di Alcamo) e quella su poesia boema; e tra le liriche di altro genere la spigliata e cinguettante *Cardellina*.

RESPIGHI (O.) — *Quattro liriche* per Canto e Pianoforte su parole di poeti armeni. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Giornale dell'Isola*, Palermo).

Respighi è senza dubbio il più lirico tra gli scrittori moderni di musiche da camera. I suoi canti, pur essendo moderni nella loro concezione e poggiati su sapienti armonie, non sono mai ricercati, ma fioriscono spontanei con una ricchezza di colorito e una varietà di atteggiamenti che affascinano. In queste quattro liriche su parole di poeti armeni sembra addirittura che il Respighi si sia proposto di ottenere il massimo effetto col minimo mezzo: nè si può concepire una semplicità maggiore di quella che si ritrova nella prima lirica: *No, non è morto il figlio tuo!*

L'antica poesia popolare armena non avrebbe potuto essere vestita di accenti più teneri. Eppure quale profondità di sentimento! Così nelle altre. Quanta grazia nell'andamento popolaresco della seconda: *La mamma è come il pane caldo;* quanta nobiltà nel dolore contenuto della terza: *Io sono la Madre;* quale mistica solennità nell'ultima invocazione.

TONI (A.) — *Liriche*, per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pianoforte*, Torino.

La conoscenza di un Alceo Toni appassionato e apprezzato ricercatore di buone musiche italiane antiche e brillante arguto scrittore, sempre pronto a combattere con giovanile audacia e spregiudicatezza in pro dell'arte, ci aveva fatto desiderare da gran tempo di poter conoscere il terzo aspetto della sua attività — meno noto al gran pubblico: cioè quello del compositore. Queste cinque liriche che escono ora per i tipi del Ricordi costituiscono dunque il primo saggio — per noi — della attività creatrice del Toni; saggio che, pur dubitando possa soddisfacentemente presentarci la figura del compositore, vogliamo segnalare al lettore. Diciamo subito che queste cinque *liriche*, su poesie del Pascoli (ad eccezione di una), ci hanno fatto nell'insieme un'ottima impressione. In ognuna di esse — specialmente in *Scalpito* e in *Notte di vento*, cioè in quelle con tendenze più accentuatamente drammatiche — il Toni ha saputo raggiungere ed afferrare il nucleo essenziale dell'espressione e perciò impostare fortemente e adeguatamente la sua pagina. Questa comprensione ed espressione complessiva dello spirito di ciascuna delle poesie del poeta suo conterraneo, costituisce per il musicista, il titolo di maggior lode, tale da farci sorvolare volentieri su qualche deficienza espressiva della parte vocale e da risparmiarci d'accennare alle qualità strettamente musicali delle cinque pagine, che rivelano un compositore di salda preparazione.

STANFORD (C. V.) — *24 Preludi* in tutti i toni, per Pianoforte. (Swan & Co., Londra).

Musica non difficile, ben composta, scorrevole, tanto che pare d'averla sentita non si sa quante volte.

CIPOLLATO (A.) — *Dai Colli*. Impressioni per Pianoforte. (A. & G. Carisch & Co., Milano).

Tanto all'*Alba* quanto in *Primavera*, e sia col *Ruscello* o col *Tardo crepuscolo*, i colli lasciano nell'autore impressioni molto ingenue, ma che durano a lungo.

BOGHEN (F.) — *Notturno* pour Piano. (M. Rossignol, Parigi).

Buon pezzo pianistico, d'effetto gradevole e di media difficoltà.

BLUMER (T.) — *Sestetto* op. 45, per Flauto, Oboe, Clarinetto, Corno, Fagotto e Pianoforte. (N. Simrock, Berlino).

E' un lavoro che interessa prima di tutto per la rarità della disposizione, poi perchè non è facile fare in modo che il gruppo degli istrumenti a fiato ed il pianoforte agiscano come due masse contrastanti, sì, ma pure essendo due elementi d'una stessa unità. Il Blumer non è un ardito, ma assolve onestamente e con abilità il compito che si è prefisso.

Il *Sestetto* è un tema presentato dai fiati soli, e seguito da sette Variazioni, distinte, anzi formanti tanti pezzi separati. Così la 1ª variazione è un *Improvviso* per pianoforte solo, la 2ª un *Capriccio*, la 5ª una *Romanza* ecc. L'insieme è scritto in modo da promettere buoni effetti, prudenti, ma sicuri, senza difficoltà.

SCOTT (C.) — *Canti inglesi* con accompagnamento di Pianoforte. (Elkin & C., Londra).

Vecchie e chiare melodie (non di caramere spontaneamente popolare) furono accomodate per l'uso odierno con un'armonizzazione delicata (Cyrill Scott è soprattutto un armonizzatore) e quasi sempre felice, se presa a sè. — Contrasto di due concezioni, di due sensibilità? — Forse; ad ogni modo esso è contenuto entro limiti abbastanza prudenti.

V. WERTHEIM (I.) — *Rosegger Lieder*, op. 15 per Canto e Pianoforte. (N. Simrock, Berlino).

Semplici, facili canzoni, che scorrono fluenti, senza sorprese, come cose ovvie, già più volte sentite ed accettate.

BORODIN (A.) — *Quartetto n. 1 in la maggiore* per 2 Violini, Viola e Violoncello. (E. Eulenburg, Lipsia).

Il bel lavoro, suggerito da un tema di Beethoven, viene ad aggiungersi alla già tanto ricca collezione di musica da camera, che fu l'origine dell'intera raccolta di queste partiturine; ed è una nuova gioia per quanti sono sensibili alle delicatezze del genere intimo.

DVORAK (A.) — *Klavierquartett*, op. 87.
FRANCK (C.) — *Klavierquintett*. (E. Eulenburg, Lipsia).

Altre due opere di notevole valore, che vengono ad arricchire la raccolta di partiture tascabili, mentre finora non si potevano avere che in edizioni grandi di formato e costose di prezzo. o. s.

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Le Roi Loys*. Ballata cavalleresca, su poesia medioevale francese, per Canto e Pianoforte. (A. Forlivesi & Co, Firenze).

Il testo ha l'efficace dureza semplicità propria dell'arte medioevale; la musica ne esprime le vicende e le situazioni in tono di leggenda, di recitazione modulata, ben letta e ben cantata ad un tempo. La melodia è quindi fluente e fresca, mentre l'accompagnamento la sostiene e fa sentire brevi intermezzi con discrezione ed efficacia.

Questo canto, scritto nel 1914, è la prima e già notevole lirica del Castelnuovo-Tedesco, che la pubblica solo adesso con qualche ritocco. Ma anche questo lavoro è fatto con mano tanto delicata da non lasciarne scorgere le tracce a chi non conosca la versione originale.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) — *Piccino picciò*. Ninna-nanna per Canto e Pianoforte. (A. Forlivesi & Co., Firenze).

I bei versi di Corrado Pavolini hanno suggerito al musicista un canto semplice, affettuoso, dove la tenerezza si intrisce non priva di trepidazione pel piccolo essere amato. E' musica fine, facile, d'immediata suggestione.

LENDVAI (E.) — *Suite da camera* op. 32. (D. Rahter, Amburgo).

Una poesia molto musicale di Franz Spunda, con diretti richiami a suoni ed a timbri di alcuni strumenti, diede la suggestione di tutta questa *Suite* in sette tempi dove l'A. avvicenda con efficacia, situazioni diverse e contrastanti. L'orchestra è «da camera» cioè, oltre agli archi e ad un'arpa, un quartetto di legni (cogli strumenti usuali) ed un corno, e rimane uguale in tutti i pezzi; ciò che è molto pratico, ma forse è un ostacolo alla varietà. D'altra parte da questa limitata tavolozza, il Lendvai seppe trarre una buona diversità di colori e d'impasti, pur mantenendosi nell'àmbito d'una media facilità pei vari strumenti. Da ogni punto di vista questa Suite si raccomanda, dunque, come lavoro pratico e ben riuscito.

ODDONE (E.) — *Canzoniere Popolare Italiano*. Vol. 2°. (R. Fantuzzi, Milano).

Ogni nuova pubblicazione sulla musica popolare italiana ha un interesse che i nostri musicisti dovrebbero sentire molto più di quanto facciano in realtà. Segnaliamo dunque con piacere il secondo volume della raccolta che l'autrice va pubblicando.

In simili collezioni bisogna distinguere e separar nettamente due lati: i canti presi quali documenti impersonali, e l'armonizzazione aggiuntavi. Non crediamo dire nulla di men che riguardoso, affermando che, a parer nostro, il primo lato ha sempre maggior valore del secondo. E' l'anima collettiva che soverchia quella dei singoli.

Il recente volume contiene 47 canti, delle varie regioni d'Italia. A noi piacerebbe veder separate le canzoni che qualche musicista scrisse destinandole al gusto del popolo, dalle canzoni che tra il popolo stesso fioriscono come spontanee. E ciò che Giulio Fara chiama *etnofonie*, ed ha carattere intimo, come proveniente dalle stesse radici della razza che ha ideato quei canti: è insomma la vena ritmica popolare, il vero documento musicale dell'anima collettiva. Qui vi sono parecchie di queste melodie; ma altre ve n'è di quell'altra specie, come i numeri 3, 4, 5, 9, 10, 13, 16, 35, 37, 38, 39. E ripetiamo sarebbe stato bene separarli.

Uno dei lati più interessanti nel canto popolare, è quello tonale. Si sente ripetere che la tonalità così detta moderna, coi due modi maggiore e minore, nacque dal popolo in tempi relativamente recenti mentre gli avanzi degli antichi modi si trascinarono a lungo nell'arte dotta. Niente di più falso. Ormai è provato che, nel campo melodico, il maggiore ed il minore risalgono sino ad un'antichità tanto remota che non si può ancora precisare. Quanto ai varii «modi», poi, si dia un'occhiata anche a questo volume (certo preparato senza nessuna speciale intenzione in proposito, e si vedrà come il popolo continui tuttavia a cantare nei modi antichi, mentre è proprio l'arte dotta che continua a servirsi solo del maggiore e del minore, magari anche quando si proclama che sono morti e sepolti.

Difatti, qui il canto N. 18 è in *fa*, ma nel medioevo lo si sarebbe detto di 1° modo trasportato in *la*. Il N. 33 è netto in 1° modo, portato una quarta sopra; il N. 42 è in modo 3°; il n. 43 non potrebb'essere più schietto in modo 5°, ed il N. 45 è in modo 4°, con caratteristica reticenza della nota *fa*, che non si trova mai. Il N. 46 è d'8°, ed il N. 47 di 3°.

Naturalmente l'uso dei toni antichi è più favorito in certi siti che non in cert'altri, ed è un fatto d'interesse etnografico. In ogni caso è chiaro che queste basi tonali sono le migliori indicazioni anche per l'armonizzazione. E noi ce ne rallegriamo sinceramente. La nuova pubblicazione della signora Oddone offre speciale interesse a studiosi ed a musicisti.

GIULIO BAS.

GURLITT (G.) — *Album for the Young* for Pianoforte. (Augener Ltd., London).

I pianisti di modesta abilità troveranno nella piccola serie di composizioni del Gurlitt, ottimo e piacevole pretesto di studio, o genialissimo diletto musicale. Chiarezza e buon gusto ravvivano le brevi pagine strumentali, e uno spiccatissimo senso di eleganza infonde loro rare attrattive di genialità.

TURNEY (S. E.) — *Caprice* for Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Nulla di nuovo dice la compositrice col suo *Capriccio*, governato da una evidente devozione agli andamenti melodici scorrevoli e naturali.

MOZART (W. A.) — *Adagio in b minor*. per Pianoforte (Franklin Taylor). (Augener Ltd., Londra).

Riveduto da F. Taylor, l'editore Augener pubblica un delizioso *Adagio* di Mozart. Gli anni passano, le usanze variano, le tendenze si avvicendano, ma i capolavori dell'autore del *Flauto Magico* rifulgono di luce imperitura, in ogni genere dell'arte musicale.

BUTLER (L.) — *On a Spring Morning* for Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Spigliato e vivace si svolge il piccolo pezzo pianistico di Butler. Nulla di singolare guizza fra le rapide note della composizione, degna di attenzione per la freschezza dell'espressione imitativa.

WARLOCK (P.) — *Piggesnie*. Song. (Augener Ltd., Londra).

Ispirata ad una poesia del secolo XVI, la canzone rievoca gli andamenti melodici ed armonici di altri tempi, compiacendosi delle frasi quadrate e degli accordi spontanei e naturali.

WARLOCK (P.) — *Hey, Troly Loly Lo*. Song. (Augener Ltd., Londra).

Anche la poesia di questa romanza parla di cose lontane, ma il compositore questa volta non ha subito il sottile fascino del medioevo, ed ha pensato più modernamente, affidando lo svolgimento melodico ad un ritmo poco usato.

RICCI SIGNORINI (A.) — *Sei Poesie* per Canto e Pianoforte (A. & G. Carisch & C., Milano).

Il compositore canta come ha sempre cantato, pianamente, con grande rispetto della melodia; solo armonicamente ha sentito il bisogno di inchinarsi alle nuove tendenze ed ha introdotto nel commento pianistico qualche arditezza, gentile, dolcissima, memore delle passate aspirazioni dell'orecchio musicale dei delicati apprezzatori di garbatezze armoniche.

EDMUNDS (C. M.) —*Sherwood* a short Cantata for children Voices. (J. Williams, Londra).

Una cantata per bimbi: che cosa interessante! Pare che un profumo si sprigioni dall'opera, e che una divina risonanza si diffonda dal piccolo spartito, prima ancora di percepirne il contenuto.

In Inghilterra però non si tien calcolo della modesta estensione delle voci infantili, e si oltrepassa la ormai consacrata tessitura delle piccole voci.

Nella Cantata di Edmunds si incontrano del *fa*, del *sol*, persino dei *la bemolle*. Forse lassù le ugole tenerissime hanno maggiori ardimenti...

Ora che si pensa maggiormente alla cultura dei fanciulli, sarebbe desiderabile di far conoscere anche fra noi le concezioni musicali infantili di ogni paese.

ELISABETTA ODDONE.

MUSICA SINFONICA

BOHNKE (E.) — *Thema mit Variationen* für grosses Orchester, op. 9. (N. Simrock, Berlino).

Il giovane compositore che nel Quartetto op. 1 abbiamo visto ancora come stretto tra i, pure a lui ben noti, legami dello stile da camera e della forma classica, si ritrova qui più vigoroso ed espressivo; specialmente egli può espandere più liberamente il suo carattere appassionato. Ciò che dice non è proprio originale, nè per le situazioni, nè per la materia musicale con cui si esprime. Per citare un esempio solo, come non pensare alle fanciulle-fiori nella seconda Variazione? In genere tutto è qui ancora di derivazione wagneriana. Ma c'è un'anima che vive in un musicista; la sua personalità si formerà e noi aspettiamo di conoscerla con piacere.

PFITZNER (H.) — *Concerto in mi bemolle* per Pianoforte, con Orchestra, op. 31. (Fürstner, Berlino).

Pfitzner è uno dei più notevoli compositori tedeschi viventi, forse il più notevole di tendenza conservatrice; dunque abbiamo letto questo suo ultimo lavoro coll'attesa di trovarvi la continuazione della grande tradizione classico-romantica, arricchita, come trasfigurata, dalle conquiste dell'arte odierna.

Dobbiamo confessare che la sola impressione ricevuta è quella d'un'opera da maestro, solida, coscienziosa, con buoni effetti; ma aspettarsi un poeta e trovare un professore non è proprio una gioia. La chiarezza, la maschia semplicità, che è tanta parte del carattere classico (se si può parlare di distinzioni nette), e permette di manifestarsi alla viva e sincera idea generatrice delle opere dei grandi maestri, qui fa posto ad una durezza di maniera, che esprime un contenuto pel quale non sappiamo trovare altra parola che «disamabile».

Il primo tempo è certo il migliore, per invenzione di temi e per efficacia di svolgimenti e di struttura. Il secondo, definito «tempo galo», è davvero poco peregrino, e pare anche più lungo di quanto sia di fatto, perchè s'incatena col primo. Il terzo è un breve Adagio, ed è la parte che più ci ha deluso. Se non vi fosse il nome non lo crederemmo scritto da un musicista di fama. Nel finale la sgradevolezza si accentua anche più, e rimane solo la fattura, la vicenda degli effetti, e la maniera brillante di trattare il pianoforte.

In conclusione, col rispetto dovuto all'autore, questo Concerto non ci pare una troppo confortante testimonianza dell'arte di quella tendenza che dovrebb'essere la più schietta espressione dell'anima musicale tedesca, l'erede dei grandi sinfonisti dei secoli XVIII XIX.

RICCI SIGNORINI (A.) — *Stati d'anima*. 2ª Suite di 3 composizioni per Orchestra d'archi. — *Suite N. 1* per Grande Orchestra. — *Suite N. 2* per Grande Orchestra. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Il complesso di queste composizioni orchestrali non può non far risaltare un fatto di carattere generale; a noi non sembra discutibile che la *Suite* n. 1 è molto diversa dagli *Stati d'anima*, mentre la *Suite* n. 2 sta in mezzo. Il primo di questi lavori è piuttosto ingenuo, senza troppe tracce di personalità o di ricerca. Invece l'ultimo abbonda di armonie piuttosto acidule, e confessa la ricerca del nuovo. Evoluzione? e proprio sincera e sentita? Forse che sì, forse che no.

Ciò che indebolisce, in ogni caso, questi pezzi è la sproporzione tra la poca vitalità degli elementi generatori e la troppa lunghezza del loro sviluppo. Debolezza che negli *Stati d'anima*, composti per soli archi, deve palesarsi chiaramente. Del resto, forse nemmeno l'orchestrazione della 1ª *Suite* deve aver una troppo gran virtù d'attrarre il senso di chi ascolta, tanto da fargli passare inavvertita una certa prolissità poco desiderabile.

GIULIO BAS.

PIANOFORTE A DUE MANI

CANTARINI (A.)

118653. - 1. *Una landa sconfinata in un velo sottile di nebbie:* La mia realtà L. 4
118654. - 2. *Un solco fortuoso sempre interrotto:* La mia linea . . . . . » 4
118655. - 3. *A cavallo in un turbine:* La mia vita . . . . . » 4

CORIO (E.)

119174. - *Fantasia* in re minore . . . . » 8
119175. - *Notturno* a Lesbo . . . . . » 5

GANDINO (A.)

Nel bosco Tre pezzi:

115639. - 1. *Il rigogolo* . . . . . » 3
115640. - 2. *La morte dell'usignolo* . » 3
115641. - 3. *Il picchio* . . . . . » 5
115642. - Uniti . . . . . » 10

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

La Società Corale Orfeonica di Bologna, per festeggiare il suo 55° anniversario, bandisce un Concorso di musica corale a quattro voci, da eseguirsi senza accompagnamento. I lavori, inediti, dovranno pervenire non oltre il 15 luglio alla Presidenza della Società, via Broccaindosso, 34. I premi saranno costituiti da medaglie e da diplomi.

La Ditta Oreste Ruggeri di Pesaro apre un Concorso per una Canzone per canto e pianoforte, con vistosi premi: 1°) L. 3000; 2°) L. 1000; 3°) L. 500; 4°) a 8°) L. 100 ciascuno. Termine per la presentazione dei lavori, 30 luglio p. v.

«Il Concerto», periodico di Bologna, via Fondazza, 13, indice una gara, per musiche a plettro ed a pizzico, dotata di ricchi premi. Scadenza 30 giugno.

Al Concorso della Lega musicale italiana di New York, ha vinto il primo premio, ad unanimità di voti, la signorina Giulia Recli, con la *Canzone villereccia*. Alla stessa, poi, è stato aggiudicato anche il secondo premio, con la sua *Voce campestre*.

NOTIZIE

In occasione del cinquantenario manzoniano, il maestro Gallotti, della Cappella del Duomo, ha musicato la *Pentecoste*, per Coro a tre e quattro voci pari. Carisch ne ha curato l'edizione.

A Roma (via Leonardo da Vinci, 76) si è costituita un'Associazione Nazionale fra diplomati e diplomandi di musica.

La Commissione Internazionale per il festival di musica moderna a Salzburg (composta di due tedeschi, uno svizzero e un francese), ha stabilito che ogni nazione vi sia ammessa con cinque o sei musicisti e con opere ample e rappresentative, mentre per l'Italia sono stati scelti soltanto: Busoni, Malipiero (*Sonetti del Berni*) e Castelnuovo Tedesco (*Il raggio verde*).

Ciò forse in cambio dell'ospitalità frequente che noi accordiamo ai maestri d'oltr'Alpi ed alle accoglienze che ad essi facciamo!

Il signor Latil ha fatto dono alla Biblioteca nazionale di Parigi di una Cantata inedita di Berlioz, che ha il titolo di *Orphée déchiré par les Bacchantes*. Tale lavoro era stato composto nel 1827 per il «Prix» di Roma, ma non fu premiato. Lo stesso autore spiega questo insuccesso, scrivendo su una copia dedicata ad un suo amico: «Opera dichiarata *ineseguibile* dalla sezione musicale dell'Istituto, ed *eseguita* alla Scuola Reale di musica.

I concorrenti ammessi a disputarsi il «Prix de Rome» sono entrati al palazzo di Fontainebleau, per comporre, in trenta giorni, la cantata d'obbligo, i cui personaggi sono Dante, Virgilio e Beatrice. Diamo i nomi dei sei candidati: le signorine Leleu (Scuola Widor) e Ives de la Casinière (Scuola normale di musica); i signori Bousquet (Scuola Widor), Bréard (Scuola Widor), Fourestier (Scuola Vidal) e Dussaut (Scuola Widor).

Causa le tristi condizioni dell'Opera di Vienna, è impossibile, per ora, allestire la nuova opera di Strauss, dal titolo *Panna montate*.

Al Metropolitan di New York sono state rappresentate nella scorsa stagione, 25 opere in italiano, 8 in tedesco, 7 in francese. Su 160 rappresentazioni le opere vanno così ripartite: *Romeo e Giulietta*, 10; *Aida*, 8; *Bohème, Tosca, Traviata, Thaïs*, 7; *Butterfly, Pagliacci, Carmen*, 6; *Cavalleria, Guglielmo Tell, Mefistofele, Chénier, Africana, Anima allegra, Boris, Sansone e Dalila, Tristano, Walkiria, Monna Lisa*, 5; *Ernani, Faust, Manon* (M.), *Parsifal, La città morta, Cavaliere della Rosa*, 4; *Rigoletto, Barbiere, Così fan tutte, Lohengrin, Tannhäuser*, 3; *Trovatore, Forza del destino, Don Carlos, Manon* (P.), *Lucia, Snegourutscha*, 2; *Amore dei tre re, L'oracolo*, 1. Gli autori più rappresentati sono stati, quindi, Verdi e Puccini rispettivamente con 28 e 22 recite.

NECROLOGIO

A. Tremezzo, alla fine di maggio, il maestro Piero Girompini.

A Parigi, il 30 maggio, *Camillo Chevillard*. Egli fu il primo a far conoscere in Francia la musica wagneriana, e si distinse, particolarmente, quale direttore dell'orchestra dei Concerti Lamoureux. Era figlio del celebre violoncellista omonimo.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Nei prezzi è compreso l'aumento

CANTO
MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

CIMARA (P.) (119260). *Stornellata marinara*. Versi di G. Pesci. S. o T. L. 4.—.

JAMES (W. G.). (118897). *Bush night-Song* from the cicle «Six *Australian Bush Songs*» arranged for Mixed voices (S. C. T. B.). Piano accompaniment. Scell. 1/—.

—— (18898-99-118900). *The radiant morn hath passed away*. Sacred Song, with Organo obbligato (ad lib.). Words by G. Thring. N. 1. C o B. — N. 2. Ms. o Br. — N. 3. S. o T. *cad Scell.* 2/—.

PIZZETTI (I.). (119228-29-30). **Tre Sonetti** di Francesco Petrarca in morte di Madonna Laura, musicati: I. «*La vita fugge e non s'arresta un'ora...*» *Ms.* o Br. — II. «*Quel rosignuol che si soave piagne...*» S. o T. — III. «*Levommi il mio pensier in parte ov'era...*» *Ms.* o Br. *cad.* L. 5.—.

SANTOLIQUIDO (F.) (119274). *Supremo sonno*. Lirica: *Si schiudono le rose ne' roseti*. Poesia di F. Santoliquido. S. o T. L. 4.—.

TROIANI (G.). **Douze Mélodies:** 1. *Madame, autor de vous*. — 2. *Autre Chanson*. — 3. *J'ai bu, dans l'haleine des fleurs*. — 4. *Quand ton sourire* — 5. *Je ne veux pas autre chose*. — 6 *Si vous saviez*. — 7. *Chanson*. — 8. *Notre amour*. — 9. *Le plus doux chemin*. — 10. *Les trois prières*. — 11. *Le fidèle coeur*. — 12. *La lune blanche*. S. ou T. L. 12.—.

WARNER (H. W.) (118888). **Four Songs**, Op. 24: 1. *The morn that usher'd to life*. — 2. *Mingvillo*. — 3. *O il mine corn*. — 4. *Pet's Punishments*. Ms. o Br. *Scell.* 3/6 d.

OPERE TEATRALI
per Canto e Pianoforte

PRATELLA (F. Balilla). LA NINNA NANNA DELLA BAMBOLA Favola in due quadri per il Teatro dei fanciulli. Riduzione per Canto e Pianoforte. (a) L. 20.

ZERKOVITZ (B.). LA BAMBOLA DELLA PRATERIA. Pezzi staccati:

—— (118941) ATTO I. Duetto comico: *New-York* (Chou Chou-Flan). L. 4.—.

—— (118942) ATTO II. Canzone delle rose (Regina). L. 4.—.

—— (118943) — Duettino comico: *Baci e fiori* (Chou Chou-Flan). L. 4.—

—— (118944) — Fox-trot cantato e danzato (Walter) L. 4.—.

—— 119420 ATTO III. Duetino comico dei gatti (Chou Chou-Flan). L. 0.50

MANDOLINO SOLO

ZERKOVITZ (B.). LA BAMBOLA DELLA PRATERIA. Pezzi ridotti da A. Morlacchi:

—— (119433) ATTO II. Canzone delle rose (Regina) L. 0.50.

—— (119434) — Duettino comico: *Baci e fiori* (Chou Chou-Flan). L. 0.50.

—— (119435) — Fox trot cantato e danzato (Walter). L. 0.50.

—— (119436) ATTO III. *Duettino comico dei gatti*. (Chou Chou-Flan). L. 0.50.

VIOLINO E PIANOFORTE

FOURDRAIN (F.) (R. 660). *L'eternel amour* (d'après la Cantilène de «*Cadet*»). Berceuse. L. 3.50.

GUARNIERI (F. de) (118945). *Concerto* per Violino, con accompagnamento d'Orchestra (I. Introduzione - Fantasia. — II. Adagio quasi Andante. — III. Finale. — Riduzione per Violino e Pianoforte. L. 10.

TIRINDELLI (P. A.) (119271). Concertino in *La minore*. L. 8.—.

—— (119272). Concertino in *Re minore*. L. 8.

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

PIZZETTI (I.). (119404). Sonata in *Fa* L. 24 —.

VIOLINO, VIOLONCELLO E PIANOFORTE

BOSSI (Renzo) (119242). *Laude* in quattro tempi concatenati. Op. 16. L. 16.—.

ORCHESTRA
con Pianoforte-conduttore

BILLI (V.) (119041). *Topsy*. 1.° Csardas. Op. 387. (a) Fr. 6.—.

—— (119074) *Cinlia*. 2.° Csardas. Op. 389. (a) Fr. 6.—.

—— (119167) *Redova*. Nuova Danza. Op. 377. (a) Fr. 5.—.

—— (119168) *King-teking*. Chinois Fox trot (Intermezzo). Op 378. (a) F 6.—

ORCHESTRA
Partiture formato tascabile (cm. 13 per 18)

GASCO (A.). (119071) *Buffalmacco*. Preludio giocoso (a) Fr. 12.—.

—— (119072) *Presso il Cittanno*. Preludio pastorale. (a) Fr. 12.—.

PICK-MANGIAGALLI (R.). (119073). *Notturno* e *Rondò fantastico*. Op. 28. (a) Fr. 20.—.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

LA BAMBOLA DELLA PRATERIA. Operetta in tre atti di Carlo Lombardo, per la musica di Béla Zerkovitz. L. 2.—.

LA NINNA NANNA DELLA BAMBOLA. Favola in due quadri per il Teatro dei fanciulli (da «*La Favola incantata*» di Luciano De Nardis), per la musica di F. Balilla Pratella. L. 2.—.

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE

Metodi, Studii, Composizioni originali, Danze, ecc.

CZERNY (C.). *30 Nuovi Studi del Meccanismo*. Revisione di F. Boghen. Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

FRONTINI (F. P.). *Canzone di strada*. Fr. 1.75. — *Bonsoir ma belle!* Fr. 1.75. (A. & G. Carisch & C., Milano).

JAQUES-DALCROZE (E.). *50 Études Miniatures* de métrique et rythmique: Livre N. 1, Fr. 9; Livre N. 2, Fr. 9; Livre N. 3, Fr. 9; Livre N. 4, Fr. 10. (Maurice Senart, Paris).

KARG-ELERT (S.). *Hexemeron*: 1. *Crodikon*, Mk. 2; 2. *Ritornell*, Mk. 1; 3. *Sonett*, Mk. 1; 4. *Legende*, Mk. 1; 5. *Ghasel*, Mk. 1; 6. *Ballade*, Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).

NIEMANN (W.) *Rigaudon*. Mk. 1; *Japan*. Mk. 3,50; *Capriccio*. Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).

PICCINELLI. *A Noi!! Italia ognor*. Inno. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

TAGLIAPIETRA (G.). *Tre studi speciali*, sull'incrocio delle mani. L. 2,50. (G. Zanibon, Padova).

TOSELLI (E.). *Canzonetta*. Fr. 4. — *Une Chanson d'Amour*. Serenatella. Fr. 3,50. (Delrieu frères, Nice).

SANTOLIQUIDO (F.). *Antica primavera*. Romanza. Fr. 2.50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

ZANUCCOLI (L.). *Toccata*. Fr. 2.50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

VIOLINO E PIANOFORTE

ANTONELLI (M.). *Addio*. Fr. 2.50. — *Romanza patetica*. Fr. 3 — *Romanza in sol magg*. Fr. 2.50 — *Mazurka di Concerto*, F. 3 — *Mazurka caratteristica*. Fr. 3 — *Assenza*. Fr. 2.50 — *Bagatella*. Fr. 4 (F. Bongiovanni, Bologna).

FERRONI (V.). *Sonata in Fa*. (Mauro V. Cardilli, New-York).

FOGG (E.). *Caprice*, 2/— — (Elkin e Co. Ltd., London).

RECHNITZER-MOLLER (H.). *Frühlingsphantasie* (Raabe und Plothow, Berlin).

TARTINI (G.). *Alte Sonaten*. Herausgegeben von P. Kleugel, Mk. 3, (N. Simrock, Leipzig).

TELLAM (H.). *Le deux débutants*: N. 1 *Romance* Fr. 2; N. 2 *Hésitation*, Fr. 2 (P. Decourcelle, Nice).

ZANUCCOLI (L.). *Danse tzigane*. Fr. 2.50 (A. e G. Carisch e C., Milano).

ORCHESTRA

BRUCKNER (A.). *Ouvertüre G. moll*. Eingerichtet von J. V. Wöss (Kleine Partitur). (E. Eulenburg, Leipzig).

CORELLI (A.). *Concerto Grosso*. Op. 6, N. XI, für zwei Solo-Violinen, Solo-Violoncello und Streichorchester, Partitur, Mk. 2. (Raabe & Plothow, Berlin). — *Concerto Grosso, Op. 6*, N. XII, für zwei Solo-Violinen, Solo-Violoncello und Streichorchester, mit Cembalo. Partitur Mk. 2. (Raabe & Plothow, Berlin).

FRANCK (C.). *Symphonie D moll*, Kleine Partitur (E. Eulenburg, Leipzig).

HAYDN (J.). *Simphonie N. 9 C. moll*. Kleine Partitur. — *Simphonie N. 14 D. dur* (E. Eulenburg, Leipzig).

KAREL (R.). *Slavische Tanzweisen*: Op. 16 G. *dur* Mk. 6; Op. 16 *C. dur* Mk. 6. (N. Simrock, Leipzig).

LALO (E.). *Symphonie espagnole D moll* für Violine mit Orchester. Op. 21, Kleine Partitur (E. Eulenburg, Leipzig).

MENDELSSOHN B (F.). *Ouvertüre zum* Oratorium «Paulus». Op. 36, Kleine Partitur. — *Ouvertüre aus der Musik zu Racines «Athalia»*. Op. 74, Kleine Partitur. — *Ouverture zuum Liederspiel Heimkechr aus der Fremde*. Op. 89. Kleine Partitur (E. Eulenburg, Leipzig).

MOZART (W. A.). *Maurische Trauermusik*. Kleine Partitur (E. Eulenburg, Leipzig).

RICCI SIGNORINI (A.). *Sirene*. Pezzo caratteristico per Orchestra d'Archi con Arpa, Campanelli e Triangolo. Partitura Fr. 3. — *Stati d'anima*. 2ª Suite di 3 composizioni per Orchestra d'Archi. Partitura. Fr. 5. — 2. *Impressioni* per Orchestra d'Archi e Arpe. Partitura Fr. 3. — *Suite* N. 1 per Grande Orchestra, Partitura Fr. 20 (A. e G. Carisch e C., Milano).

WEBER (C. M.). *Rondò Brillante*, Op. 65 für Orchester istrumentiert von H. Berlioz (E. Eulenburg, Leipzig).

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

ALBERT-ARNAUD. — *Sérénade d'un soir*. (P. Decourcelle, Nice).

ALTAVILLA (O.). *Danza Orientale*. Intermezzo Fr. 2.50 (A. e G. Carisch e C., Milano).

AMBROSIO (A.). *Valse Intermède* (P. Decourcelle, Nice).

CUSCINÀ (A.). *Macacco*, Fox-trot, Fr. 2 (A. e G. Carisch e C., Milano).

DE SENA (G.). *Menuet empire*. Fr. 3 (A. e G. Carisch e C., Milano).

FORMANOWSKI (M.). *Sérénade Orientale*. (Rob. Fischer, Dresden).

FORTUNY (A. P. M.). *Réponse à Salomé*, Fox-trot, Fr. 2 (A. e C. Carisch e C., Milano).

GAUDENZI (A.). *Hamaca*. Ondulada, Fr. 2 (A. e G. Carisch e C., Milano).

GRANDJEAN (A.) *Nella, Valse-hésitatation* — Tango *d'amour* (P. Decourcelle, Nice).

HEKKER (W.). *Air de Ballet*. Intermezzo (P. Decourcelle, Nice).

LAUWERYNS (G.). *En forme de Menuet*. - *Gavotte*. (P. Decourcelle, Nice).

LYNDE (L.). *Ça c'est pour vous, Mad'moiselle*. Fox-trot. (Smyth, Paris).

MOLETTI (N.). *Oh! Rose bleu?* Ideal Shimmy. — *Bluff*. One Step. — *Malabar*. Shimmy. — *Kim*, Shimmy. - Ciascuno Fr. 2.50 (A. e G. Carisch e C., Milano).

RAMPOLDI (G.). *Thommy*. Fox-trot. Fr. 2 (A. e G. Carisch e C., Milano).

REUCHSEL (M.). *Soir de Juin. Méditation* (P. Decourcelle, Nice).

ROSSI (O.). *Hechicera*, Tango Fr. 2. (A. e G. Carisch, Milano).

TELLAN (H.) *Bonjour, ma chère*, Intermezzo. (P. Decourcelle, Nice).

TOSELLI (E.). *Romance* L. 1.50 (Smyth, Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

PARTITURE D'ORCHESTRA IN FORMATO TASCABILE

FINEMENTE INCISE, LEGATE IN BROCHURE

ALALEONA (D.)

Due Canzoni Italiane per Archi, Celeste e Timpani: 1. *La mamma fontana* . . . . (119058) L. 8
2. *Canzone a ballo* . . . . . (119070) » 10

ALFANO (F.)

Sinfonia in Mi (in tre tempi) . . . . (119243) » 18

CARABELLA (E.)

Andante con Variazioni . . . . . (119708) » 20

CASELLA (A.)

Le Couvent sur l'eau (Il Convento Veneziano). Comédie chorégraphique sur un argument de J. L. Vaudoyer. Fragments symphoniques (118810) » 20

DE SABATA (V.)

Juventus. Poema sinfonico . . . . . (118672) » 20

GASCO (A.)

Buffalmacco. Preludio giocoso . . . (119071) » 12
Presso il Ciltunno Preludio pastorale (119072) » 12

GUERRINI (G.)

Visioni dell'antico Egitto Due quadri sinfonici (dall'« Aphrodite » di Pierre Louys): 1. *Sul modo d'Alessandria*. - 2. *Il baccanale in casa di Bacchis* . . . . . (118674) » 30

MALIPIERO (G. F.)

Per una favola cavalleresca. Illustrazioni sinfoniche . . . . . (119001) » 20

MANCINELLI (L.)

Scene veneziane Suite. N. 3. *Fuga degli amanti a Chioggia* . . . . . (118675) » 14

MARIOTTI (M.)

A Ferrara Poema sinfonico . . . . . (118705) L. 20

MARTUCCI (G.)

Notturno in *Sol bemolle*. Op. 70 N. 1. (118812) » 6
Novelletta Op. 82 . . . . . (118814) » 10

MONTEVERDI (C.)

Sonata sopra « Sancta Maria » per Canto ed Orchestra. Versione ritmica e strumentale di B. Molinari . . . . . (118670) » 10

PICK-MANGIAGALLI (R.)

Notturno e Rondò fantastico. Op. 28 (119073) » 20

RESPIGHI (O.)

Antiche Danze ed Arie per Liuto (Sec. XVI) Trascrizione libera per Orchestra: I. MOLINARO (SIMONE). Balletto detto « *Il Conte Orlando* ». - II. (GALILEI VINCENZO). *Gagliarda*. - III. IGNOTO. *Villanella*. - IV. IGNOTO. *Passo mezzo e Mascherada* . . . . . (118814) » 20
Ballata delle Gnomidi. . . . . . (119003) » 24
Fontane di Roma. Poema sinfonico: (*La fontana di Valle Giulia all'alba. - La fontana del Tritone al mattino. - La fontana di Trevi al meriggio. - La fontana di Villa Medici al tramonto*) . (118815) » 20

SANTOLIQUIDO (F.)

Acquarelli. Suite sinfonica: (*La mattina nel bosco. - Nevica... - Vespro. - Festa notturna*) . (118711) » 20

ZANDONAI (R.).

Serenata Medioevale. per Violoncello solista, due Corni, Arpa ed Archi . . . . . (118816) » 6

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

VIEUXTEMPS (H.)

E. R. 69. — *Sei Studii da Concerto*. Op. 16. Revisione di P. DE GUARNIERI . . . . . L. 5.—

VIOTTI (G. B.)

E. R. 113. — *Concerto* per Violino (in *La min.*), colle cadenze e l'accompagnamento di Pianoforte, di E. POLO. . . . . » 6.—
E. R. 271. — *Concerto N. 20*. (Re *magg.*) . . . . . » 5.—
E. R. 272. — *Concerto N. 22*. (La *min.*) . . . . . » 5.—
E. R. 273. — *Concerto N. 23*. (Sol *magg.*) . . . . . » 5.—
E. R. 274. — *Concerto N. 24*. (Si *min.*) . . . . . » 5.—
E. R. 275. — *Concerto N. 28* (La *min.*) . . . . . » 5.—
E. R. 276. — *Concerto N. 29*. (Mi *min.*) . . . . . » 5.—

Edizioni rivedute da G. FUSELLA.

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

Mº ERCOLE CAVALLO

NUOVO METODO MECCANICO MUSICALE

con una serie di Esercizii per diventare presto musicisti e pianisti precisi e coscienti. E' raccomandato da insigni docenti e maestri, quali CILÉA, LA ROTELLA, ZANELLA, FRANCO, DE ANGELIS, GIARDA, ecc. Offre la massima economia di tempo, di lavoro e di denaro, perchè permette lettura ed esecuzioni precise senza solfeggio, avviamento a comporre e scrivere, e contiene innumerevoli esercizii che da soli comporterebbero una spesa gravosa.

Prezzo L. 15.

Come complemento si raccomanda la:

RIFORMA PEDAGOGICA MUSICALE

dei tempi delle tonalità e delle modalità. Facilita l'insegnamento, abbrevia lo studio ed agevola l'esecuzione della musica.

Prezzo L. 8.

Aggiungendo L. 10 al costo del METODO MECCANICO si riceve l'opera completa (*Metodo e Riforma*) franco di porto e di raccomandazione, ed anche due quinterni di carta-guida per la precisa SCRITTURA E LETTURA DELLA MUSICA.

PRESSO L'AUTORE - VIA NICOLAI, 137 - BARI

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO V. NVMERO VII. LVGLIO MCMXXIII



PREMIATA FABBRICA STRUMENTI MUSICALI

De Bernardi Giuseppe

Succ. De Bernardi Enrico

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

INGROSSO - Casa fondata nel 1880 - DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e rinomati Mandolini « Felice Arpino »

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

Cataloghi illustrati gratis a richiesta.

SOCIETA' NAZIONALE DEL
"GRAMMOFONO"



QUESTA CELEBRE MARCA
contrassegna tutti i veri Strumenti e Dischi originali "Grammofono" noti in tutto il mondo per la loro perfezione. Repertorio ricchissimo di opere, operette, danze, canzoni, musica sinfonica, strumenti a solo ecc.

OPERE COMPLETE

Tutti gli amici della musica possono trovare l'assortimento completo di Strumenti e dischi presso i

Riparti vendita al dettaglio
ROMA - Via Tritone, 89
MILANO - Galleria Vitt. Em. 39
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS CATALOGHI E LISTINI

G. SETACCIOLI

Note ed Appunti
al
TRATTATO D'ARMONIA
di
CESARE DE SANCTIS
in rapporto allo sviluppo della
ARMONIA MODERNA

con numerosi esempi dei più illustri autori antichi e moderni.

L. 20,— (aumento compreso).

G. RICORDI & C. - EDITORI

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi,* ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.
GENOVA.
Ciglia M. Angelo - Via Cairoli, 37 r.
— Ditta *De Bernardi Giuseppe* - Via S. Luca, 52-54.
— *Fratelli Serra.* - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
Casa Ed. « Musica Sacra » - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 209.
TRIESTE.
Buffa, Baretti & C. - Via Carducci 27.
— *Tedeschi & Obersnu* - Corso Vitt. Eman., 26.
VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi.* - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Paregg ai R.R. Conservatori. (D. R. 26 gennaio 1922).



AGENTI CONCESSIONARI PER MILANO:
ROSSI & C. - Via Napo Torriani, 9

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2

Pianoforti ANELLI si trovano presso tutti i principali Negozianti d'Italia.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA . . . . . L. 1,00 — MILANO, VIA BERCHET, 2 — ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5.50

Per l'estero il prezzo è in franchi

SOMMARIO

G. Fara. — Bricciche di etnofonia sarda. (Note di viaggio) . . . . . Pag. 209

G. Giarda. — La musica nel Settecento a Venezia . . . . » 214

A. De Angelis. — Quello che la musica non ha ancora detto » 216

Rivista delle riviste: La danza liturgica. — Arte novissima. — Italia - Estero . . » 219

Vita musicale: Teatri - Concerti - I Saggi nei principali Conservatorii d'Italia . . . . » 227

Recensioni: Opere d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 235

In tutti i toni: Concorsi. - Notizie . . . . . » 239

Bibliografia: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 241

BRANI MUSICALI:

S. Mix: Due Preludii

S. Chiereghin: Davanti al «Capitelo de la Madonna». Per Violino e Organo.

BIBLIOTECA DI RARITÀ MUSICALI

per cura di OSCAR CHILESOTTI

Volume I. **Danze del Secolo XVI** trascritte in notazione moderna dalle opere: *Nobiltà di Dame* del Sig. Fabritio Caroso da Sermoneta; *Le Gratie d'Amore* di Cesare Negri, Milanese, detto il Trombone . . . . . (48499) L. 4.—

Volume II. **Balli d'Arpicordo** di Giovanni Picchi, Organista della Casa Grande in Venetia (1621), trascritti in notazione moderna . . . . . (48500) » 4.—

Volume III. **Affetti amorosi.** Canzonette ad una voce sola, raccolte da Giovanni Stefani (1621) . . . . . (49283) » 4.—

Volume IV. **Arianna.** Intreccio scenico musicale di Benedetto Marcello, Nobile Veneto (1727). Trascrizione per Canto e Pianoforte . . . . . (50539) » 12.—

Volume V. **Arie, Canzonette e Balli** a 3, a 4 ed a 5 voci, con Liuto, di Horatio Vecchi (1590) . . . . . (94697) » 4.—

Volume VI. **Partite** sopra *La Romanesca, La Monicha, Ruggiero* e *La Follia* di Girolamo Frescobaldi dalle Toccate e Partite d'intavolatura di Cimbalo. Libro I (Roma, N. Borboni, 1614). Trascrizione in notazione moderna (112941) » 4.—

Volume VII. **Airs de Court** (Secolo XVI) dal *Thesaurus Harmonicus* di J. B. Besard, trascritti per Canto e Pianoforte . . . . . (115172) » 4.—

Volume VIII. **Musica del passato** (da intavolature antiche) trascritta per Pianoforte . . . . . (115305) » 4.—

Volume IX. **Madrigali, Villanelle ed Arie di danza** del cinquecento (dalle opere di J. B. Besard). Trascrizioni per Pianoforte . . . . . (115306) » 5.—

(NEI PREZZI È COMPRESO L'AUMENTO)

EDIZIONI G. RICORDI & C. — MILANO

MVSICA D'OGGI

Bricciche di etnofonia sarda

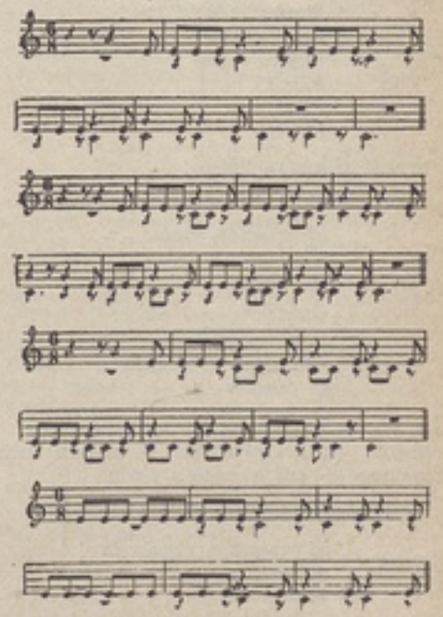
(Note di viaggio)

Altra volta, in un primo e modesto saggio su i canti del popolo d'Italia (1), fingendo di condurre i miei lettori da una regione ad un'altra, dicevo che, allontanandoci dalla Sardegna ne udivamo, portati dalla brezza marina e ripercossi dalla conca celeste, gli echi dei canti e dei suoni fin quasi su la soglia dell'ultima tappa etnofonica: la Corsica. Questa volta invece, è proprio una realtà ed è proprio a me che tocca. Io mi allontano dalla Sardegna e ne odo, pel mare, le ultime folate, gli ultimi riflessi sonori che vengono a morire nel mio cuore destandovi ancora una volta impressioni, ricordi lieti e dolorosi. E nella tema che più non se ne presenti l'occasione, il tempo e la voglia, prima che la lontananza sbiadisca il colore e mi renda impossibile il lavoro di controllo, prima che ogni traccia di suono svanisca nell'immensità, mi affretto a raccogliere e segnare nel mio taccuino di viaggio queste ultime e poche bricciche di etnofonia sarda nella speranza che non riescano sgradevoli nè del tutto inutili al lettore.

***

Il mio cuore è in tumulto e sanguina. Sono pochi giorni che la terra ch'io lascio ha raccolto la salma della mia adorata sorella Maria, che colla morte contese fino all'istante in cui potè rivedermi, un'ultima volta baciarmi. Ma la natura è in festa. E' mezzogiorno ed il sole raggia in tutto il suo splendore ed accende nel mare la luce di mille specchi che rendono il guardare penoso. Lontano, nell'arcata del campanile di una chiesa, una nera figurina: il campanaio che s'appresta ad annunciare il mezzogiorno. Mezzogiorno! E mentre ci distacchiamo dalla riva, un allegro scampanio si diffonde per l'aria, cui rispondono le strida delle ultime rondini che, nell'imminenza dell'inverno se ne vanno, a torma a torma, verso più miti lidi.

Una, due, dieci, tutte le campane della città sono in moto. Si interrogano, si rispondono, lanciano per l'aria la stessa giuliva parola con lo stesso ritmo, intrecciando la più spontanea imitazione, il canone meno classico, la fuga più sbrigliata. Ecco qui, quali generalmente sono e come io ho saputo appuntarle nel mio taccuino da viaggio, queste scampanate annuncianti il mezzogiorno. Appuntate nella linea melodica e ritmica principale, poichè talvolta la campana grave giuoca sotto i tocchi dell'acuta, e tal'altra, nelle chiesette campestri, non c'è che questa; ma l'impressione rimane la stessa e il nostro senso musicale mette il suono grave ove non è.



(1) *L'Anima Musicale d'Italia*. (Casa Ed. «Ausonia», Roma 1920).

Ma al popolano sardo, per rievocare intiera una melodia basta accennare il ritmo. Il ritmo? Il ritmo, sì. Che importa la melodia? Nelle campane poi il ritmo è tutto. La melanconia dell'*Ave Maria*, la tristezza dei rintocchi funebri, l'allegria delle festive scampanate, nulla nella melodia, parte nella vibrazione sonora è quasi tutta nel ritmo, e le rare volte che si è trascurata tale proprietà e si è voluto servirsi delle campane per cantare una melodia, si sono oltrepassati i limiti segnati a questo strumento dalla sua stessa natura e si è caduti nel volgare. Ed il popolo sardo, che nella sua squisita sensibilità musicale primitiva, delle danze e perfino dei canti, a preferenza della melodia, ferma nella sua mente la base indistruttibile ed invariabile del ritmo che, accennato, basta ad appagare il suo bisogno musicale ridestando nell'anima sua intiere le musiche paesane, e sul quale ritmo i popolareschi virtuosi strumentali e vocali infiorano le varianti, le aggraziature, le particolari trovate, questo popolo dico, dall'orecchio così fine, quasi cronometrico, specialmente delle campane raccoglie ancora più accuratamente e starei per dire esclusivamente il ritmo. Ed infatti ecco qui alcune delle molte filastrocche dialettali che il popolo sardo à messe assieme apposta per riprodurre il ritmo dei vari rintocchi delle sue campane.

In quel di Cagliari:

Pippica Pillài!
Pippica Pillai!
Pippica Pillai!
Pillai!
Pillai!
Pillai!

(traduz. Giuseppa Pillai).

Nel villaggetto di Nugheda S. Vittoria:

Si strippidas meda
Che colas a fundu!
A fundu!
A fundu!

Si strippidas meda
Che colas a fundu!
A fundu!
A fundu!

(traduz. Se strappi molto — la fune della campana — cali a fondo).

Od anche:

M'impiccu e m'ind'andu
M'impiccu
M'impiccu!

M'impiccu e m'ind'andu
M'impiccu
M'impiccu
M'impiccu e m'ind'andu!

(traduz. M'impicco e me ne vado).

Nel villaggio di Sorradile:

Birole
Birole
Biroli stanga;
Stanga
Stanga!
Birole
Birole
Biroli stanga;
Stanga
Stanga!

(parole forse senza senso).

Mettendo a confronto queste filastrocche con i precedenti esempi musicali io credo che chiunque vorrà convenire con me che il popolo sardo à saputo, con finissimo intuito, mirabilmente cogliere e riprodurre nel ritmo e quasi nella melodia gli squilli delle natie campane.

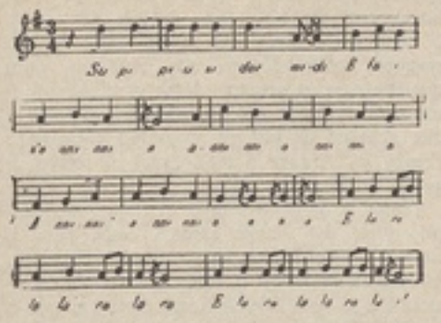
Come sarebbe interessante una serie di studi su le scampanate e le imitazioni onomatopeiche dialettali delle varie regioni d'Italia! Interessante ed utile come indizio rivelatore di uno dei lati della demopsicologia regionale e nazionale italiana.

***

Superato un gomito della scogliera, il suono delle campane s'è all'improvviso attutito come se queste fossero state immerse di colpo nell'acqua o che ne fosse stato avvolto il battaglio nella bambagia.

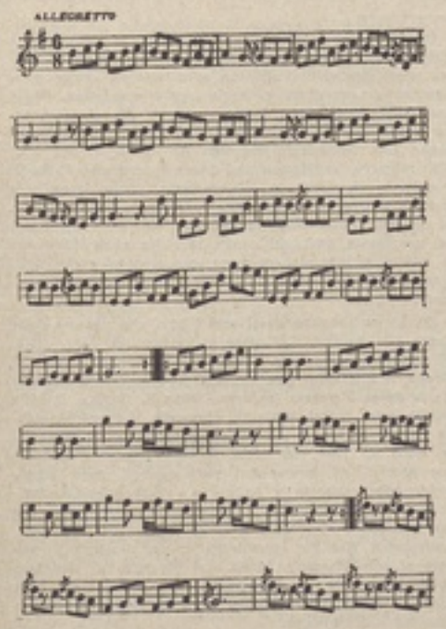
Adesso, consentito dalla profondità delle acque, costeggiamo, vicinissimo, in modo da distinguere ogni dettaglio dei luoghi, da riconoscere perfino le persone. E una persona amica riconosco in quel piccolo uomo tozzo, dalla fronte calva rilucente al sole, dalla fratesca barba nera a ventaglio che ne ricopre mezzo il viso, dall'espressione furbesca conferita da due mobilissimi e vivissimi occhietti neri. E' un amico che attende su la riva per darmi il suo ultimo saluto. Agita le braccia come la caricatura di uno di quei direttori d'orchestra che da sè soli costituiscono uno spettacolo dei più buffi e, nell'illusione di una fraternità musicale ma con delicatissimo pensiero, vuole che io, sull'atto di lasciare la Sardegna oda ancora una volta uno

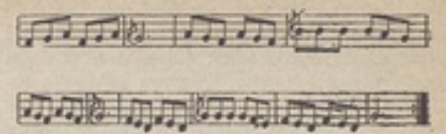
di quei canti che ò tanto studiato, e lo intona a gran voce.



E' una ninna nanna la cui semplicità tonale e ritmica e la somiglianza con le molte altre del luogo mi permettono di trascriverla anche attraverso la distanza e se i vari rumori di bordo non me la lasciano arrivare che assai indistintamente.

Ancora un colpo d'elica e non vedo più l'amico e non odo più la sua voce. Ma deve essere certo lui che à imboccato lo zufolo di cui ora odo a tratti le acute note così come sospese in alto. Sono alcuni temi del tradizionale ballo sardo di cui trascrivo qui quelli che mi arrivano più chiari all'orecchio.





Essi mi richiamano alla mente il fervore di studi su la musica del popolo che ora allieta la Spagna e le scintille di comparazione con la musica sarda accese dai miei studi etnofonici (2). Fra le tante mi piace notare quella del pubblicista Salvatore Raurich di Barcellona (3). Questo signore, che conobbi epistolarmente per mezzo del suo maestro Filippo Pedrélli, mi richiese materiale di confronto per le sue ricerche intorno all'origine di una danza sarda che, secondo lui, avrebbe dovuto avere origini catalane dati anche i rapporti della Spagna con la Sardegna. Ma, avuto da me il poco che al momento mi era possibile, e cioè cinque temi già pubblicati (4), mi rispose, disilluso, che: «ho leido con interés el libro que tuvo usted la bondad de enviarme (5), poniendo especial atención en las gráficas musicales con el deseo de encontrar afinidades con nuestra etnofonia musical catalana o ampurdanese, pero no he podido encontrarlas, lo cual me ha sorprendido porque este resultado no concuerda con lo que dicen algunos historiadores. Nuestros antiguos cantos de la montaña están en gran parte inspirados por las gamas tonales de la gaita o cornamusa (creo que la *launeddas* de ustedes) pero la melódica de las 5 *notas* (6) resulta pobre comparada con la suele haber en nuestros cantos semejantes. Pero yo presumo que de-

(2) In Catalogna specialmente ferve lo studio etnografico ed etnofonico. Da un lato la facoltà di filosofia e lettere dell'Università di Barcellona che, per iniziativa del suo illustre professore, il dott. Carreras y Artau, e alcuni altri studiosi, viene pubblicando un interessantissimo *Anais d'Etnografia i folklore de Catalunia*, oltre ad una serie di *Questionari*, un *Manual per a recerques d'etnografia*, fatica speciale del dott. Batista y Roca, il quale s'è perfino recato in Sardegna col prof. Casacuberta per l'*Obra del Cançoner populare català* raccolto con un fonografo; pubblicazioni tutte affiancate da utilissime conferenze. Dall'altro, l'*Orfeò Català*, pure di Barcellona, si accinge a un grandioso *Cançoner Popular de Catalunya*, pel quale bandisce cospicui concorsi. E in Italia?

(3) *El contrapas en marcha*, (nel giornale «Las Noticias», 7 settembre 1922, Barcellona).

(4) *Musica popolare sarda* (in «Riv. Mus. It.» Torino, 1919).

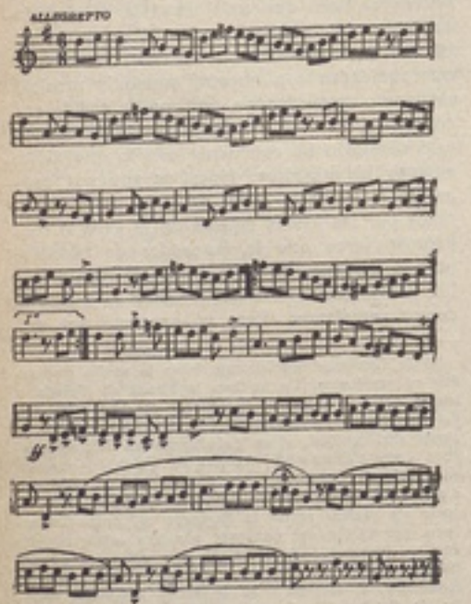
(5) *Appunti di etnofonia comparata* (in «Riv. Mus. It.» Torino, 1922).

(6) I temi del ballo sardo di cui sopra e da me pubblicati nell'op. cit. a nota 4.

ben ser abundantes en variedad los cantos de esta clase en vuestra isla, y si fuera posible obtener una buena serie, quizás dariamos con la clave que conviene descubrir dadas las antiguas afinidades de raza y costumbres que hubo entre vuestro pueblo y el nuestro, segun el Señor Toda (7) ».

« Adjunto le envio una muestra de la abundante melódica que hai en nuestra antigua danza llamada *contropás*, que tiene gran semejanza con la *sardana*. Todos los demás cantos que hay en su libro tampoco tienen relaciòn con nuestra etnofonia melódicamente, aunque la ritmica tiene semejanzas ».

L'egregio pubblicista catalano à indubbiamente ragione in quanto riguarda i temi del ballo sardo da me fornitigli e il qui riportato *Tempo di Sardana* o frammento di contropasso ampurdanese (Gerona) che ben armonizzato dovrebbe risultare di una bellezza singolare e ove, sempre secondo il Raurich, predomina il modo greco misolidio a causa del bequadro che vi ricorre.



Per conto mio noto come il nome di *Sardana* prova ancora una volta come non siano solo i popoli maggiori e conquistatori a imporre e dare i propri usi e costumi o se meglio vi piace i propri caratteri etnici, ma come anche essi prendano quasi sempre dai minori o conquistati. Così nel nostro caso. Se gli spagnoli molto dettero alla Sardegna pure qualche cosa ne presero, come precisamente il modo di danza di cui ora abbiamo discorso e che appunto da ciò gli spagnuoli chiamano: *Tempo di Sardana* e cioè danza al tempo di quella di Sardegna (8).

Tempo ò detto, e tempo e ritmo sono proprio presi dal « ballo sardo » come pure il taglio dei temi a ritornello o motivo circolare, mentre la melodia, e cioè la relazione d'altezza fra le note diversamente disposte, non è uguale. Ma, come osservava pure il Raurich, bisognerebbe poter confrontare tutti i temi del ballo sardo, meglio, della contraddanza che usa in Sardegna con tutti i tempi del *Contropás* e della *Sardana* della Catalogna per poter dare più sicuro giudizio e vedere se gli spagnoli non importarono nel loro bel paese anche la melodia di qualche motivo di danza sarda (9). Il carattere della *Sardana*, comune al *Contropas* in genere, si distacca nettamente da quello molleggiante, voluttuoso come le blande movenze dei fianchi di una giovane sivigliana, che predomina in tutte le altre danze spagnole. Ma questo carattere, che è pure nella musica vocale « popolare » o « entrata nel dominio del volgo » in contrapposto al carattere dei veri canti del popolo, non spunta che assai tardi nella storia della demoetnofonia spagnola, e cioè solo dopo la infiltrazione della magnifica etnofonia della civiltà moresca.

(7) Eduart Toda y Guel, signore catalano che lungamente dimorò in Sardegna e con amorosa cura si dette a raccogliere gli elementi spagnoli rimasti in quest'isola, ha scritto in proposito due interessanti monografie: *La poesia catalana à Sardenya*, (Barcellona, « La Illustració catalana » n. a. 1889); *Un poble català d'Italia, l'Alguer*, (Barcellona, « La Renaixenza » 1889).

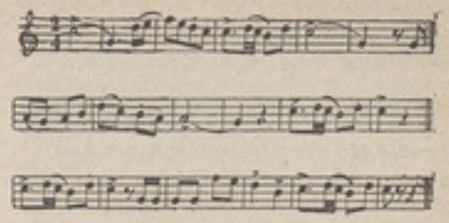
(8) Sardana? Al mio discepolo ideale, al paziente che abbia letto i miei precedenti studi, all'archeologo, questo nome non solo è noto ma apre tutto un campo prospettico di preistoria e storia anche etnofonica. Nella storia del maraviglioso Egitto troviamo che alcune truppe scelte adibite alla guardia personale dei Faraoni erano ben denominate Shardana del mare, e, per eruditi raffronti, sappiamo non essere queste che i Sardi, o abitatori di Sardegna. Rammentato come quest'isola dovette essere consueto punto intermedio fra l'Egitto e la Spagna, questo nome di Sardana dato nella Catalogna ad una danza, può mai essere semplice giuoco del caso o non si addita una controcorrente etnofonica che dalla Sardegna risale verso il grande centro di civiltà africana?

(9) E' curioso che quasi tutti i libri che parlano delle danze (G. Vuiller, *La danse à travers les âges*. 1897; M. Böhme, *Gesch. des Tanzes in Deutschland*. 1886; I. Grego, *A history of dancing*, 1897; F. de Ménil, *Histoire de la danse à travers les âges*, 1904; P. Gavina, *Il ballo* (storia della danza) 1898; G. Ungarelli, *Le vecchie danze italiane ancora in uso nel bolognese* (con un saggio di st. della d.) 1894; ed anche l'erudito Riemann in varie sue speciali ed interessanti pubblicazioni) pure accennando alla « canzone a ballo » e a balli primitivi attribuiscono origini storiche e recenti alle attuali danze che non pensano a ricollegare a forme preistoriche, selvagge, tradizionali. Non per immodestia ma per desiderio di giovare al mio discepolo ideale, mi permetto di ricordare la pagliuzza che su l'argomento ho portato nei miei *Studi comparati di etnofonia*, comparsi ne « La Cultura Musicale » di Bologna.

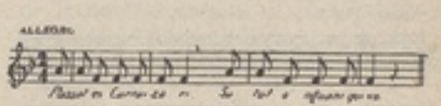
Riguardo però ai canti sardi trascritti nel mio studio, il distinto pubblicista catalano, pare a me, non abbia, certo nella fretta di una prima lettura, resa difficile dalla a lui non famigliare lingua italiana, fermato la sua attenzione, quanto meritava, su i punti di contatto, le rassomiglianze, che dico, le identità che esistono fra le melodie delle laudi cantate dal popolo sardo e quelle della Spagna e una del Brasile, da me riportate a scopo di raffronto. Identità, come già scrissi in detto studio (op. cit. a nota 5), dovuta al fatto di essere tanto la etnofonia sarda che la brasiliana parzialmente intonate al diapason spagnolo. E se il lettore cortese vorrà avere la pazienza di riandare ad un mio canzoniere sardo (10) ci troverà una nuova prova di tal fatto nella melodia di una laude o *goigs* di Alghero, la città sarda solo perchè sul suolo di Sardegna ma tanto imbevuta di colore catalano da parlare la lingua della Catalogna in luogo di qualche dialetto sardo (11). O io mi sbaglio o ciò è prova più che certa dell'origine spagnola di tal genere di canti divenuti popolari in tutta la Sardegna.

Ma mentre io terminavo di scrivere queste brevi pagine s'è fatto quasi notte e la brezza levatasi piuttosto viva mi fa sentire il bisogno di riparare le mani intirizzite. Ma sull'atto di porle in tasca sento qualche cosa di rigido che trattiene il mio pensiero su quell'Alghero di cui discorrevo pur ora. E' infatti una lettera di uno dei migliori figli di questa cittadina, del dott. Giovanni Pals che in altri tempi si dedicò con amore alla ricerca degli elementi di folklore catalano viventi nel suo paese natio. In questa sua lettera mi parla di canti popolareschi d'Alghero. Mi pare di udirli, questi canti, come un'eco lontana ridestata nella mia mente.

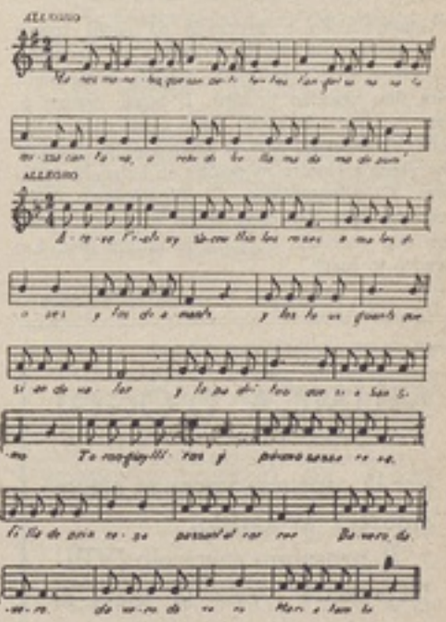
E' prima una melodia usata nella Settimana Santa, che preludia (12):



poi la nenia carnevalesca che accompagna il simbolico fantoccio al fuoco purificatore delle umane follie (13):



poi ancora tre canzoncine infantili che mi fanno sorgere innanzi una lieta corona di vestine celesti o rosa, di straccerelli resi gentili e cari dai visini, dalle manine, dai riccioli biondi e bruni (14):



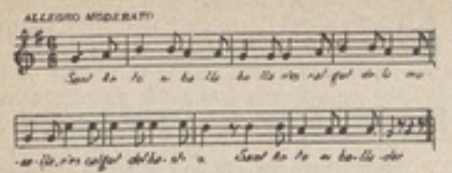
(10) *Canti di Sardegna*. (Milano, 1923, Ricordi).

(11) Di Alghero, di questa cittadina catalana in Sardegna, e della sua musica mi sono occupato e dò esempi nel già cit. a nota 4; 5; in *Dello zufolo pastorale in Sardegna*. (« Riv. Mus. It. Torino, 1916 ») *Di alcuni costumi mus. in Sard.* (« Riv. Mus. It. » Torino, 1918); e *Pifaro y tamborillo in Sard.* (in « Arch. Stor. Sardo » 1917, Cagliari).

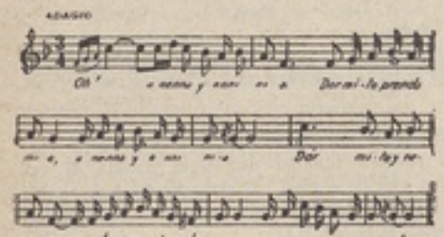
(12) Di musica chiesastica sarda mi occupai specialmente in *Studi comparati di etnofonia religiosa*. (Musica d'oggi. Milano, dicembre 1921).

(13) Confr. con altro tema similare riportato nell'op. cit. a nota 5.

(14) Delle canzoncine infantili, di cui nei miei studi sulla etnofonia sarda mi tenni lontano, è la seconda volta che accenno. La prima nell'op. cit. a nota 1. Ma nell'un caso e nell'altro trattasi di musica non sarda, ma accolta in Sardegna.



in fine è una dolce ninna-nanna, assai simigliante a quelle delle altre regioni, che mi porge l'ultimo saluto, con la voce materna, e la madre lascio abbandonando quest'isola che mi fu culla.



Cantarellando e sognando ad occhi aperti m'è passata un'altr'ora. Chiudo il taccuino, ma prima di ritirarmi sotto coperta rivolgo ancora uno sguardo in giro. Il ponte oramai è deserto. Siamo in pieno mare e nel nero della notte biancheggia solo la spuma della maretta che viene a battere monotona su i fianchi della nave. Ci allontaniamo. Ci allontaniamo rapidamente dalla Sardegna di cui è un bel pezzo che non vedo più neppure le ultime luci. La rivedrò io mai?

GIULIO FARA.

MUSICA D'OGGI

per la consueta vacanza estiva riposerà in agosto.

Il prossimo fascicolo (VIII-IX) uscirà verso la metà di settembre.

Vogliano prenderne nota i cortesi lettori.

La musica nel Settecento

a Venezia

Dire del periodo aureo musicale del '700 veneziano non è impresa tanto facile. Molti hanno diffusamente trattato questo tema svolgendolo con ampiezza di particolari, con profonda conoscenza dell'epoca. Pochi oggidì sanno che la scuola veneziana settecentesca ha avuto, senza dubbio, il primato sulle altre ed anche sulle napoletana e romana.

Venezia è stata la prima che sopra le altre città sin dal 1637 aveva già dei pubblici teatri; così quello di San Cassiano, che rappresentò i primi tentativi di Claudio Monteverde e segnò la via di quell'opera andata poi sempre più perfezionandosi fino ai giorni nostri; di quel Monteverde che fu punto di partenza per quella stupenda falange, la quale risponde ai nomi di Giovanni Legrenzi, Domenico Gabrieli, Carlo Francesco Pollarolo e tanti altri ancora. Con Lotti e il Caldara, mirabili figure di musicisti squisiti rappresentanti dell'anima artistica italiana, incomincia la musica veneziana del '700.

Ci soffermeremo più particolarmente su Benedetto Marcello, e più ancora su Baldassare Galuppi detto « Buranello » allievo prediletto del Lotti. Il primo, pur essendo creatore di larghe vedute, non possiamo affermare sia stato nè il fedele continuatore nè l'innovatore della scuola veneta. Ma in mezzo ai suoi non pochi difetti egli ha avuto il merito di essere nelle sue melodie molto personale, benchè semplice e senza grandi voli. Il Marcello fu chiamato anche da qualche maligno dei suoi tempi un grande dilettante; noi non la pensiamo così ed affermiamo essere invece grande maestro colui che diede all'arte opere insigni quali i famosi 50 Salmi. Scrisse pure una specie d'intreccio musicale in due parti, « Arianna », che più di un'opera ci sembra una cantata; cantata che si crede non sia mai stata rappresentata. Un grande critico francese, Camillo Bellaigue, parla dell'opera di Benedetto Marcello e ne esalta le bellezze in non pochi suoi scritti e in uno, con queste testuali parole: « *forme d'arte morte, ma pure immortali* ». Di tali grandi modelli ce ne ha lasciati pure il secondo, Baldassare Galuppi, che scrisse non poche partiture, specialmente per « l'opera buffa » e gareggiò coi migliori campioni della scuola napoletana.

Venezia del '700 era tutta pervasa dal sentimento della musica. Cantavano i gondolieri nei rivi, i popolani nelle « calli » e nei campi, i patrizi nei palazzi e nelle Accademie; si faceva musica negli ospitali veneziani e nella dorata chiesa di San Marco.

La squisitezza della musica degli ospitali ed il fascino delle leggiadri cantatrici ed esecutrici sono ricordate dal Rousseau nelle « Confessioni »; dal Burney che, nelle pagine meravigliose del Galuppi, cantante dalle voci canore degli Incurabili, cercava un ristoro per i suoi orecchi straziati dalla musica di Santa Maria Maggiore.

E pure Goethe, il grande poeta tedesco, era un profondo ammiratore dei Conservatorii veneziani, dei quattro Ospitali degli « Incurabili », dei « Mendicanti », dell'« Ospedaletto », della « Pietà ». Non pochi furono gli uomini illustri che hanno assistito estasiati a queste manifestazioni e citeremo: Federico IV di Danimarca, Giuseppe II Imperatore, Pio IV, Paolo e Sofia di Russia. Ma sovente, purtroppo, tutti questi asili dove regnava tanta arte che avrebbe dovuto ingentilire gli animi, erano luoghi di vergognoso libertinaggio. Non tutte quelle giovani che avevano voci così pure erano di sentimenti altrettanto puri... e, come giustamente citò qualche storiografo, la musica e la beneficenza erano talvolta pretesti a non pochi per avvicinare le donzelle, che poi attiravano nelle loro case, come prese a servizio o accettate per carità. Questa poca moralità fu indubbiamente il primo indizio della decadenza dei detti quattro ospitali, già ricchi e pieni di risorse. Ultimo a scomparire fu quello dei Mendicanti, che negli ultimi tempi contava al suo attivo artistico la stupenda voce di Bianca Sacchetti e il violinista Antonio Capuzzi.

Molta musica veniva fatta pure nelle case patrizie, nelle Accademie e nei Casini come ho detto più sopra.

Si eseguivano quartetti e quintetti e si ripudiavano quelle opere non classiche che venivano date nei teatri. Nei Conservatori non si cantava musica prettamente sacra, e neanche nelle funzioni religiose; e, per dimostrare in quale concetto veniva tenuto questo genere a Venezia, citeremo un tratto della lettera che l'abate Gian Maria Ortes scrisse a Vienna al celebre Kasse: « Qui a questa settimana si sono avute due musiche nuove di « Miserere » che furono due infilzature di ariette, di ighe ed altri motivi musicali applicabili tanto al « Miserere » quanto al « Te Deum »; una del Galuppi agli Incurabili, una del Sacchini all'Ospedaletto ».

Non si deve muover torto per ciò a Baldassare Galuppi, che forse non è mai stato un compositore d'arte sacra, bensì uno scrittore profano e che particolarmente nel concepire la forma della sonata lo possiamo paragonare al germanico Emanuele Bach.

Molto ancora ci sarebbe da parlare del '700 veneziano ma non intendo dilungarmi più oltre anche per non annoiare il paziente lettore.

Voglio solo trattenerlo un momento, per una curiosità storica nei riguardi del numero dei teatri che in quel tempo esistevano a Venezia, e fare il confronto col numero degli attuali. Eccone dunque l'elenco:

1. San Cassiano, appartenente ai Conti Tron.
2. SS. Giovanni e Paolo, fatto di legno a spese della famiglia Grimani.
3. S. Moisè, edificato dai Giustinian e dove venne rappresentata l'« Arianna » di Monteverde.
4. SS. Apostoli.
5. S. Fantino dei Conti Michiel.
6. S. Salvatore dei Conti Vendramin che prese poi anche il nome di S. Luca.
7. S. Angelo.
8. S. Giovanni Grisostomo pure di proprietà dei Conti Grimani e fu il teatro più celebrato di Venezia e perdette la sua notorietà colla costruzione del Teatro di S. Benedetto, trasformato poi in Emeronittio ed attualmente in Teatro Malibran.
9. Teatro S. Samuele.
10. Teatro S. Benedetto.
11. Teatro la Fenice, del quale noi tutti conosciamo la storia e tornerebbe vano il ripeterla.

Altri teatri di minore importanza erano quelli di Santa Margherita, di San Girolamo, teatro dei Pepoli e qualche altro ancora, a noi sconosciuto.

GOFFREDO GIARDA.

METODI E SOLFEGGI PER CANTO

LEO (L.)

E. R. 157. — *Sei Solfeggi*. Realizzato il Basso da G. F. MALIPIERO . . . . . L. 4.—

VACCAJ (N.)

E. R. 171. — *Metodo pratico* di Canto italiano per camera, diviso in quindici lezioni (Testo italiano e inglese) . . . . . » 5.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

L'arte e la vita

QUELLO CHE LA MUSICA NON HA ANCORA DETTO

A mio figlio Valentino,
piccolo lirico del treno.

Alessandro Costa — austero musicista, cui è legato indissolubilmente il merito di quelle prime esecuzioni bachiane in Roma, che trovarono nel d'Annunzio l'esegeta — giunto alla convinzione che dopo Beethoven la musica non avesse altre parole da aggiungere, mise da canto le partiture e se ne andò a praticare il buddismo in un paese della Sabina. Giovanni Sgambati — della cui missione avanguardista di propagazione della musica sinfonica e da camera nella nostra città, sarebbe superfluo tentare il ricordo, e che fu egli stesso, in giovinezza, considerato un « rivoluzionario » e un « avvenirista », — dopo aver ascoltato, all'Augusteo, la *Sinfonia domestica* di Riccardo Strauss, standosene vicino all'autore, che glie ne illustrava a mano a mano gli episodi, intrattenendosi con me su quella esecuzione — lui che era stato di Liszt, cioè del creatore del poema sinfonico, l'allievo prediletto e l'ammiratore sincero — così si esprimeva: — Era veramente buffo lo Strauss mentre mi chiosava la ponderosa partitura orchestrale: « Qui, senta! — egli mi diceva — sono io che mi bisticcio con mia moglie »; « Oppure questo punto descrive il nostro bambino che prende il suo bagno »..... Io dentro di me rideva. Era proprio musica quella? Per conto mio non lo credetti e non lo crederò mai. —

Io non so se lo Sgambati avesse ragione, ma non potei non considerare che il musicista illustre che così mi parlava, era ormai vecchio d'anni e di idee; e mi ritornò anche alla memoria come, nel '700, in Francia, e critici e pubblico e autori deridessero le nuove forme musicali che si andavano colà affermando. Anche allora « non si capiva », e si giudicava che quelle forme nuove, in quanto specialmente si proponevano di allargare il campo delle combinazioni armoniche tradizionali, non fossero più musicali, ma rivoluzionariamente arbitrarie: rumori piuttosto che suoni.

E il fenomeno Wagner? Idem come sopra. E oggi Wagner è divenuto, rispetto a Strauss, quello che apparve essere Bellini di fronte a lui, un Bellini sinfonico. Ma che dico? lo stesso Strauss non è divenuto melodico in confronto di Strawinski?

Dunque? Dunque non v'è forma d'arte che vada soggetta al mutare dei tempi e della moda ed alla assuefazione, quanto la musica.

***

Dicono i fonetici che l'accordo perfetto è stato così definito per l'eguale numero delle vibrazioni esistente fra le varie note che lo compongono, onde quella euritmia nella quale l'orecchio prova un senso di appagamento e di riposo. E allora come spiegare che, in prosieguo di tempo, anche le combinazioni armoniche dissonanti finiscono per essere tollerate, e riuscire addirittura necessarie alle nuove espressioni del sentimento? E' un progresso o è una degenerazione dell'udito? Ma che vale porsi una tale questione, se anche nelle altre arti, nella pittura e nella scoltura, si è verificato lo stesso fenomeno di straripamento oltre il campo dell'euritmia: dalle espressioni dell'esclusivamente bello a quelle dell'esclusivamento vero? Ogni tipica forma d'arte che si afferma nella storia è rivoluzionaria in confronto delle precedenti. Sorvoliamo dunque sulla questione, se trattisi di un progresso o di una degenerazione, e fermiamoci alla sola constatazione del fatto. Il quale è sostanzialmente questo: che la musica tende a farsi sempre più ricca di elementi espressivi, sempre più particolareggiatamente e profondamente descrittiva, e non soltanto materialmente descrittiva o imitativa (onomatopeica), ma *liricamente* descrittiva e imitativa, trasferente cioè nella gamma delle sensazioni musicali (che i timbri delle voci e degli istrumenti e i loro reciproci impasti e le loro combinazioni armoniche sono capaci di suscitare), la sensualità, la visione e la lirica del dinamismo fenomenico del mondo, dell'uomo e della vita — ideale, naturale e pratica — in generale.

Questa tendenza non è certo nuova, ed ha informato anzi tutta la musica moderna, da Beethoven in poi. Ma soltanto in questi ultimi tempi essa ha tentato di oltrepassare i fenomeni puramente naturali, quali sono le passioni umane, o le espressioni sonore ed emotive della natura: tuono, vento, mare, per esprimere anche le manifestazioni artificiali della volontà umana: le battaglie, il suono di un organetto (*Tabarro* di Puccini), la decapitazione di Jokanahan (*Salomé* di Strauss), ecc., ecc.

Ed è — il rilievo è significativo — precisamente in rispondenza alla tendenza descrittiva che, insieme con la tavolozza armonica, si arricchisce anche la famiglia degli istrumenti musicali, in quanto che ogni istrumento — dal flauto che viene costruito con una rudimentale canna per imitare il canto degli uccelli, ai più complicati istrumenti moderni, — ognuno è creato per la necessità di una imitazione; seppure è vero che in seguito esso possa essere adoperato, indipendentemente dal suo timbro imitativo ma non certo dal suo valore espressivo, come mezzo per realizzare da solo o in compagnia con altri, forme di bellezza astrattamente e puramente musicali.

Una volta riconosciuto per vero questo fatto, ogni attitudine misoneistica contro la nascita di istrumenti nuovi è affatto ingiustificata e codina; e non saprei vedere ragione per cui la curiosità più simpatica debba accompagnare un compositore, come ad esempio il Mascagni, che per raggiungere tipici effetti orchestrali immagina istrumenti nuovi o modifica e arricchisce gli esistenti, e si contesti poi questa facoltà ad altri, come si è fatto nei riguardi di Luigi Russolo, per i suoi intonarumori futuristi.

Mi par di vedere a questo punto il lettore inarcare le sopracciglie in atto di sospetto. Ebbene io non ho altro che da ricordare al mio critico lettore come musicisti della fama di un Ravel o di uno Strawinski (ieri fischiatissimi ed oggi pacificamente acclamati in ogni sala da concerti) prendessero il più grande interesse a questi istrumenti, e si proponessero di utilizzarli nelle loro composizioni. Il nome degli istrumenti stessi indica già il loro ufficio: ululatori, rombatori, sibilatori, crepitatori, stropicciatori, ronzatori, gorgogliatori, frusciatori e gracidatori. Quanto al loro impiego nelle orchestre specificatamente futuriste o in quelle ordinarie, affiancati ai comuni istrumenti, sia stato efficace, io confesso di non poter dire, non avendo avuto mai occasione di udirli. Ma anche astraendo dal loro valore, penso non vi sia alcuna ragione per escludere aprioristicamente questi od altri istrumenti nuovi dall'orchestra. Ed anzi mi sembra che il carattere sempre più spiccatamente descrittivo della musica moderna debba consigliarne l'impiego, dato che essi potrebbero direttamente e più facilmente offrire quegli effetti sonori che gli istrumenti ordinari, nati per finalità diverse e proprie ai tempi in cui sorsero, non potrebbero dare che indirettamente ed inadeguatamente, ed al solo costo di costringersi a sforzi di virtuosismo enormi ed artificiosi.

Ma io non ho voluto d'altronde accennare agli istrumenti se non per risalire da essi alle funzioni per cui furono ideati: la imitazione e la descrizione.

***

Ed entriamo nel vivo della questione.

Il Russolo, nel suo manifesto futurista su « L'Arte dei rumori » (che se molti cultori di musica si degnassero di leggere troverebbero molto meno pazzesco di quanto sono portati a giudicare semplicemente perchè non lo conoscono), fa, all'inizio della sua esposizione, questo rilievo importante: « La vita antica fu tutto silenzio. Nel diciannovesimo secolo, con l'invenzione delle macchine, nacque il Rumore. Oggi il Rumore trionfa e domina sovrano sulla sensibilità degli uomini. Per molti secoli la vita si svolse in silenzio, o, per lo più, in sordina. I rumori più forti che interrompevano questo silenzio non erano nè intensi, nè prolungati, nè variati. Poichè, se trascuriamo gli eccezionali movimenti tellurici, gli uragani, le tempeste, le valanghe e le cascate, *la natura è silenziosa* ».

E' evidente lo scopo del rilievo: dimostrare la necessità degli intonarumori i quali debbono imitare e caratterizzare *i rumori* della vita moderna. Ma anche disinteressandoci allo scopo che sta a cuore al compositore futurista, noi non possiamo non accettare la sua constatazione relativa alla rumorosità della vita moderna in confronto della antica. E perchè l'arte musicale, che come ogni altra arte, tende a testimoniare i caratteri e la sensibilità di ogni secolo, non dovrebbe cercare di dare del momento attuale una realizzazione lirica sonora? Badiamo bene che io parlo di realizzazione lirica e non di fotografia sonora: altrimenti basterebbe il grammofono, e meglio ancora varrebbe contentarci dei suoni diretti delle cose. E il Russolo stesso, del resto, si propone precisamente la realizzazione lirica, cioè artistica.

Dunque un nuovo mondo musicale da suscitare? Precisamente. Non si tratta che di allargare ancor più la corrente descrittiva già battuta oggi da tutte le forme musicali: dall'opera, al poema sinfonico, e persino al quartetto — la più pura fra le pure forme musicali —, le quali non sono ormai più ascoltabili comprensibilmente senza l'aiuto di una guida illustrativa.

Esemplifichiamo. Perchè, se il musicista ha già voluto realizzare liricamente una vicenda concreta di energia e di eroismo umano, come è una battaglia, non potrebbe anche proporsi quella della vita di un'officina con la complessa sonorità delle sue macchine, che già nel

linguaggio usuale noi abbiamo definito come la « sinfonia delle macchine »; o anche di una vera e propria battaglia moderna con tutti i suoi nuovi elementi sonori e visuali: cannoni, mitragliatrici, bagliori, ecc.: battaglia terrestre o anche battaglia navale (elemento ritmico delle caldaie in pressione) o battaglia aerea (ritmo dei motori); o del viaggio di un grande transatlantico, o di una gara automobilistica, di una corsa di cavalli, di una maratona, della tumultuosa vita di una città, di un treno in corsa — tutte espressioni di modernità che la pioniera letteratura ha già adottato e celebrato?

Soffermiamoci all'ultimo esempio, il treno, « un bello e orribile mostro (che) si sferra » il quale già tentò il Carducci, con risultato onomatopeico e ritmico davvero felice. Quale migliore soggetto per un poema sinfonico di carattere altamente poetico? Per quanto riguarda la sua parte strettamente musicale una grande varietà di ritmi ci è offerta dalle diverse velocità del treno. E chi di noi, musicista o no, durante un viaggio in ferrovia non si è sentito, quasi involontariamente, sorgere dall'intimo, suggerito dal ritmo del treno, un canto: espressione melodica della suggestione dei panorami fuggenti, dell'aspirazione all'ignoto avventuroso, delle impressioni che suscitano in noi i compagni di viaggio, ognuno dei quali sembra contenere ed esprimere un dramma, un'ansia, un timore, una speranza? Il ritmo semplice di una barca ha ispirato innumerevoli musicisti, eppure la materia poetica, ma specialmente quella musicale, della barca, è infinitamente più povera di quella del treno, alla quale invece concorrono elementi diversissimi: ritmo, sonorità (fischi, grida, richiami), visioni; e che è al tempo stesso dramma naturale e dramma meccanico, ed anche dramma umano: sociale ed individuale.

Sembra a me che per un tale soggetto il campo musicale sia oltremodo attraente, e assai più acconcio che non quello letterario, dove la realizzazione onomatopeica in parole, segni, interiezioni, sillabe e lettere, compiuta dai futuristi, anche se in qualche momento felice, risulta però impropria e barbarica; in quanto che in letteratura è alle parole artisticamente riunite in periodi sintattici che deve essere assegnato il compito di creare immagini, perchè altrimenti si hanno straripamenti in un campo diverso, cioè nel sonoro, che è campo precipuo, diretto ed esclusivo della musica.

Che l'appello sia stato lanciato per la prima volta da un futurista, non deve indurre a preventivi scetticismi ed avversioni. Non è senza significato che i musicisti i quali più guadagnarono l'avvenire furono al tempo stesso ammiratori del passato; come il Wagner adoratore di Palestrina, come lo Strauss, di Mozart; e come sono oggi i futuristi quale il Balilla Pratella, o avveniristi quali il Casella, il Malipiero, il Castelnuovo (poco m'importa se e quanto abbiano realizzato come compositori; ciò che mi preme rilevare è la tendenza. Quanti mediocri descrittori d'inferni vi furono prima di Dante?) i quali da uno spirito squisitamente musicale come è il d'Annunzio furono scelti per la revisione e trascrizione in partitura moderna di nostri antichi e gloriosi maestri. Ciò significa che la comprensione e l'amore del classico e dell'antico non implica il rinnegamento del nuovo, e che le arditezze di questi musicisti non nacquero per generazione spontanea e improvvisa da un arbitrio; ma furono concepite e sentite come necessarie espressioni proprie al nostro tempo.

E non è artista vero se non colui il quale da sè e dal proprio tempo — e meglio ancora quando sappia antivedere e anticipare il futuro — egli riesca a trarre espressioni tipiche e sincere.

Gli altri, i ripetitori supini del passato, potranno anche riuscire copisti meravigliosi, ma non saranno che freddi eruditi, topi d'archivio, e non artefici di vita.

ALBERTO DE ANGELIS.

A richiesta, inviamo il programma dettagliato (modalità e premi) dei **CONCORSI** da noi banditi:

1) per un PEZZO SINFONICO (per orchestra - escluse le voci soliste e i cori - nella forma del *Poema sinfonico* o della *Suite*, in due o più parti, o della *Ouverture*).

2) per un QUARTETTO D'ARCHI (nella sua forma classica e tradizionale: 2 violini, viola e violoncello).

Tanto il Pezzo Sinfonico che il Quartetto devono essere inediti e non eseguiti.

RIVISTA DELLE RIVISTE

La danza liturgica

Per molti, forse pei più, la danza è solo un'arte leggera, d'eleganza e di destrezza, una decorazione in movimento; ma non fu così nell'antichità, e così torna a non essere più negli ambienti raffinati, anche ai giorni nostri. La danza, si dice dagli intelligenti, « è la forma suprema della metafisica »; non la danza oggi corrente (« il cinematografo dei ricchi »), bensì quando « mimica e danza, al posto loro, dieno un contributo di plasticità e di moto alla musica ed al poema, dando luogo alla più bella ed alla più ricca fra le opere d'arte ». Così scrive A. Suarés nella *Revue Musicale*.

In tali condizioni non istupisce che si interpretino colla danza tutte le situazioni d'animo, le musiche, anche più alte ed astratte.

Così, per la celebrazione del grande pensatore, filosofo e filologo Rémy de Gourmont, a Coutances, M.lle Jeanne Ronsay eseguì tre danze da lei composte, con musica di Robert Montfort. Il quale fece precedere tale rito commemorativo dalle note storiche che la *Revue Musicale* di aprile 1923 ha poi pubblicate, e riguardano la tradizione della danza liturgica.

Secondo gli *Acta Joannis*, lo stesso Gesù avrebbe danzato cogli apostoli dopo l'Ultima Cena, tenendosi tutti a mano, in cerchio. Egli stesso intonò un inno. « Voglio lamentarmi, disse, danzate tutti con me ». Ed una vera danza dovette accompagnare la strana melodia, perchè alla fine il testo dice: « Ora, carissimi, dopo tale danza con noi, il Signore s'allontanò ».

« La danza — prosegue l'A. — fu sempre un segno d'adorazione, un'espressione primitiva di riconoscenza. Filone, filosofo alessandrino, riferisce nella sua « Vita contemplativa », che i *Terapeuti*, dopo i pasti, intonavano inni di lode divina, accompagnandone il ritmo con religiosi movimenti delle braccia, delle mani, o di tutto il corpo, simbolicamente da destra a sinistra o viceversa.

« Durante le persecuzioni, per l'anniversario dei martiri, i primi cristiani danzavano sulle loro tombe, mimando gli atti principali della loro vita ed i particolari dell'agonia. « Che offriamo al martire, che sia degno di lui? — dice un vecchio testo. — Con quali azioni di grazia riconosceremo l'amore che mostrò a Dio? Andiamo, celebriamo in suo onore le nostre solite danze ».

Secondo Scaliger, i vescovi furono detti *praesules*, proprio solo perchè iniziavano e chiudevano la danza nelle feste più solenni.

R. Montfort riferisce poi il rito che si praticava a S. Marziale di Limoges, dove il vescovo coi canonici danzava *la Pilota*, cioè proprio praticando il gioco colla palla, per la Pasqua, e si cantava ritmicamente la sequenza *Victimae Paschali laudes*.

In altra occasione era invece il *Veni Sancte Spiritus* oppure l'*O Filii*.

Ancora nel 1589, si danzavano, a Langres, oltre il *Victimae Paschali*, anche il *Vexilla Regis* ed il *Salve festa dies*.

Nel Lussemburgo, ad Echternach, fino al 1840 si conservò un rito funerario con danza, quando morivano le fanciulle. Infine in Portogallo ed a Siviglia, continua tutt'ora nella Settimana Santa, la danza dei « sedici giovanetti », davanti all'altare, cantando certe strofe.

L'autore termina domandando se la conclusione logica della restaurazione delle tradizioni medievali del canto gregoriano, non implicherebbe di resuscitare l'uso della danza liturgica anche ai nostri giorni.

PICCOLA ORCHESTRA
CON PIANOFORTE CONDUTTORE

VINCENZO BILLI.

118963. — *Flor de Habana*. Sérénade espagnole . . . . . L. 6.—
118964. — *Près de toi*. Chanson. » 5.—
118965. — *Gandhi*. Fox-trot indiano. . . . . » 6.—
(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

Arte novissima

Nel *Courrier Musical* del 1° maggio p. p., M. Darius Milhaud (l'uomo rappresentativo dei « sei » che non esistono più) illustra il *jazz-band*, di cui forse non molti in Italia hanno un'idea precisa, pure sentendone parlare abbastanza spesso. Ecco dunque l'articolo riprodotto quasi integralmente:

« Nel 1918 il jazz-band arriva da Nuova York portato al Casino di Parigi da Gaby Deslys e da M. Pilcer. Non voglio ricordare l'urto subito, l'improvviso risveglio, quella scuola di ritmo che ci scuote, quegli elementi sonori fino allora mai riuniti e messi bruscamente a nostra disposizione; l'importanza della sincope, nei ritmi e nelle melodie, posta su uno sfondo d'una regolarità sorda, tanto essenziale quanto la circolazione del sangue, i battiti del cuore o le pulsazioni; il perfezionamento della percussione; tutti gli strumenti di batteria, di cui la nomenclatura figura nei trattati d'orchestrazione, semplificati, riuniti così da formare un solo strumento, complesso e tanto completo che quando M. Dubby, il « drummer » (tamburellatore) della Sincopated Orchestra, eseguisce un solo di percussione, ci troviamo davanti ad un pezzo costruito, ritmicamente equilibrato e d'una incredibile varietà d'espressione, che nasce dai timbri dei diversi strumenti di batteria ch'egli suona ad un tempo; la tecnica strumentale nuova: il pianoforte che ha il suono secco e preciso d'un tamburo e d'un *banjo*, la resurrezione del sassofono, il trombone, co' suoi *glissando*, diventano uno dei più correnti mezzi d'espressione (al trombone, e come pure alla tromba, si affidano le melodie più dolci); l'uso frequente della sordina, del portamento di voce, dei *vibrati*, e al clarinetto, nella regione acuta, con violenza all'attacco, una forza nel suono, una tecnica di glissature e d'oscillazioni della nota, che sconcerta i nostri migliori strumentisti. Da notare l'apparizione del *banjo*, più secco, nervoso, sonoro dell'arpa o dei pizzicati del quartetto, e anche la tecnica specialissima del violino tagliente e stridula, che usa i *vibrati* più larghi, le glissature meno rapide ».

Dopo aver detto che vi sono gruppi di cattivi strumentisti che trattano male il loro genere, o che magari usano strumenti estranei, come le trombe d'automobile, le sirene ed i claksons, M. Milhaud continua:

« Ma ascoltate un jazz-band serio, come quello di M. Billy Arnold o di M. Paul Whiteman. Niente vi è lasciato al caso, tutto è dosato con tatto perfetto, con una misura ed un equilibrio che sono propri d'un musicista che conosce meravigliosamente le possibilità d'ogni strumento.

« Dai primi jazz a quelli d'oggi l'evoluzione è stata considerevole. Alla primitiva cateratta sonora tenne dietro una notevole messa in valore degli elementi melodici: è il periodo des *Blues*. La melodia spoglia, sostenuta da disegni ritmici nettissimi e molto sobrii; la percussione appena sensibile sempre più interiore. L'interpretazione poi va dal carattere quasi meccanico e collo splendore dell'acciaio (p. es. quella di M. Paul Whiteman, al Palais Royal di Nuova York), alle sonorità quasi impercettibili, sensibili ed impalpabili del jazz dell'Hôtel Brunswick di Boston.

« Gli americani del Nord hanno davvero trovato nel jazz l'espressione d'una forma di arte che è assolutamente loro propria, ed i loro principali jazz-band arrivano ad una perfezione che dovrebbero farli partecipare alla celebrità d'associazioni sinfoniche come i Concerti del Conservatorio di Parigi, o di gruppi come la Società d'Istrumenti a Fiato, od il Quartetto Capet: il più reputato in Francia ».

***

Qui l'A. spiega l'errore d'aver trascritto per jazz-band pezzi composti per tutt'altri mezzi sonori. Ma l'influenza di tali danze americane ha recato il rag-time del battello in *Parade* d'Erik Satie, oppure *Addio New York* di Georges Auric; lavori che ritraggono un rag-time od un fox-trot coll'orchestra sinfonica. Nel *Piano Rag Music* di Igor Strawinski si ha un pezzo pianistico che utilizza gli elementi ritmici del rag, trattandoli come pezzo da concerto. Jean Wiéner, nella sua *Sonatina sincopata* ci offre un saggio di musica da camera, che attinge agli elementi più varii del jazz, ma trattandoli in forma di Sonata. Non è che una nuova tappa. Ora resta da offrire ai jazz-bands opere di musica strumentale da camera, sonate concertanti, scritte per gli strumenti che formano i jazz usuali.

« Dal lato armonico, dato il genere di musica che forma il repertorio odierno dei jazz-bands, l'evoluzione è più lenta, ma segue la curva stessa percorsa dall'armonia contemporanea. Le successioni d'accordi di settima dominante e di nona, che sorprendevano tanto nel 1900, sono ora correnti nelle ultime danze alla moda. Certo tra qualche anno le armonie politonali ed atonali saranno d'uso altrettanto frequenti. Già, p. es., in *Kitten on the Keys* di Zez Confrey, troviamo l'accordo maggiore e minore ad un tempo.

« Agli Stati Uniti esiste tutt'una serie d'opere tecniche sul jazz, metodi di trombone (coi principali *glissando* e le maniere d'utilizzarli), di sassofono, di clarinetto (con tutte le nuove possibilità tecniche pel jazz). Esiste pure a Nuova York una scuola: *The Winn School of Popular Music*, che ha pubblicato tre metodi: *How to play popular music* (come si suona musica popolare), *How to play rag-time*, *How to play jazz and blues*, di notevole interesse tecnico. Vi sono studiate in maniera logica e completa tutti gli elementi speciali di questo genere di musica. Sono trattati preziosi, anche dal punto di vista degli elementi d'improvvisazione e di scrittura, che dànno a questa musica il suo proprio carattere, come le note sfuggite, le dissonanze di passaggio, gli accordi spezzati, gli arpeggi, i trilli, gli abbellimenti, gli ornamenti, le variazioni, le cadenze che s'introducono *ad libitum* durante le diverse parti strumentali, purchè la regolarità ritmica non venga alterata ».

Qui M. Milhaud passa a parlare dei canti dei negri dell'America del Nord, canti che talvolta vengono accompagnati da una vera orchestra di jazz, ed hanno caratteri singolari ed interessanti, fra cui particolari insistenze ritmiche e melodiche, d'effetto « tragico e disperato ». In un piccolo *dancing* di Nuova York, come il *Capitol* (che sta in capo di Lennox Avenue verso la 140ª via), non è raro sentire una negra che canta la stessa melodia per più d'un'ora; melodia spesso attraente e d'un disegno puro quanto un bel recitativo classico, e ciò sostenuto da un jazz che forma uno sfondo di melodie rinnovate di continuo. Le variazioni sono tali da assumere l'ampiezza d'una sinfonia.

« Qui ci troviamo davanti alla fonte stessa di questa musica, che ha basi così profondamente umane, e che, d'altra parte, sconvolge dalle basi qualunque capolavoro della musica universalmente riconosciuto ».

PIANOFORTE A DUE MANI

TAGLIAPIETRA (G.)

40 Studii di perfezionamento

E. R. 196 - I SERIE (N. 1-20)
E. R. 197. - II SERIE (N. 21-40)

Ciascun volume L. **8.**—
(Nel prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, maggio 1923.

F. BUSONI. - *L'insegnamento di Beethoven.*
Il compito della musica è quello di essere umana, invece di essere «puro suono e belle forme». (Estratto dal volume « Von der Einheit der Musik » in ediz. Max Hesse di Berlino).

G. RONCAGLIA. - *Il tragico in Chopin.*
Chopin è per i più la personificazione della più fine sentimentalità romantica; « ma chi nega... i valori drammatici all'arte di F. Chopin è rimasto bene alla superficie. Voci piene di drammaticità passionale, e talora di potente tragedia, sono sparse qua e là, dovunque...

—— *L'editoria musicale italiana.*
Caldo elogio delle Case Editrici italiane. In questa prima parte l'A. parla del Melodramma, e mette in risalto l'attività artistica e propriamente editoriale delle due maggiori case: Ricordi e Sonzogno.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, maggio 1923.

G. GUERRINI. - *Storia popolare della musica - Strumenti a fiato.*
Continuazione della semplice esposizione storica. Il flauto nostro e la tibia romana sono proprio un tutto con l'aulos greco? Questo non era lo strumento che sopravvive, tuttavia, nelle nostre provincie meridionali col nome di *ciaramella*, ed è un oboe di tipo rozzo?

C. POLLACK. - *Luigi Abbiate.*
Inizio d'uno scritto illustrativo di questo violoncellista e compositore monegasco.

Il Resto del Carlino. - Bologna 12 giugno 1923.

G. M. SANGIORGI. - *Il volto di Antonio Stradivario.*
Interessante articolo nel quale si descrive come Pietro Anelli, il dirigente l'omonima reputata Ditta cremonese di pianoforti, sia pervenuto alla scoperta ed all'acquisto — il 3 giugno u. s. — di un autentico ritratto di Antonio Stradivario, riuscendo così a superare un mistero che appassionò studiosi d'ogni paese. « Pietro Anelli è degno di una infinita riconoscenza: è solo alla sua tenacia e al suo amore, che oggi si deve la possibilità di conoscere, finalmente, il volto d'un italiano che alla Patria ha dato una gloria immortale ». Annessa è una fotografia.

La Critica Musicale. - Firenze, 1923, numeri 2 e 3.

M. CASTELNUOVO-TEDESCO. - *Il quartetto moderno.*
Interessante studio sul Quartetto nell'arte moderna, con esame critico dei principali Quartetti italiani d'autori viventi. L'A. conclude che il Quartetto moderno è un problema ancora insoluto.

L. PERRACHIO. - *Città Italiane - Torino.*

G. CONFALONIERI. - *Gustavo Holst.*
« Il più significativo fra i nuovi compositori inglesi... Piaccia o non piaccia la sua musica, egli è certamente *al di sopra della mischia...* »

N. ROSSI. - *Sull'arte d'insegnare il pianoforte.*
Considerazioni e consigli, frutto d'esperienza personale.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma 4-11 maggio 1923.

F. CENCIARINI. - *Il romanticismo musicale e l'opera di G. Verdi.*

S'inizia la pubblicazione della conferenza letta alla Filarmonica Romana il 15 febbraio u. s.. L'A. incomincia tracciando un quadro riassuntivo delle basi estetiche del melodramma e delle loro applicazioni nei primi secoli d'esperienza di tale forma d'arte.

——— *Una lodevole iniziativa.*

E' quella presa dalla Società di « Amici della Musica » a Modena, che riunì un nucleo di 43 esecutori, in parte buoni dilettanti, e preparò e diede felicemente dei concerti, sotto la direzione del m. Gino Neri. Speriamo che l'esempio sia imitato, non solo in altri centri minori, ma anche in grandi città.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, maggio 1923.

E. WELLESZ. - *Arnold Schönberg et son oeuvre.*

Interessanti notizie sui caratteri personali, sulla vita, l'insegnamento del grande musicista austriaco, e rapide considerazioni sulle sue opere e sull'evoluzione dell'arte sua.

R. GODET. - *Après une audition de « Pierrot Lunaire ».*

Note estetiche sul lavoro di A. Schönberg e su una sua esecuzione viennese preparata dallo stesso Schönberg, che vi partecipava.

A. COEUROY. - *Théodore de Banville contre l'Opéra.*

Dopo qualche nota sui rapporti del Banville col mondo musicale parigino del tempo (giusto un secolo fa), si mettono in risalto le sue critiche al teatro dell'Opéra, prima per la scelta delle opere (l'ideale suo era Meyerbeer), poi per l'esecuzione. « Ma il gusto musicale di Banville non importa. E' il suo brio che interessa ».

PH. STERN. - *La musique Indoue. Les Ragas.*

Note sulla musica indiana odierna, specie quella del nord. I *raga* sono formule caratteristiche analoghe ai *nomi* greci (ve ne possono essere diversi per uno stesso modo), formule improntate ad un dato carattere espressivo, attorno a cui ogni cantore tesse la sua melodia.

M. PINCHERLE. - *Ermelinde et Jomelli.*

« Sulla vecchia storia dei plagi di Philidor non varrebbe la pena di fermarvisi sopra », ma l'A. ha trovato una copia dell'*Ermelinde*, *dove* un anonimo indicò le fonti dei varii pezzi. L'A. si rifiuta di credere alla mala fede di Philidor, che aveva la massima facilità, e pensa trattarsi di una mistificazione mal riuscita; perchè il pubblico respinse *Ermelinda*, e non si ebbe occasione di far sapere il tiro giocato.

C. KOECHLIN. - « *Le Mariage* », *Comédie musicale di Mussorgski.*

Per l'A. la commedia musicale non fu ancora tentata, ma non l'opera buffa a base di caricatura, bensì quella che approfondisce l'essenza comica, dipingendo i tipi senz'accentuarli. Unico esempio: « *Il Matrimonio* », *saggio di musica drammatica in prosa*, lasciato incompleto da M. Mussorgski, che ne compose solo il primo atto. Esso « realizza la pura, completa, perfetta *commedia musicale* tanto cercata, — quadratura del cerchio così lungamente introvabile.

Le Ménestrel. - Parigi, 27 aprile 1923.

J. CHANTAVOINE. - « *La Défense d'aimer* » *de Richard Wagner.*

Notizie estetiche sulla seconda tra le opere giovanili di R. Wagner, pubblicata soltanto di recente, ed eseguita al teatro di Monaco di Baviera. Lo scritto continua nel fascicolo seguente.

H. DE CURZON. - *L'Opéra de Paris à la fin du XVIII Siècle.*

Inizio d'un seguito di notizie storiche sul repertorio, l'amministrazione, il personale lirico e coreografico, ecc.

——— 1 giugno 1923.

J. CHANTAVOINE. - *Les Maladies de Beethoven.*

Interessante ampia recensione del volume *Beethovens Leiden* del medico Dr. W. Schweisheimer, uscito di recente in edizione G. Müller, a Monaco di Baviera. « E' il più melodico, ed il più completo lavoro apparso finora sul soggetto più patetico che offra la storia dell'arte.

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 aprile 1923.

A. FEBVRE-LONGERAY. - Du « *Système Polytonal* ».

L'A. mostra con parecchi esempi musicali, come la cosidetta politonalità non sia nient'altro che una amplificazione del cromatismo tradizionale.

Le Monde Musical. - Parigi, aprile 1923.

E. MARCHAND. - *Langage musical. Essai d'Interprétation d'une Sonate de Beethoven.*

Inizio d'uno studio con molti esempi musicali, fondato su queste parole di R. Wagner: « La caratteristica delle musiche di Beethoven è d'essere veri poemi, e che bisogna vedervi l'idea di rappresentare un soggetto reale. » Quindi l'autrice cerca d'interpretare Beethoven precisando temi ed intenzioni.

A. E. GRÉTRY. - *Réflexions d'un solitaire.*

Estratto dal volume ora ristampato (in ed. G. van Oest e C. a Bruxelles), contenente un immaginario dialogo tra Gluck e l'autore, per provare che « Gluck n'avoit pas un autre sentiment que moi relativement à la musique dramatique ».

J. LÉVIN. - *L'Avenir de la Musique Allemande.*

Per l'A. la musica tedesca è in eclissi, ed i tentativi che si vanno facendo per farla brillare di nuovo non hanno la potenza necessaria. La musica partecipa dell'abbattimento morale di tutta la Germania, dove manca l'*idea* generatrice delle grandi opere umane.

A. MANGEOT. - *La Musique par T. S. F.*

Inizio di uno scritto di elementare popolarizzazione della trasmissione della musica col telefono senza fili.

La Nouvelle Revue. - Parigi, 1° maggio 1923.

H. DE CURZON. - *Une gloire française de l'Art Lyrique. J. B. Faure.*

Ampio studio biografico ed illustrativo (che si estende oltre il fascicolo del 15 maggio) sul grande cantante. Se ne mette in risalto il carattere, la personalità, la tecnica ed il gusto, sia come cantante, come maestro, e sia come compositore.

The Sackbut. - Londra, aprile 1923.

H. PRUNIÈRES. - *Monteverdi's Sacred Music.*

L'A. mostra con esempi in note come il Monteverdi usasse nella sua musica sacra due stili essenzialmente diversi: quello rigoroso polifonico tradizionale e quello concertante proprio del tempo. Talvolta venivano anche alternati in uno stesso lavoro.

A. MORRISON. - *Why musicians have a low mentality.* (Perchè i musicisti hanno una bassa mentalità).

Osservazioni sui caratteri primordiali e sull'azione della musica, da cui risulta: « la possibilità d'effetti deleteri derivanti dall'emozionalismo, e dalla tendenza a divenire totalmente meccanica ».

F. H. MARTENS. - *Music in Mr. Wells' Outline.*

Nel *Outline of History* (Schizzo storico) di Mr. H. B. Wells la musica non ha quasi nessuna parte. L'A. se ne duole (perchè il libro discusso è bello per gli altri aspetti), e spiega quanto largamente la musica sia sempre entrata nello sviluppo della civiltà, dai canti magici, ai riti ed alle cerimonie medioevali, e nella cultura dalla rinascenza in poi.

DR. G. A. PFISTER. - *Deaf and Dumb cured by Music.* (Sordi e muti curati colla musica.

Si danno notizie sui risultati ottenuti dal sacerdote Dr. Rousselot, direttore dell'Istituto Fonetico di Parigi. E' raro che uno sia sordo a tutti i suoni, mentre la sordità si fa completa per mancato esercizio dei nervi; il rev. D. Rousselot, prima scoprì, con accurati tentativi, i suoni a cui risponde l'orecchio del paziente, poi l'esercita gradatamente. L'A. ha parlato con individui guariti o fortemente migliorati.

L. BROMFIELD. - *The Henry James of American Music.*

M. Henry James fu il tipo dell'americano che vive in Europa, imbevuto delle influenze europee, pur senza perdere le essenziali qualità americane. Nella musica odierna questo tipo è rappresentato da M. Blair Fairchild (attualmente a Parigi), di cui si considerano le principali esecuzioni.

The Chesterian. - Londra, maggio 1923.

G. JEAN-AUBRY. - « *Musiques d'aujourd'hui* »

Ampia e cortese recensione del recente volume di M. Emile Vuillermoz in edizione G. Crès & C., di Parigi.

J. LAFORGUE. - *A Revenge in Berlin.* (Una vendetta a Berlino).

Scritto, quasi novella, su argomento musicale dal defunto scrittore francese, in una versione diversa da quella pubblicata nel 1887.

R. W. S. MENDL. - *Thoughts on Instrumental Music. I. Its Form.* (Pensieri sulla musica strumentale. I. La sua forma).

M. Ernst Newman, nei suoi Musical Studies, ha discinto due specie di musica strumentale, una assoluta ed una a programma (scopo di M. Newman era di spiegare che quella a programma è altrettanto alta e nobile dell'altra). In questa prima parte l'A. dimostra che vi è anche una terza specie, quella della musica non a programma, ma improntata ad un dato stato d'animo, ed è categoria che comprende le massime creazioni strumentali.

Musical Opinion. - Londra, aprile 1923.

H. O. ANDERTON. - *Imaginary conversations. N. 1.*

Conversazione immaginaria fra R. Wagner, Ernste, ed il critico Ernesto Newman; il quale fa disperare Wagner colle sue raffinate distinzioni e coi suoi giudizi sul dramma musicale wagneriano, di cui è, ciò non ostante, convinto ammiratore.

A. E. HULL. - *Some Loop-lines in Harmony. III.*

Considerazioni sull'accordo di sesta eccedente nelle sue varie combinazioni e nell'uso che se ne fa nelle varie scuole.

H. BRIAN. - *The Art of Cyril Scott.*

Esaltazione dell'arte di C. Scott, artista raro di finezza e di autentiche doti naturali.

E. BLOM. - *The Father of Spanish Music-Drama.* (Il padre del melodramma spagnuolo).

Studio su Filippo Pedrell, come profeta del rinnovamento musicale spagnuolo, e come compositore. Di questi due lati della sua personalità, il primo superò il secondo, malgrado il dolore provatone dal maestro morto di recente.

J. PULVER. - *The Lute in England.* (Il liuto in Inghilterra).

« Non è mia intenzione di dare nè completa descrizione nè la storia dello strumento... ma di mostrare gli usi a cui fu adibito nel nostro paese ».

L. HENRY. - *Contemporaries: Ernest Bryson.*

Prima parte di uno scritto illustrativo di questo compositore sensibile ed espressivo, che appartiene al linguaggio spirituale dei poeti greci dell'Antologia; di Virgilio e Marco Aurelio tra i romani; e, tra i moderni, di Chateaubriand, Maeterlink, Grierson e Villdrac ».

The Musical Times. - Londra, maggio 1923.

A. L. SALMON. - *The Emotional Conception of Music.*

Per molti musica è emozione. Ma lo stato d'animo musicale è quello « determinato da fatti della nostra vita, e che ci porta in una sfera diversa da quella intellettuale; è là che la musica esercita la sua gloriosa missione e reca la sua grande liberazione ». La musica è linguaggio articolato, mentre « emozione umana e passione, spesso vanno *oltre l'articolazione*... ».

F. LIEBICH. - *Sight and Sound*: « *Eye-Music* ». (Vista e suono: Musica dell'occhio).

Per Walter Pater (il grande esteta inglese) « tutte le arti aspirano costantemente allo stato di musica ». Egli credeva che il tono pittorico del Concerto (il magnifico quadro, che una volta si attribuiva al Giorgione) fosse idea musicale espressa col segno, col colore. L'A. ricorda poi come grandi musicisti (esecutori e compositori) associassero immagini visive a quelle sonore.

R. FELBER. - *Gustav Mahler.*

Note sul complesso dell'arte di G. Mahler ed in particolare sulle Sinfonie, che l'A. illustra brevemente una per una.

C. VAN DEN BORREN. - *Round about « a Toccata of Galuppi ».*

In una celebre poesia, Browning parla di una *Toccata di Galuppi*, ma finora nessuno conosceva

pezzi di tal nome e di tale Maestro. F. Torrefranca pensava (sulla base dei molti particolari tecnici dati dalla poesia) che si trattasse della Sonata in re minore, n. 11. L'A. ha trovato alla biblioteca del Conservatorio di Bruxelles *tre toccate del Galuppi*, tra cui proprio la *Sonata in re minore*. Ma, tutto ben considerato, conclude: o Browning ha sentito una Toccata a noi sconosciuta, oppure (ed è la versione più verosimile) « i suoi cenni descrittivi sono una specie di finzione poetica, diretta a creare un'atmosfera musicale esente da attuale obiettività ».

P. A. SCHOLES. - *The new Music Teaching.* (La nuova didattica musicale).

Notizie sulle proposte del Comitato Consultivo del Ministero della Pubblica Istruzione in Inghilterra, per l'insegnamento musicale nelle scuole elementari e medie. L'A. dà i quesiti d'esame, che riguardano quasi tutti i lati essenziali della musica.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Early Tudor Composers.* - XXVII: *Gilbert Banaster.*

Notizie su questo musicista e poeta, nato nel 1440, entrato nella Cappella Reale come « gentleman » nel 1475, per diventare in seguito Maestro. Egli morì nel 1487.

DR. E. W. SCRIPTUREV - *Two Curious Cases of Voice Failure.* (Due strani casi di afonia).

L'A. è medico e racconta di due cantanti che ricorsero a lui perchè non potevano mantenere le note e si stancavano subito. Secondo loro, ciò dipendeva dalle corde vocali, sciupate da cattivo insegnamento. Invece, fatte le opportune indagini, risultò che una delle cantanti soffriva d'insufficienza di tiroide, la quale potè facilmente venir compensata. L'altra cantante invece soffriva d'ansietà nevrotica, ma era tanto sovreccitata che non volle persuadersene e se n'andò più che mai persuasa che le sue corde vocali funzionavano male per colpa del maestro di canto.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 20 aprile 1923.

E. PETSCHING. - *Balladen.*

Caldo richiamo dell'attenzione dei musicisti sulle Ballate, che sono un genere schiettamente tedesco, illustrato nell'arte del recente passato da maestri immortali, ed ora pare dimenticato.

R. HERNRIED. - *Kritik der Kritik.* (Critica della critica).

In Germania, di recente, si diedero parecchi casi d'artisti che protestarono pubblicamente contro critici e qualcuno addirittura si rifiutò di presentarsi, se un tale critico rimaneva nella sala. L'A. spiega che si ha diritto d'esigere oggettività dal critico, nel senso di giustizia e di coscienza, ma non sarebbe onesto il critico che non desse il suo parere, per quanto in forma garbata.

W. SAMMET. - *Hagith,* opera in un atto di Karol Szimanowski, eseguita per la prima volta al teatro di Darmstadt il 12 aprile 1923.

Opera a soggetto orientale su libretto di Felix Drömer, con forti situazioni. La musica, secondo l'A., si terrebbe tra Strauss e Puccini (che distanza!). La tecnica del maestro polacco pare sia assai complessa e lo strumentale pletorico.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 27 aprile 1923.

E. PETSCHNIG. - *Balladen.* II.

In questa seconda ed ultima parte l'A. spiega come la Ballata possa venir ravvivata dall'uso di elementi d'origine melodrammatica, e come (data l'affinità tra i due campi) le cantatrici teatrali possano trovare nella Ballata un genere a loro adatto e fecondo.

DR. A. SEIDL. - *Neues über Peter Cornelius*

Dopo aver rimpianto che la figura del Cornelius sia troppo poco curata dagli studiosi odierni, l'A. fa un'ampia recensione della recente biografia fatta da Max Hasse, ed uscita in edizione Breitkopf e Härtel a Lipsia.

——— 4 maggio 1923.

H. ANDREAE. - *Zeitgemässe Betrachtung über die Notwendigkeit einer Erneuerung der Oper aus dem Geiste des Ethik und Religion.* (Considerazioni sull'odierna necessità di rinnovare il melodramma con spirito etico e religioso).

Sulla base del tanto discusso: *Che cos'è l'arte?* di L. Tolstoi, l'A. spiega come l'odierna crisi del teatro lirico dipenda dalla mentalità del nostro tempo. Solo innalzando l'anima se ne rinnoverà l'espressione artistica.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 11 aprile 1923.

G. ARMIN. - *Richard Wetz.*

Medaglione di questo ancor giovane e pur tanto fecondo compositore, di cui l'A. dice: « nessun'altro dei maestri odierni ha intuito e manifestato come lui la più intima pena del tempo nostro. Nessuno poteva, quindi, consolarcene come lui ».

K. WESTERMEYER. - *Der Niedergang der Oper* (La decadenza dell'opera).

In questa prima parte l'A. (che non è certo ottimista rispetto all'opera contemporanea, e forse si fonda un po' troppo sul solo teatro lirico tedesco) cerca stabilire le basi logiche del melodramma, sia rispetto all'opera seria, che rispetto a quella giocosa.

——— 25 aprile 1923.

DR. O. REUTER. - *Max Reger-Fest in Weimar.*

Considerati i rapporti esistiti tra la città di Goethe e M. Reger, l'A. rende conto delle esecuzioni regeriane ch'ebbero luogo pel cinquantenario della nascita del maestro.

V. v. LEPEL. - *Die geschichtliche Entwicklung des Walzers.* (Lo sviluppo storico del Walzer).

In occasione dell'80° anniversario della morte di Joseph Lanner (il principe del walzer), l'A. dà uno sguardo (invero alquanto superficiale) alla storia del walzer, che sarebbe derivato dalla Gagliarda.

R. BIRGFELD. - *Volkstümliche Musik in Hamburg.*

Interessante resoconto dell'intensa opera di diffusione della musica nella cultura del popolo, che viene praticata ad Amburgo, con esecuzioni di vario carattere, lezioni, esecuzioni nei musei, ecc.

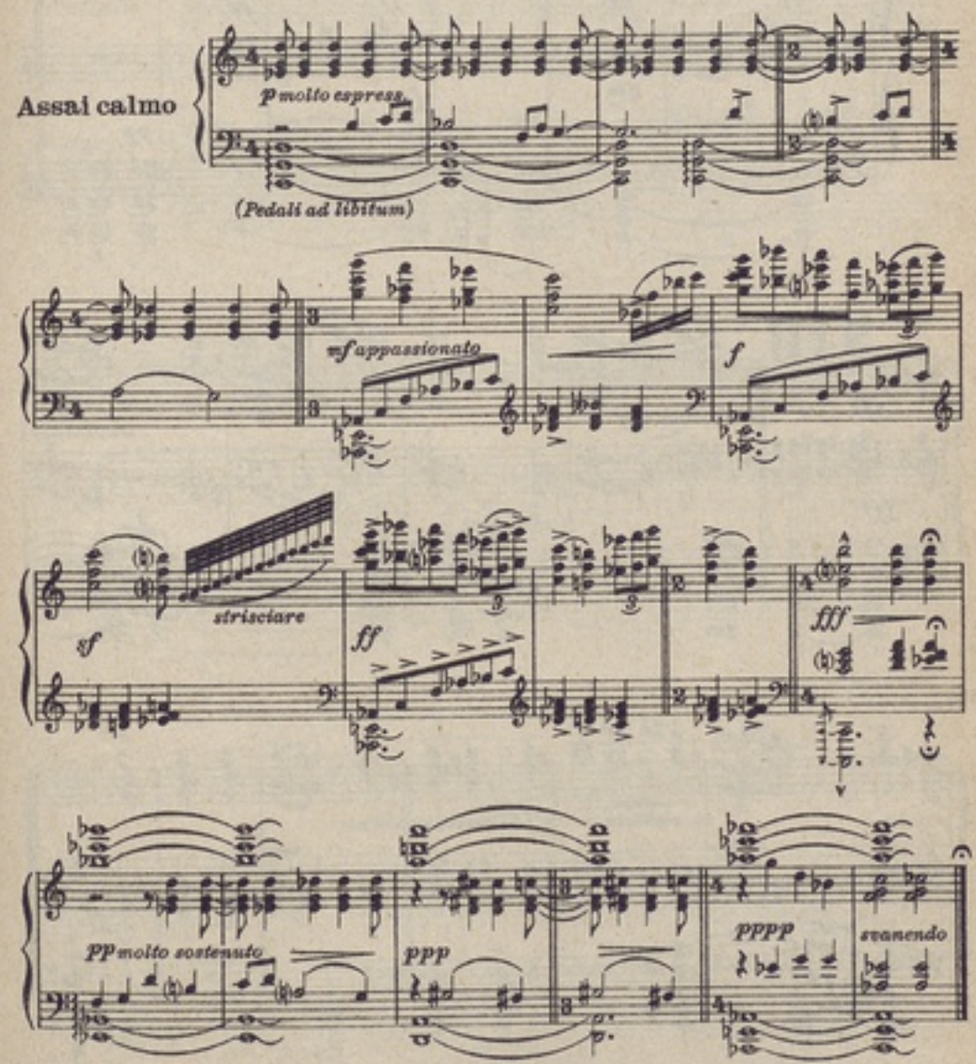
Ad ALBERTO CAROCCI

DUE PRELUDÎ

Silvio Mix

PRELUDIO I.

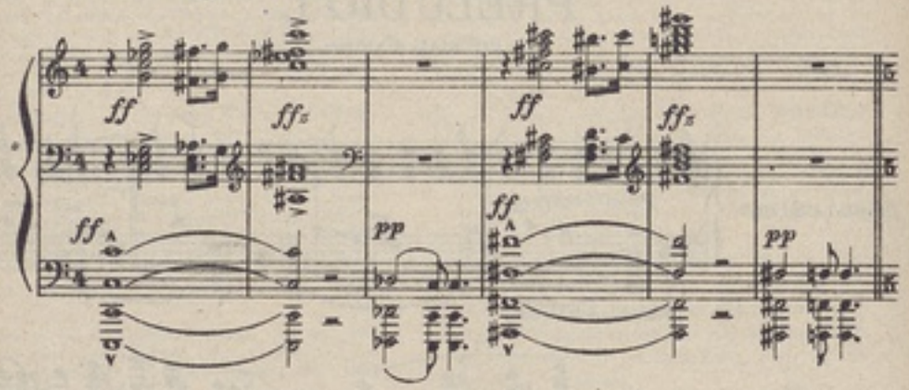
(da gli "Stati d'animo„)

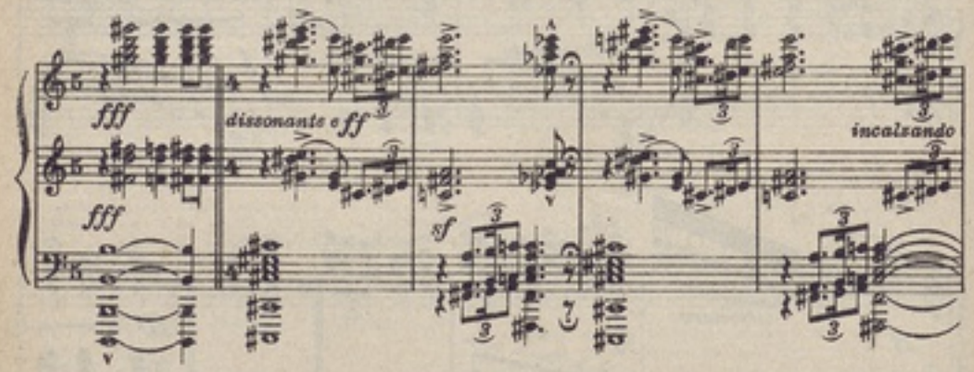


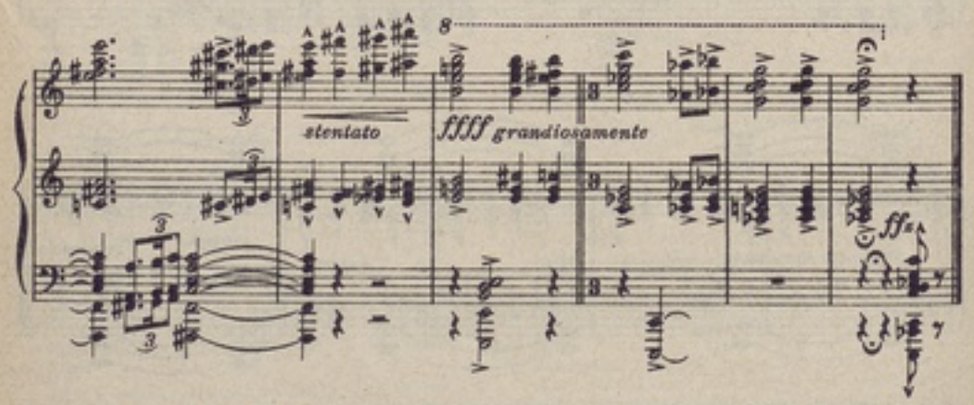
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

PRELUDIO II.

Molto largo e drammatico



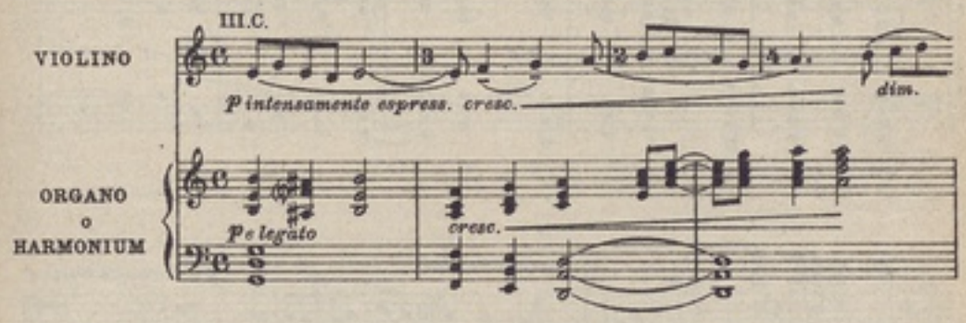


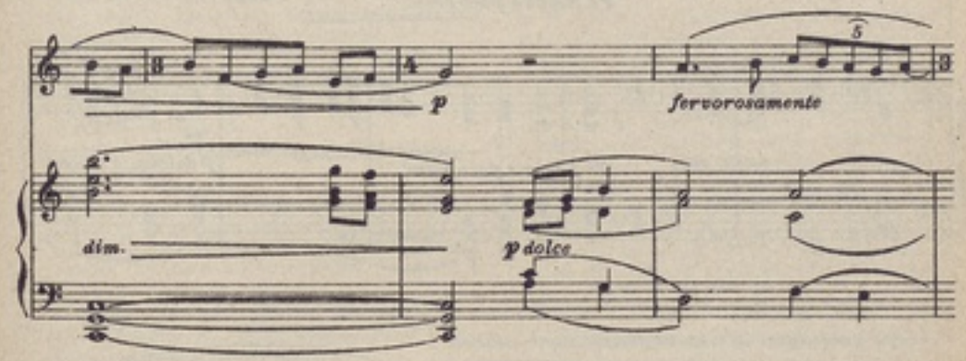


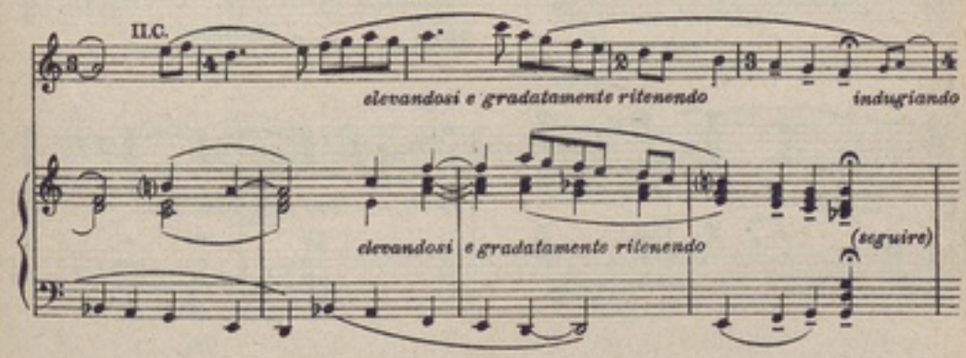
Davanti al "Capitelo de la Madonna„

Meditazione - Preghiera

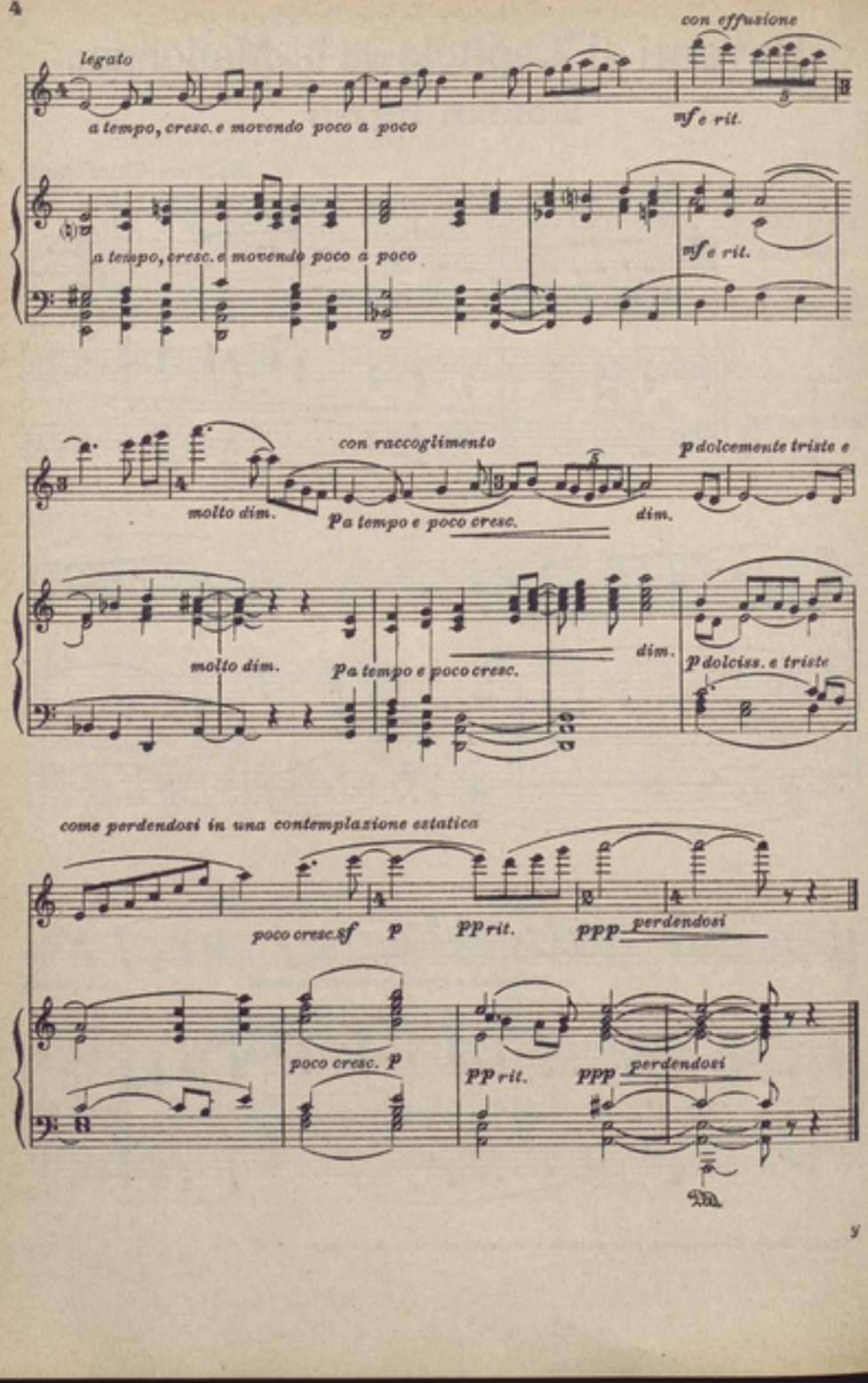
Salvino Chiereghin







Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.



Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 15 aprile 1923.

DR. L. HIRSCHBERG. - *Die Gloke in Loewes Werken.* (La campana nella musica di Loewe).

Inizio d'uno studio dove si considera come Loewe ha usato il richiamo al suono delle campane nelle sue composizioni. Per l'A. Loewe è il maestro che si è servito più spesso o meglio di tale mezzo.

F. X. PAUER - *Zur Erforschung der Volksmusik.*

« Per le ricerche sulla musica popolare » l'A. prima accenna ai vari problemi che si presentano (selezione della vera musica popolare spontanea, ricerca delle varie influenze nazionali, ecc.), poi dà notizie ed interessanti esempi di canti croati e delle isole dalmate.

—— 12 maggio 1923.

DR. A. HEUSS. - *Eine gerichtliche Entscheidung über die Frage: Darf die Aufführung unbekannter Opern durch private finanzielle Mittel herbeigeführt werden?*

Un tribunale tedesco ha giudicato essere condannabile chi denunzia se un'opera viene eseguita in teatro coll'aiuto finanziario dell'autore o d'altra privata persona. L'esecuzione in tali condizioni è dunque legittima. L'A. attira l'attenzione dei musicisti su questo principio secondo lui ingiusto nel caso d'un teatro sovvenzionato. Esso è un'istituzione sostenuta da tutti i contribuenti e che perciò dev'essere al riparo della prevalenza di questo o quel privato cittadino.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, aprile 1923.

H. MÜLLER. - *Beobachtungen zum geistlichen Liede.* (Osservazioni sul canto sacro).

Complesso d'osservazioni sulle finezze della tecnica melodica del canto spirituale tedesco dal secolo XV in poi.

P. EPSTEIN. - *Aus Frankfurter Ratsakten des 17. Jahrhunderts.* (Dagli atti consigliari di Francoforte del secolo XVII).

Notizie su Fortunato Ridt, Delphin Strungk, Giov. Erasmo Kindermann, Giorgio Bleyer.

S. GÜNTHER. - *Eine verschollene Liedersammlung des Johann Ludwig Gottfried Kindscher.* (Una raccolta smarrita di Lieder di G. L. G. Kindscher).

Il Kindscher fu un seguace di Federico Guglielmo Rust, e lasciò tre raccolte di Lieder. La prima (24 Lieder, Dessau, presso l'Autore, 1789) si credeva perduta. Ma un esemplare ne esiste presso la famiglia Kindscher, e qui se ne dà l'esatta descrizione.

H. ROTH. - *Zur Karlsruher Einrichtung von Händels Tamerlan.* (Sull'allestimento del « Tamerlano » di Händel a Karlsruhe).

Il Roth è l'autore della revisione musicale dell'opera händeliana che si eseguirà, e spiega qui i criteri da lui adottati nel difficile lavoro.

A. EINSTEIN. *Richard Wagners « Liebesverbot ».*

In occasione dell'andata in scena della seconda opera di R. Wagner *Il divieto d'amare*, al teatro Nazionale di Monaco di Baviera il 24 marzo p. p., l'A. illustra il giovanile lavoro e rende conto della esecuzione.

T. KROYER. - *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich.*

L'illustre musicologo fece delle riserve sui commenti fatti alla quarta raccolta estratta dai Codici Tridentini, specie perchè i redattori credettero scoprire canti fermi figurati anche dove non v'erano. I redattori risposero già nel fascicolo di marzo. Qui il prof. Kroyer replica e conclude insistendo.

Der Auftakt. - Praga, anno III, fasc. 4.

DR. H. MERSMANN. - *Kulturgeschichte der Musik.* (Storia culturale della musica).

Per mostrare come sia feconda la correlazione tra la storia generale e quella della musica, l'A. dà un rapidissimo sguardo al complesso del cammino percorso dall'arte musicale dall'età classica greca al secolo XIX, mettendo la musica in rapporto col resto dello scibile.

DR. E. WELLESZ. - *Musikbildung in England.*

Note sulla formazione della cultura musicologica in Inghilterra, e sulle diverse attitudini delle due università: Cambridge, conservativa, Oxford, moderna.

DR. P. NETTL. - *Deutsche Musikwissenschaft in der Tschechoslowakei.* (Musicologia tedesca nella Cecoslovacchia).

Sguardo riassuntivo a tutti i musicologi che ebbero parte talvolta saliente nella scienza tedesca, e sono in realtà cecoslovacchi. Riferiamo solo quattro nomi: Kiesewetter, Ambros, Hanslich, Adler.

DR. R. HAAS. - *Ein Leitmeritzer Musikdruck von 1626.* (Una stampa musicale di Leitmeritz nel 1626).

Descrizione della raccolta di canti a 4 voci composti da Joh. Sixtus von Lerchnfelds prevosto di Leitmeritz. Infine vi è aggiunto: *Tutti venite armati* a 5 voci, di G. G. Gasoldi.

E. DENT. - *Ziele der Internationalen Gesellschaft für neue Musik.* (Scopi della Società internazionale per musica nuova).

« Scopo unico è la musica, e musica soltanto... In mancanza d'un'espressione migliore, diremo che le direttive nostre sono quelle che si possono definire: tendenze rinnovatrici... ».

Musica Sacro-Hispana. - Madrid, maggio 1923.

G. DEL PRADO. - *Una joya de nuestro pasado musical.*

Il « gioiello » è l'antifona mozarabica *Aperi mihi, Domine, paradisi ianuam*, usata a Cordova, nel secolo IX, e che viene qui rimessa in luce per la prima volta, quale inizio d'una raccolta di melodie mozarabiche restituite.

D. DEL CERRO. - *Modernismo.* II.

In questa seconda parte l'A. espone i caratteri propri delle diverse scuole, forse non conoscendole abbastanza.

M. J. PERRAMON. - *El órgano automático.*

Nel fascicolo di marzo p. p. M. Merklin scrisse, sotto lo stesso titolo, un articolo che consigliava

l'uso dell'organola nelle chiese che non possono assicurarsi un buon organista. L'A. si stupisce della proposta e spiega le ragioni che, secondo lui, sono contrarie. La direzione della rivista chiude difendendo l'idea di M. Merklin. Come la *pianola* è ormai un positivo mezzo di diffusione e di cultura musicale, che non esclude i pianisti, la organola potrebbe, e verosimilmente potrà, avere una funzione analoga in tante chiese, dove adesso si suona colle mani, sì, ma come?!

Rivista Musical Catalana. - Barcellona, aprile-maggio 1923.

J. R. CARRERAS. - *Cartes del Mestre Pedrell.*
Parecchie lettere di F. Pedrèll all'autore vengono pubblicate e messe in rapporto coi fatti a cui si riferiscono.

Vida Musical. - Madrid, aprile 1923.

E. TORRES. - *« El retablo de Maese Pedro ».*
Notizie sull'opera di M. De Falla: « uno di quei monumenti musicali che onorano tanto l'autore quanto la nazione in cui furono creati... Per la parte vocale la bellissima prosa cervantesca è musicata così naturalmente e spontaneamente, che cantandola pare una lettura, ed a leggerla, naturalmente, pare cantata. L'orchestra (soli 21 professori) dà effetti di novità, e presenta una tavolozza così varia, come solo Debussy e Strawinski seppero ottenere ».

J. SUBIRÁ. - *Abril: Guitarras y Fonógrafos.*
Considerazioni acute e graziose sul carattere e la funzione musicale di questi due strumenti.

J. ARTERO. - *Colección de Vihuelistas españoles del siglo XVIII.*
Recensione del primo volume della serie così intitolata e che comprende *El Delphin de música de* Narvaez.

Musical Quarterly. - Nuova York, aprile 1923.

M. BAUER. - *The primitive Art Instinct.*
« L'arte si potrà definire quando la scienza ci avrà detto che cosa sia la vita. Ma analizzando l'istinto od impulso generatore dell'arte, possiamo pensare che fino nell'uomo primitivo dev'essersi manifestato quel bisogno d'esprimere sè stesso, che è un naturale istinto di riproduzione». Con Benedetto Croce, l'A. crede che « Arte, poesia, intuizione ed espressione immediata, sono il momento di barbarie e d'ingenuità che perpetuamente esiste nella vita dello spirito e giovenù, non cronologica, ma ideale ».

E. EVANS. - *Arnold Bax.*
Studio illustrativo di questo compositore inglese, che è « non solo incorreggibilmente armonioso, un vero tessitore di bellezza, ma anche un romantico...».

R. H. STETSON. - *The Teaching of Rhythm.* (L'insegnamento del ritmo).
Dopo affermata l'importanza del ritmo e la nessuna cura che vi si dà nell'educazione musicale, l'A. mostra la corrispondenza tra certi versi ed i tipi fondamentali di ritmo musicale; propone quindi di far scandere della poesia ben scelta, come avviamento allo studio della musica.

E. H. C. OLIPHANT. - *The Songs of Young Italy.* (I canti della giovane Scuola Italiana).
« Oggi pochi paesi offrono, per l'immediato futuro, maggiori promesse (dell'Italia), e non molti presentano attualmente opere migliori ». L'A. dà un elenco abbastanza completo dei nostri compositori di liriche e delle loro pubblicazioni, che poi considera partitamente.

W. BARCLAY SQUIRE. - *A spurious Mozart Portrait.* (Un ritratto spurio di Mozart).
Notizie ed ample considerazioni su un ritratto della maniera del Battoni, che si credette rappresentare Mozart giovane, mentre l'A. ritiene rappresenti invece il giovane arpista francese Marie Martin Marcel de Marin.

W. J. LAURENCE. - *Foreign Singers ad Musicians at the court of Charles II.*
Notizie sull'attività dei cantanti ed impresari italiani alla Corte di Carlo II d'Inghilterra. E' uno scritto che va segnalato a quanti seguono la storia del teatro italiano all'estero, storia gloriosissima, e che finora non ha trovato nessun studioso che vi si dedichi seriamente.

J. G. PROD'HOMME. - *Thoughts and Reflections auent Music and Musicians.*
« Pensieri e riflessioni su musica e musicisti », scelti così da rendere evidente come fino al secolo XVIII la musica non avesse altro scopo che il piacere. Solo dopo se ne andò comprendendo l'importanza ed il valore.

L. DE LA LAURENCIE. - *Benjamin Franklin and the claveciniste Brillon de Jouy.*
Benjamino Francklin passò lungo tempo a Passy (presso Parigi), frequentando salotti intellettuali, tra cui, scelttissimo, quello di Mad. Brillon de Jouy, buona clavicembalista e compositrice, che riuniva il fiore musicale della metropoli. Il grande fisico americano finì per provare più che ammirazione per l'amica musicista. L'A. presenta con molta finezza questi delicati rapporti di affettuosa intimità.

H. BELLAMANN. - *Notes on the new aesthetic of poetry and music.*
« V'è ora un disordine che confina col caos nel materiale della composizione, ed il ciarlatano si trova vicino il sincero cercatore della verità ». In questo stato di cose l'A. tenta stabilire alcune basi della nuova estetica poetica e musicale.

G. M. GATTI. - *Ildebrando Pizzetti.*
Conclusione dello studio iniziato nel fascicolo di gennaio p. p.

MUSICA PER STRUMENTI A FIATO

BUONOMO (C.)

118712. — *6 Studii* di virtuosità per Tromba in Fa o in Mi bemolle . . . . . L. 4.—

CARDONI (A.)

118930. — *Introduzione allo studio* del Flauto o Ottavino . . . » 5.—

FONTANA (C.)

118561. — *La Scuola moderna* del doppio Corno in Fa - Si bemolle Metodo utile anche per il semplice Corno a tre cilindri . . » 10.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

MILANO

® Per la commemorazione della Battaglia del Piave si è data al Teatro Carcano una rappresentazione di *Butterfly*, protagonista la giapponese Tamaki Miura, la quale con la sua grazia ha dato un fascino speciale all'eroina pucciniana. Ella fu coadiuvata, molto bene, dal tenore Polverosi e dal baritono Ghirardini. Il maestro Aldo Franchetti diresse con misura e colorito.

® Al Lirico è piaciuta *La ragazza della penombra*, nuova operetta di Franci per la musica di Dino Rulli.

ROMA

® Al Teatro Adriano di Roma, la stagione organizzata dalla « Stabile Lirica italiana » ha seguitato a svolgersi con ottimo esito artistico e conquistando il favore del pubblico. All'*Otello*, che ha avuto a pregevoli interpreti il tenore Conti, il baritono Beuf, la Carugati, la Feronc, lo Zaccarini e l'Uxa, sotto la eccellente direzione di Edoardo Mascheroni, ha fatto seguito la *Tosca*, diretta da Angelo Ferrari e cantata dalla signorina Flora Revalles, protagonista attraente per figura scenica e per doti vocali, dal tenore Taccani e dal Beuf. Ha chiuso la stagione una buona rievocazione del *Guglielmo Tell*: esecutori apprezzati del monumentale capolavoro rossiniano — sotto l'ottima direzione del maestro Ferrari — sono stati il baritono Bellantoni, il tenore Taccani, la Bertolasi, la Brunetti, lo Zaccarini e l'Uxa. Particolarmente ammirata è stata in questa stagione l'orchestra formata dei migliori elementi del Sindacato orchestrale romano, che era compartecipe all'iniziativa, dovuta ad un gruppo di artisti.

Lo stesso Teatro Adriano, il 20 giugno, ha celebrato il suo « quarto di secolo » con l'apposizione di una lapide nel foyer, nella quale sono ricordate due date: il 20 giugno 1898, in cui il teatro fu inaugurato con una *Gioconda* diretta da Edoardo Mascheroni, e l'attuale, in cui si compiè il primo venticinquennio di sua vita, con una recita di *Otello*, anche questa diretta dal Mascheroni.

Alla cerimonia assistevano S. E. Lupi, Sottosegretario alla P. I. e varie personalità artistiche e giornalistiche. Il discorso commemorativo fu tenuto dall'avv. Saverio Kambo, al quale è dovuta anche l'epigrafe della lapide.

® Al Palatino, nello Stadio di Diocleziano, si è svolta, per iniziativa della Associazione Invalidi e Mutilati di guerra, una serie di spettacoli classici tenuti da Gustavo Salvini con la sua ottima compagnia. Alle rappresentazioni sono stati uniti degli intermezzi musicali per orchestra: particolarmente apprezzati sono stati quelli di Ildebrando Pizzetti per l'*Edipo Re* di Sofocle, e quelli di Domenico Alaleona per l'*Alcesti* di Euripide, che sono stati ottimamente eseguiti sotto la direzione dei rispettivi autori.

® Promosse da Gabriele d'Annunzio, nel teatro all'aperto di Brescia, posto sul bastione del Castello, si sono date cinque rappresentazioni dell'*Orfeo* di Gluck, con buonissimo successo. Il maestro Panizza, valente concertatore e direttore, è stato acclamato con le interpreti signore Besanzoni, Ferraris, Paychim e col maestro Veneziani, istruttore dei cori.

Ad alcune delle rappresentazioni assistette d'Annunzio.

® A cura del Conservatorio di Trieste si sono eseguite, in quella città, il preludio del *Ratto del serraglio* e l'opera *Bastiano e Bastiana*, di Mozart. Direttore artistico dello spettacolo era il prof. Menotti Delfino, e, dell'orchestra, il prof. Giuseppe Viezzoli.

® Al Politeama di Napoli, diretta dallo stesso autore e nell'accurata interpretazione della Compagnia Riccioli, ha avuto uno splendido successo la nuova operetta di Ettore Bellini, *Casta Diva*. Divertente il libretto di Tom Ciolfi e pregevolissima la musica, agile, aristocratica e briosa. Si sono replicati numerosi brani.

® Buona accoglienza hanno avuto all'Opéra Comique di Parigi: *Nausicaa*, opera in due atti, parole di Fauchois e musica di R. Hahn.; *Papita Ximenez*, due atti e tre quadri di Albeniz, ch'egli ha composti in un periodo transitorio della sua carriera.

® Al Festival Internazionale di Zurigo, a rappresentare l'opera italiana, si sono date alcune rappresentazioni del *Barbiere di Siviglia* assai ammirate, anche per l'eccellente complesso degli interpreti: Stracciari, Borgioli, Azzolini, Walter, Baracchi, Ada Sari, Maria Avezza. I cori erano quelli della Scala e il maestro Guarnieri ha concertato e diretto assai bene.

® A Ginevra ha ottenuto un grande successo *La festa della gioventù e della gloria* di Jaques

Daleroze, libretto di Chenavière e Gèrard, pieno di simboli, evocante le feste della campagna e della patria. L'opera, essenzialmente popolare, si rivolge direttamente all'anima del popolo, con un linguaggio semplice, privo di ricercatezze. In essa, la ritmica ha un ruolo importantissimo, per mezzo di espressioni plastiche, vivamente animate.

® *Dèbora e Jaèle* di Pizzetti ha pienamente avuto riconfermato dal pubblico del Colon di Buenos Ayres, e dalla locale critica, il grande successo con cui è stata accolta alla Scala lo scorso inverno. La scena del coro del primo atto, il duetto d'amore, nel secondo, e l'ultimo addio del terzo sono stati accolti da intense ovazioni. Ammiratissima la concertazione e la direzione del maestro Marinuzzi e l'esecuzione da parte delle signore Spani, Perini e Bertana, di Folco Bottaro, di Segura Tallien, di Mansueto, Scafa, Nardi, ecc.

CONCERTI

MILANO

I Concerti dell'Orchestra della Scala

Anche quest'anno, la Società dei concerti sinfonici ha ospitato l'Orchestra scaligera, offrendo al pubblico milanese concerti affidati a insigni direttori italiani e stranieri.

Il settimo concerto, primo di quelli eseguiti con l'Orchestra della Scala, fu diretto da Ettore Panizza. Oltre all'Ouverture *La grotta di Fingal*, di Mendelssohn, a un *Concerto grosso*, di Corelli, nella reintegrazione di Toni, al *Don Giovanni* di Strauss e al *Preludio e Morte d'Isotta* di Wagner, ciò che suscitò maggior interesse fu una *Sinfonia in mi* di Franco Alfano. E' un lavoro composto circa quindici anni fa, di forte struttura, e che già rivelava l'evoluzione attraverso cui sarebbe passato il giovane maestro, prima di scrivere *L'ombra di Don Giovanni* e la *Sakuntala*. Furono molto ammirati un delicato *Notturno* di Ettore Panizza e *Les Pagodes*, dalla suite «Ma mère l'oye» di Maurice Ravel, pezzo dalle tinte diafane e dallo strumentale scintillante.

Con grandissimo successo fu ripetuto lo stesso programma al Teatro del Popolo, salvo che alle due composizioni di Mendelssohn e di Alfano venne sostituita la sinfonia di Dvorak, *Dal nuovo mondo*.

L'ottavo e il nono concerto furono diretti da W. Furtwaengler, direttore dell'Orchestra del Gewandhaus di Lipsia e dell'Orchestra Filarmonica di Berlino. Si eseguirono, di Beethoven, la *Settima* e l'Ouverture dell'*Egmont;* di Wagner, il Preludio del *Maestri cantori* e l'Incantesimo del fuoco della *Walkiria;* di Strauss, *Morte e trasfigurazione;* di Schumann, la *Sinfonia in re min.*, e, infine, delle *Variazioni* di Max Reger, sopra un tema di Beethoven: lavoro dimostrante la sapienza tecnica e forte tempra del musicista tedesco. Gli italiani contemporanei furono rappresentati da Francesco Santoliquido, con degli *Acquarelli*, Suite colorita e delicata, e da Gino Marinuzzi con una elaborata e ardita *Elegia*. Il Furtwaengler, che in Germania ha fama di direttore tra i primissimi, e al quale non si possono negare delle belle qualità personali, fu tuttavia, e giustamente, assai discusso come interprete.

Chiuse la serie un concerto di Bernardino Molinari, di cui il programma comprendeva tre frammenti tratti dai *Concerti delle stagioni* di Vivaldi; *Così parlò Zarathustra*, il poderoso, ma anche troppo massiccio, poema sinfonico di Strauss che da molti anni non si udiva a Milano; un elegante preludio pastorale di Alberto Gasco, *Presso il Clitunno;* e la *Quinta Sinfonia* di Beethoven. Con lo stesso programma il Molinari si presentò a Monza, nel cortile della Villa Reale, dove, come già a Milano, gli furono tributati applausi grandi e ben meritati.

® Concerti Diversi. — *18 Giugno*. Nuovo successo del pianista Giovanni Re, mutilato. Del programma piacque la nuova *Sonata in mi min.* di Riboldi ed un *Andante maestoso* ed *Allegro trionfale* di Frugatta.

25 giugno. Gli Alpini, reduci di guerra, si sono riuniti al Conservatorio per una simpatica e briosa esecuzione dei loro canti di trincea. Dirigeva il maestro Corio. Intervenne, vivamente acclamato, il generalissimo Diaz.

19 giugno. Le signore Czynska, Costa e Bertoni, il signor Carlo Chiesa e il maestro Mengarini fecero gustare e applaudire, al Lyceum, alcune liriche vocali da camera della baronessa Augusta de Kabath-Lorini.

27 giugno. In un concerto d'organo, al Tempio evangelista, il maestro Alessandro Filipponi ha voluto celebrare l'esperto organista Vincenzo Petrali.

ROMA

® Al Teatro Quirino si è presentata la giovanissima pianista napoletana Rosetta Vetere, alunna dei maestri Sigismondo Cesi e Alfonso Rendano. Ella ha suscitato la più viva ammirazione per le sue straordinarie qualità: possiede una facilità tecnica e un istinto artistico di prim'ordine. Il programma era ricco e vario: passava da Frescobaldi a Liszt, da Bach a Chopin, a Debussy e ad alcune gradevoli composizioni del maestro Rendano.

® Al Teatro Argentina ha avuto luogo il concerto di presentazione della nuova «Camerata romana Pierluigi da Palestrina», Società corale di voci miste, formata per intero da appassionati amatori e diretta dal maestro Camillo Sabatini. L'esito dell'udizione è stato assai lusinghiero, tale da incoraggiare altamente i componenti la nuova istituzione a perseverare nel loro nobile compito. Si sono eseguiti alcuni madrigali di Palestrina, di Adriano Banchieri, alcune scene dell'*Orfeo* di Monteverdi e della *Euridice* di Peri, oltre ad un «Omaggio a Dante» del maestro Sabatini. Quali solisti parteciparono egregiamente al concerto la signorina Planeta (soprano) e il tenore Sernicoli; e le scene dell'*Euridice* furono danzate con la nota bravura dalle sorelle Braun. Il gr. uff. Allamandola, presidente dell'istituzione, ne spiegò brevemente gli intendimenti e le idealità.

® Nello stesso Teatro Argentina hanno offerto due udizioni i «Cosacchi del Kuban». Il coro, formato d'ottime voci, specialmente nei bassi, e diretto abilmente dal maestro Sokoloff, anche a Roma ha ottenuto uno schietto successo eseguendo canzoni popolari e interessanti musiche di autori russi e di altri paesi: completavano il programma alcuni saggi di danze nazionali con pari successo.

Altri concerti i bravi cantori hanno offerto, al Salone Margherita e al Teatro Quirino.

TORINO

® Il maestro Don Rostagno ha presentato al Regio — pel primo concorto della nuova Società Corale Tempia-Palestrina — pagine di quest'ultimo autore, di Lasso e di altri, dei quali è fervente cultore. E, dati i mezzi di cui disponeva, ha ottenuto effetti notevolissimi. Tanto il Rostagno che i suoi collaboratori sono stati applauditissimi.

® In una delle ultime audizioni del doppio Quintetto di Torino, il gruppo dei fiati ha eseguito, con giuoco brillante ed elegante, una *Sonata* di Scarlatti, istrumentata da Setaccioli, e una *Pastorale* di Pierné. Tutto il complesso poi — e ne va data lode al maestro Perrachio — fece rifulgere le bellezze del *Quintetto* di Brahms.

® Nel salone dell'Esposizione, Carlo Zino si è confermato violinista elegante e misurato, e la pianista Marchisio ha esplicato buone doti.

® Nel Salone Pio X ha ottenuto unanime consenso un *Trio* del maestro Maffiotti, e il *Trio in la* di Giulio Ricordi, che per la prima volta si eseguiva a Torino.

NAPOLI

® Agli Illusi, la pianista Nietta Curcio e il violoncellista Viterbini sono stati calorosamente applauditi in un programma ben scelto e interessante.

® Anche la pianista Clorinda Valletti ha meritato l'incondizionato favore del pubblico per il senso interpretativo e il buon gusto con cui ha eseguito difficili brani.

® Imponenti manifestazioni di plauso ha avuto Antonio Guarnieri per l'esecuzione della *Messa* di Verdi, alla Fenice di Venezia. Ottimi i solisti (signore Rinolfi e Capuana, tenore Merli, basso Pinza) ed i cori diretti dal maestro Cusinati.

® *La Redenzione*, oratorio di Gounod, si è data al Teatro Olimpico di Vicenza, ottimamente eseguita, sotto la direzione del maestro Alvisi.

® Il maestro Silvio Mix ha diretto a Parma una sua nuova sinfonia, *Mafarka*, ch'ebbe ottimo successo e fu bissata.

® A Cesena, sotto gli auspici degli Amici della musica, Pina Agostini Bitelli, Emilio Gironi, Dante Serra, Achille Turchi, Massimo Borghesi, Arturo Comini hanno svolto con maestria un programma schumanniano.

® Il maestro Podestà ha diretto, ottimamente, alla Spezia, un concerto sinfonico. Solista, applauditissimo, in alcuni brani, il violinista Priano, allievo del prof. Franzoni.

® Il maestro Piero Coppola ha rinnovato al Queen's Hall di Londra, il recente successo parigino, col suo *Poema elegiaco*, lodato anche dalla critica. Egli ha pure diretto, e fatto applaudire, la *Suite* di cinque frammenti scritti da Pizzetti per la *Pisanella* di d'Annunzio.

® Esito notevolissimo hanno avuto a Bellinzona alcune rappresentazioni della *Passione di Cristo* di Perosi, diretta con cura e valore dal maestro Tosi.

I SAGGI NEI PRINCIPALI CONSERVATORII D'ITALIA

MILANO (R. CONSERVATORIO G. VERDI).

® *Scuola di Pianoforte* (prof. G. Frugatta). Emersero le signorine Maffioletti, in brani di Schubert e Ries, Aliverti (Chopin e Liszt), Maria Sala, in altri di Frugatta, Scarlatti, ecc. ecc. Molto promettenti anche le alunne Moro, Ricci, Pagani, Farina, e il giovane Brancucci.

® *Scuola d'Arpa* (prof. L. M. Tedeschi). La *Fantasia*, per arpa e violino, di Saint-Saëns, ha avuto una ammirevole esecuzione dall'allievo Fumagalli; si distinse Sara De Cristofaro, nell'*Improvviso drammatico* di Tedeschi.

® *Scuola di Violino e Viola* (professoressa Tua Quadrio). Ebe Novarini eseguì assai bene brani di Mendelssohn, Neruda e Sarasate; Primo Casale, altri di Pugnani e Viotti. Jolanda Pedrazzini fu buona interprete del *Preludio e Allegro* di Pugnani.

® *Scuola di Pianoforte* (prof. G. A. Fano). La prova data dalle ben agguerrite signorine Ceradini, Genzardi, Goletti, Damerini e dal promettentissimo Gino Moroni, è stata assai lusinghiera sia dal lato tecnico che interpretativo.

® *Scuola di Violino e Viola* (prof. M. Anzoletti). Vigoria di suono e di temperamento dimostrarono gli allievi Moisello, Solmavico, Astolfi e Dessy. Quest'ultimo, specialmente, s'impose per disinvoltura, tecnica e padronanza dell'arco.

® *Scuola di Canto* (prof. Pintorno). Elsa Feldman cantò con buona voce ed espressione in brani di Gounod e di Rossini. In altra audizione si rivelò l'alunno Marletta.

® *Scuola di Violoncello* (prof. Magrini). I giovani Bassoli, Pizzorno, Arosio, Nonna, dettero una notevole interpretazione dell'*Ave Maria* e della *Fileuse* di Fitzenhagen.

❀ *Scuola di Flauto* (prof. Longhi). Pietro Tiraboschi fu lodevole interprete del *Concertino* di Chaminade.

❀ *Scuola di Oboe* (prof. Ziliani). *Il 3° a solo* di concerto di Vogt, ebbe un ottimo esecutore nell'alunno Collini Ernesto.

❀ *Scuola di Violino e Viola* (prof. De Angelis). Si distinse particolarmente, eseguendo il *Concerto* di Max Bruch, la signorina Ceradini; ma anche le altre alunne Mazzetta, Baratti, Bazzi, ecc. dimostrarono il profitto conseguito.

❀ *Scuola di Violino e Viola* (prof. E. Polo). Ruminelli Mario (nel *Concerto* di Mendelssohn, e nella *Sinfonia* concertante di Mozart) e Gramegna Armando (nel *Concerto in sol min.* di Bruch) rivelarono speciali attitudini.

❀ *Scuola di Canto* (prof. G. Venturini). Ottimo programma. Assai distinta l'alunna Armanini Andreina, in brani di Alaleona, Pedron, ecc. e il giovane Frigerio.

❀ *Scuola d'Organo* (prof. Galliera). Tutti i candidati denotarono meccanica austera ed elevata interpretazione. Particolarmente, Enrico Rossi nel *Corale* di Galliera e nella *Toccata* di Boellmann.

❀ *Scuola di ritmica dalcroziana* (prof. L. E. Ferraria). Istruttivo e interessante riuscì questo saggio. Si eseguirono esercizi diversi sulle varie specie di misure, di figure; su l'anacrusi, la sincope, il contrappunto plastico. Ed infine si fecero interpretazioni col movimento di musica di Bach, Schumann, Jaques Dalcroze, Ferraria.

❀ *Scuola di Composizione* (prof. Orefice e poi Renzo Bossi). L'alunno licenziando Virgilio Ripa, ha presentato, e diretto con sicurezza e con slancio, una *Ouverture* d'atteggiamenti moderni e ben costruita.

TORINO (LICEO MUSICALE G. VERDI).

Dimostrarono promettentissime qualità, e di avere profittato dell'insegnamento, tutti i candidati e precisamente:

❀ *Scuola di Flauto* (prof. Virgilio). Giovanni Aloisio, Artidoro Ferraro, Clemente Frola.

❀ *Scuola di Violino* (prof. Ballarini). Jone Avancini, Modesto Bruni, Francesco Fusario, Enrico Pidrangeli.

❀ *Scuola di Arpa* (prof. Redditi-Tapella). Ernesta Gallino.

❀ *Scuola di Violoncello* (prof. Grossi). Laura Rissone, Fernando Previtalis.

❀ *Scuola di Organo* (prof. Pagella). Alessandro Fuga, Renato Rolando.

❀ *Scuola di Violino* (prof. Bellardi). Maria Berrino, Eugenia Bosco.

❀ *Scuola di Pianoforte* (prof. Bufaletti). Clementina Bruno, Adolfo Scala.

❀ *Scuola di Violino* (prof. Gaviani). Aurora Sacco.

❀ Nell'ultimo saggio, la Scuola Corale municipale, sotto la direzione del maestro Thermignon, ha eseguito composizioni polifoniche di autori diversi, ottenendo unanimi applausi.

Seguì un programma orchestrale, diretto dal maestro Collino: esecutori: alunne, alunni e insegnanti del Liceo.

GENOVA (CIVICO ISTITUTO N. PAGANINI).

Già a pag. 128, del nostro fascicolo di aprile, abbiamo accennato alla commemorazione di Domenico Bellando, fatta dagli alunni della Scuola.

I saggi furono completati con altre due audizioni.

❀ Nella prima si distinsero gli alunni Fulvio, Cavalleri, Lungo, Palazzo, Pasetti, Pieri, Remondini, Rocchi, Soldati, delle *Scuole di Strumenti ad arco*: Bolognini, Longo, Bertolazzi delle *Scuole di Strumenti a fiato*; Fusilli, di *Arpa;* Fabbro, di *Canto*. In programma, anche una bella *Pastorale* di Polleri. Sedevano all'organo il prof. Pedemonte, e al cembalo il prof. Melini.

❀ Nella seconda udizione, dopo due brani eseguiti dalla orchestra di alunni, si presentarono i giovani: Fossati, Oddone, Vallarino, Venturini (*Scuole di Pianoforte*); Fabbro (*Scuola di Canto*); Palazzo, Pieri, Rocchi, Gnecco (*Scuole di Violino e di Violoncello*).

PARMA (R. CONSERVATORIO A. BOITO).

Scuola di Violoncello (prof. G. Crepas). Ottimo successo hanno conseguito Olga Zechini ed Enzo Barilli. La prima, bene accompagnata al pianoforte dalla sorella Matilde, ha affrontato con sicurezza il *Concerto in la min.* di Saint-Saëns. Il Barilli si è distinto nel *Concerto in re magg.* di Leo (al piano, con molto intuito, Lino Rastelli). Il licenziando Cattivelli ha lodevolmente reso, coi colleghi Zecchini e Barilli, l'*Adagio e Allegro*, per tre violoncelli, di Marcello, e con robusta cavata ha interpretato le *Variazioni sinfoniche* di Boellmann.

❀ *Scuola di Canto* (prof. F. Giraud). Molto ammirate le signorine Ada Chiapponi e Maria Lanzetti.

❀ *Scuola di Arpa*. Aida Orsini ha dimostrato di possedere tocco espressivo e agilità.

❀ *Scuola di Violino* (prof. F. Franzoni). Abramo Bazzi ha confermato la bontà dell'insegnamento della classe, destando ammirazione nel primo tempo del *Concerto di Lalo*, per la forte cavata e per uno spiccato senso artistico.

❀ *Scuola di Clarinetto* (prof. E. Cassani). Eccellente l'alunno Ferruccio Gonizzi.

❀ *Scuola di Flauto* (prof. Cristoforetti). L'undicenne Angelo Corradi ha trattato con franchezza e purezza di suono l'interessante *Sonata in fa magg.* di Marcello.

❀ Notevole l'esecuzione dell'*Adagio* di Veracini, per archi, diretto con cura da Umberto Micheli, e quella dei *Bozzetti orchestrali* di Grieg, affidata alla direzione degli alunni di composizione Siccardi e Bianchi.

BOLOGNA (LICEO MUSICALE).

❀ *Scuola di Pianoforte* (prof. Ivaldi). Camilla Malvasia e Teresa Sighinolfi, in musiche di Bach, Scarlatti, Chopin e Liszt denotarono doti stilistiche e tecniche, e Margherita Buldrini, buon temperamento e notevole sensibilità, interpretando Albeniz e Grieg. Nora Sanguinetti apparve pianista eletta. Ottime promesse si appalesarono le signorine Campori, Ribbons, Fedriga. Elsa Belliero fu squisita interprete della *Ciaccona* di Bach-Busoni. Maria Rabbi eseguì ottimamente, accompagnata dal suo maestro, la *Fantasia ungherese* di Liszt.

❀ *Scuola di Pianoforte* (prof. Minguzzi). Maria Pattini e Antonietta Bacigalupo interpretarono, con brio ed eleganza, un brano di Mendelssohn, la prima, e di Paderewski, l'altra. Enrichetta Faleni si distinse nell'esecuzione della *Bourrée fantasque* di Chabrier, e le *Variazioni* di Sinding, per due pianoforti, ebbero a brillanti esecutrici le signorine Boschi e Mattiuzzi.

❀ *Scuola di Coltura e Arte scenica* (prof. De Martino). Tutti gli alunni dimostrarono di avere gusto, chiara dizione, espressione nella parola e nel verso, correttezza di atteggiamenti.

❀ *Scuola di Arpa* (prof.ssa Consolini). Rivelarono buon temperamento Jole Maccaferri (*Fantasia* di Saint-Saëns) e Maria Cinelli.

❀ *Scuole di Strumenti a fiato*. Meritano di essere segnalati: Merigo Gavioli, clarinetto (professor Bianchini); Alberto Nicoletti, flauto, (prof. Gillone); Obes Minghetti, oboe, (professor Gastelli); Pietro Righini, corno, (professor Tassinari). Nei singoli brani eseguiti fu buon accompagnatore, al piano, Marco Martini. Ottima l'esecuzione — da pare degli alunni Nicoletti, Minghetti, Casadio e Cippitelli — del primo tempo della *Sonata N. 3* di Beethoven, trascritta per quartetto di fiati.

❀ *Scuola di Organo* (prof. Belletti). L'alunno Berti, del primo corso, sembrò promettente organista in due pezzi di Mattioli e di Dubois, e Cesare Cantini fu ottimo nella *Toccata e Fuga* di Bach.

❀ *Scuola di Violino* (prof. Consolini). Maria Guarducci e Walter Gandolfi hanno fatto gustare il *Concerto in re min.* di Bach, per due violini, con accompagnamento d'archi, diretto egregiamente dal giovane Fabrizio Giampietro; e la signorina Guarducci, inoltre, il *Concerto per violino* di Bruch.

❀ *Scuola di Violoncello* (prof. Bonucci). L'*Adagio* di Ariosti e l'*Allegro* di Boccherini hanno avuto un ottimo interprete in Giorgio Menegatti, ben accompagnato dal collega Silva, il quale esplicò le sue notevoli qualità in brani di Respighi e Debussy, accompagnato, a sua volta, da Nennelle Cappelli.

Le due suddette scuole, riunite, eseguirono con maestria il *Quartetto d'archi* di Beethoven (alunni Guarducci, Faleni, Gandolfi, Silva).

❀ *Scuola di Canto corale* (prof. Giungi). Buon risalto ebbero *Terra tremuit* per voci e organo, e *Ad matutinum* di Vatielli, a cinque voci.

❀ *Scuola di Canto* (prof. Vezzani). Con bella voce e con sentimento, la signorina Naldi ha cantato una romanza della *Via della finestra*.

❀ *Scuola di Composizione e di Direzione di orchestra*. Grandissime lodi ha ottenuto il maestro Alfano pel notevolissimo risultato conseguito dai suoi alunni. Marco Martini e il giovane Colocci hanno diretto rispettivamente, con assoluta bravura, *La bella Melusina* di Mendelssohn, e l'ouverture del *Franco cacciatore* di Weber. Il giovane Cremese ha fatto ascoltare con interesse, ed apprezzare, la sua *Sonata in un tempo*, per violino e pianoforte, egregiamente eseguita da Orlandino Barera (*Scuola di Violino*, prof. Barera), e dallo stesso autore. Nella successiva audizione, il già nominato Fabrizio Giampietro, instancabile e pieno di passione, fu provetto direttore oltre che della *Cavalcata* della Walkiria, e del primo tempo del *Concerto in sol magg.* di Beethoven - in cui si rivelò eccellente pianista Teresa Guidicini - anche di composizioni notevolissime di suoi colleghi: *Due piccoli intermezzi*, per orchestra, di Guido Spagnoli, e *Concerto in si min.* per violino, con accompagnamento d'orchestra (violinista Orlando Barera), del giovane D'Ambrosio. Lo stesso Giampietro, infine, diresse, applaudito, la sua *Aspirazione* per orchestra.

L'alunno Marco Martini presentò *La sorgente delle Naiadi*, per orchestra, che diresse anche assai bene. Federico Colocci, a sua volta, fu direttore preciso di due brani per canto e orchestra: aria per basso del *Don Carlos*, e la ben nota romanza «Cielo e mar» della *Gioconda*. Solista, del primo, era Corrado Zambelli, e dell'altro, Paolo Olivieri, entrambi alunni del prof. Vezzani.

FIRENZE (R. ISTITUTO MUSICALE L. CHERUBINI).

I tre saggi finali del corrente anno scolastico coronarono una precedente serie di ben quindici pubbliche esercitazioni alle quali avevano partecipato con onore numerosissimi alunni di ogni età e di ogni scuola.

❀ Il primo saggio si iniziò colla *Sonata in fa magg.* per corno e pianoforte eseguita con vera abilità dall'alunno Martino Cellerai (licenziando Scuola prof. Antonio Falconi) accompagnato dalla brava Ornella Puliti della quale riparleremo fra breve. Gli altri pezzi del programma furono tutti con accompagnamento di orchestra: al quale proposito giova rilevare una simpatica novità di quest'anno: cioè che l'orchestra, salvo rare eccezioni, fu rispettivamente diretta dal professore alla scuola del quale apparteneva l'alunno che suonava lo strumento concertante. Così il prof. Giulio Pasquali diresse l'*Adagio* del *Concerto in re magg.* di Haydn, per viola ed orchestra, eseguito con

precisione e giustezza dall'alunno licenziando Giulio Mariacci: così il prof. Pietro Montani diresse il primo tempo del *Concerto in do min.* di Beethoven, nella esecuzione del quale la signorina Luisa Giannantoni (primo corso superiore) riaffermò le sue belle qualità di pianista. Invece il primo tempo della *Sinfonia Spagnuola* di Lalo, per violino ed orchestra, suonata con esattezza e con buon gusto dalla signorina Clara Asso (primo corso superiore - Scuola del prof. Tagliacozzo) fu diretto dal prof. Vito Frazzi. Dopo di che prese la bacchetta direttoriale il prof. Attilio Brugnoli per dirigere tanto il primo tempo del *Concerto in la min.* di Schumann, splendidamente eseguito dalla sua brava allieva Emma Fornia (primo corso superiore) quanto le *Variazioni Sinfoniche* del Franck, non meno brillantemente eseguite dall'altra sua brava allieva Maria Luisa Leuchantin, pure del primo corso superiore.

Il secondo saggio si iniziò col primo tempo di un arduo *Concerto* per pianoforte con accompagnamento di un secondo pianoforte, e, nella esecuzione del difficile pezzo, l'alunna licenzianda Lina Martelli si fece molto applaudire e ammirare, mentre il secondo pianoforte era tenuto dal suo maestro prof. Consolo. Seguì il primo tempo del *Concerto in mi bem.* di Mozart, originalmente scritto per due pianoforti ma trascritto per due arpe e orchestra, eseguito con maestria dalle alunne Elena Fortini (primo corso superiore) ed Elisa Matteazzi (sesto corso) allieve della professoressa Maria Grossi. E questa volta l'orchestra fu diretta dall'alunno Giulio Bazzi.

Un vivo successo riportò l'alunno Gino Battistini (licenziando Scuola del prof. Umberto Bertoni) eseguendo l'*Introduzione e Rondò all'ongarese* di Weber, per fagotto e orchestra, sotto la direzione del suo valoroso maestro. Seguirono: il primo tempo del *Concerto in mi b.* per pianoforte e orchestra, di Beethoven, sonato con slancio e con precisione dall'alunna Giulia Bocci, licenziando, della Scuola del prof. Rio Nardi che diresse l'orchestra: il primo tempo del *Concerto in mi min.* per pianoforte e orchestra di Chopin, nell'ottima e sicura esecuzione dell'alunna Fiorenza Cencetti (licenzianda Scuola Consolo) sotto la direzione orchestrale del prof. Vito Frazzi: le *Variazioni sinfoniche* di Schumann, abilmente eseguite dall'alunna Anna Maria Casellai (primo corso superiore - prof. Consolo) tenendo il secondo pianoforte il suo illustre maestro: il primo tempo del *Concerto in mi min.* di Mendelssohn, per violino e orchestra, sonato con vivacità, esattezza e buona interpretazione dall'alunna licenzianda Giuliana Lumachi, dirigendo l'orchestra il suo valente maestro prof. G. B. Faini, e, finalmente, il primo tempo del *Concerto in la min.* di Grieg per pianoforte e orchestra, molto ben reso per tecnica e per interpretazione dall'alunna Andreina Valdambrini (1° corso superiore, Scuola Consolo) sotto la direzione orchestrale del già ricordato prof. Vito Frazzi.

Ed eccoci al terzo ed ultimo saggio, che fu, oltre che di esecuzione, anche di composizione. Si iniziò con le *Variazioni* e *fuga* per organo, composte in ottimo stile e molto bene eseguite dall'alunno P. Giuseppe Tommasini (Licenziando - Scuola Prof. Landini) il quale, più tardi, eseguì anche, con pieno successo, il Finale del *Concerto in re min.* per organo e orchestra di Bossi, sotto l'abile direzione del maestro Landini. E pur sotto la direzione orchestrale di lui, riportò vivi e meritati applausi l'alunna Dina Paoli (1° corso superiore) eseguendo il primo tempo del *Concerto in sol magg.* di Rheinberger per organo e orchestra. — Ed ora alle due pianiste: l'alunna Andreina Materassi (1° Corso superiore - Scuola Consolo) eseguì, con accompagnamento d'orchestra, diretta dal Prof. Vito Frazzi, il primo tempo del *Concerto in sol magg.* di Beethoven, suscitando il vivo entusiasmo del pubblico ammirato della sua singolare valentia, della sua intelligente interpretazione, della sua tecnica addirittura impeccabile. E un'altra delle migliori alunne del nostro Istituto, Ornella Puliti, col suo caldo temperamento d'artista, colla sua foga d'esecutrice, colla sicurezza del suo meccanismo, suscitò le universali acclamazioni eseguendo la *Rapsodia spagnuola* del Liszt per pianoforte e orchestra, sotto la direzione del suo maestro prof. Attilio Brugnoli.

Il programma di questo terzo ed ultimo saggio comprendeva ancora altri due pezzi: il primo tempo del *Concerto in re magg.* di Brahms per violino ed orchestra, eseguito magistralmente dall'alunno Alessandro Materassi (licenziando - Scuola Pasquali) sotto la direzione del suo egregio maestro. Il Materassi riportò un vero trionfo e bene a ragione, possedendo egli anima d'artista, intuito interpretativo e tecnica sviluppatissima, sì da poter affrontare e superare felicemente le ardue difficoltà di quel pezzo e della terribile *Cadenza* del Joachim. L'altro pezzo cui debbo accennare è la Cantica di *Morte e Resurrezione* per voci femminili ed orchestra, composta e diretta dall'alunno Giulio Razzi (4° corso - Scuola Pizzetti) il quale dimostrò in questo suo primo lavoro facilità d'invenzione, chiarezza di esposizione, calore di sentimento, abilità nella disposizione delle voci e negli svolgimenti dei temi, sì da riportare uno schietto ed augurale successo. Il numeroso coro, composto di alunne dell'Istituto era stato istruito magistralmente dal prof. Giullo Berti.

A tutti questi tre saggi, come a tutte le precedenti esercitazioni, assistè un pubblico così numeroso da superare di gran lunga la non piccola capacità della sala. Segno questo dell'interessamento che la cittadinanza fiorentina prende alle sorti del suo Istituto Musicale, sorti sempre più fiorenti per merito del suo illustre direttore Pizzetti e dei valenti suoi professori.

ROMA (R. LICEO MUSICALE DI S. CECILIA).

Si ebbero complessivamente quattro saggi comprovanti la serietà di intenti dell'Istituto, a cui il reggente la direzione, maestro Raffaele Terziani, presiede con energia, ben coadiuvato dal corpo degli insegnanti.

Nel primo si presentarono Elena Lorenzani (*Scuola di pianoforte*, prof. Angelelli) e Bianca Masini (*idem*, prof. Cristiani). Entrambe denotarono preparazione tecnica e artistica.

Delle due violiniste, Balbis e Salomone, (*Scuola* Corti e Principe) furono apprezzate notevolissime doti. Laura Castani (*Scuola d'Arpa*, professoressa Durot) si mostrò fine interprete di una *Féerie* di Tournier. La *Scuola di Canto* (prof. Di Pietro) presentò una alunna, Ester Guggeri, di bella e pura voce. Il giovane De Angelis Valentini (*Scuola d'Organo*, prof. Renzi) è apparso assai proverto in una pagina di Franck e in altra del suo maestro.

Hanno chiuso l'udizione due tempi del *Quintetto*, op. 81, di Onslow, eseguiti con intonazione e fusione dalla *Classe d'insieme di Strumenti a fiato* (prof. Barabaschi), composta dagli alunni: Macedonio, flauto (Scuola Veggetti); Giombini, oboe (Scuola Scozzi); Gambacurta, clarinetto (Scuola Lubertì); Remiddi, fagotto (Scuola Barabaschi); Mercati, corno (Scuola Ceccarelli).

Il secondo saggio si è iniziato col *Quintetto in do* di Boccherini, eseguito — con bravura, forza e sentimento — dai giovani Tocili e Ricci (Scuola Jacobacci), Buzzoni (Scuola Corti), Angela Lattanzi (Scuola Forino) e dall'alunna licenziata Giovannetti. Il Tocili si è assai distinto, dopo, in un *Concerto* di Mendelssohn.

Le *Classi di Pianoforte* dei proff. De Rubertis e Bajardi parteciparono con due elette alunne: Elena Di Laura e Claudia Gasperoni.

Della *Scuola di Canto* (prof. Di Pietro) fu applaudita Elena Ridolfi.

Molto pubblico convenne al terzo saggio, riservato alla *Scuola di Composizione* di Ottorino Respighi. Ad esso parteciparono, oltre ad alunni solisti, l'orchestra e il coro formati, anch'essi, nella quasi totalità, di allievi delle classi superiori.

Il saggio si è iniziato con un *Preludio e Fuga* per organo, pregevole lavoro del giovane Fernando Germani, che lo eseguì anche ottimamente; ha seguito un *Primo tempo di quartetto*, ricco di movenze e di sviluppi, di Daniele Amfiteatroff; la signorina Rina Rossi ha presentato, poi, due *Liriche*, per canto e piano, assai espressive.

Ma i lavori di maggior mole erano quelli per orchestra, con o senza voci: *Le Stagioni*, poema sinfonico dell'alunno Sperandeo, molto applaudito; *Psiche giacente*, bel poemetto, per canto e orchestra, dell'allievo Giovannini; *Mattino sereno*, apprezzata impressione sinfonica di Adolfo Baruti; e, finalmente, Ugo Sesini ci ha fatto conoscere una *Lauda*, per soli, coro e orchestra, di nobile ispirazione.

Anche l'ultimo saggio dedicato alla *Scuola di Orchestra* del prof. Bustini, riuscì interessantissimo. Esso comprovò quanto nel Liceo di S. Cecilia sia ben curato l'avviamento e l'educazione dei giovani musicisti alla direzione. E tutti i candidati hanno fatto risultare buone attitudini e appassionato fervore. Il Giovannini diresse la possente ouverture dell'*Olimpia* di Spontini; il Sesini, l'*Incompleta* di Schubert; il Baruti, un austero *Concerto grosso* di Händel; il Pedrotti, l'*Wltava* di Smetana. Applausi calorosissimi salutarono i giovani direttori.

Il saggio si chiuse con una ottima esecuzione del Preludio dei *Maestri cantori*, sotto la direzione di Alessandro Bustini.

NAPOLI (R. CONSERVATORIO S. PIETRO A MAIELLA).

Scuola di Pianoforte (prof. Rossomandi). La signorina Gianturco fu interprete delicata di brani di Liszt e Chopin, e l'alunno Pagano Luigi eseguì con sentimento e perizia due pezzi di Mac-Dowell; meritevoli di lode il giovane Rosati e le alunne Ciancio e Padovani. In un secondo saggio, posero in evidenza la loro bravura le signorine Bertilotti, Gaetano, Nicolai e l'alunno Terenzio Gargiulo.

Scuola di Violino (prof. Fusella. Due giovanissimi diplomandi, Anna Pirera e Giuseppe Venezia, hanno brillantemente superato le difficoltà del *Concerto in re magg.* di Beethoven, la prima; dell'Adagio del *Concerto in re min.* di Tartini e de *La Campanella* di Paganini, il secondo. Con essi si distinsero anche gli alunni Micelì, Palermi, Stravino e Celasco.

Scuola di Violino (prof. Curcì). Luigi Schininà, accompagnato all'organo dal collega Spera, ha dato un'equilibrata esecuzione della *Ciaccona* di Vitali; Antonio Bove ha affrontato vittoriosamente le asperità del *Concerto* di Bruch. Alfonso Maglioccola ha destato ammirazione in difficili brani.

Scuola di Canto (prof. De Lucia). La signorina Amalia Improta rese assai bene romanze di Martini, Caccini, Pergolesi.

Scuola di Viola (prof. D'Ambrosio). N. Picicco si appalesò distinto violista nella *Sonata* di Händel, per viola e pianoforte.

Scuola di Flauto (prof. I. Piazza). Furono assai distinti i giovani R. Sammarco, M. Ventre, G. Guida e F. Sgarro.

Scuola di Clarinetto (prof. A. Picone). G. B. Imbriani ottenne calorosi applausi nella *Sonata in mi magg.* di Setaccioli.

Scuola di Canto (prof. Roche). Ricordiamo, dotati di buoni mezzi e attitudini, il basso Sassanelli, il tenore De Muro, il soprano Rocca e, specialmente, Ebe Stignani.

Scuola di Arpa (prof. Sannino). Le alunne Giuliani, Di Maso, Panetta, Zito, Bruno, Calvanisa, dettero una inappuntabile interpretazione dell'*Idillio e Capriccio* di Sanfiorenzo.

® *Scuola di Pianoforte* (prof. Romaniello). Meritano viva lode tutte le alunne presentate: De Franciscis, Calvaruso, Greco, Casolaro, Buonoscontro. Le due ultime, del 9° anno, sono ormai pianiste finite.

® *Scuola di Composizione* (prof. De Nardis). Molto interessanti i lavori presentati da Elena Barbara: tre brani di una *Suite* «Nel regno dei nani», intimamente aderenti alla favola di A. France, e un *Notturno* di respiro ampio e contenuto drammatico. *La vita anteriore*, poema sinfonico di Mario Giuranna, ha pregi di espressione e di quadratura; è di intendimenti moderni. Buoni anche i saggi degli altri allievi: un bel *Preludio* di Vincenzo Nastro; un *Andante* e uno *Scherzo*, di forma classica, dell'alunno Gentile; una vivace e colorita *Ouverture* del giovane Palumbo. Ciascun allievo diresse, con spiccate attitudini, i propri lavori.

® *Scuola di Direzione d'orchestra* (prof. De Nardis). Anche in questo saggio risultarono evidentissimi la sicurezza e il senso artistico con cui Pasquale Pelilli, Antonio D'Elia, Nicola Palumbo diressero difficili brani.

® *Scuola di Composizione* (prof. Savasta). Mario Pilati presentò una *Sonata* per violino e pianoforte, saldamente costruita, e una *Habanera* per orchestra che ha meglio rivelato la sua personalità. Antonio D'Elia, già diplomato in clarino e violino, merita lodi per la sua delicata *Leggenda di Azalia*, per doppio coro bianco e voce di soprano, che denota intuito drammatico. Egli ha anche diretto con sicurezza. Mirabile e di buona fattura, il *Preludio e Fuga* di A. Misuraca; pregevole e d'indole modernissima un altro *Preludio* di Mario Gargiulo. Infine sono piaciuti un *Andante* e un brillante *Scherzo*, per archi — entrambi strumentati con gusto — dal giovane Pinzacconi.

PALERMO (R. CONSERVATORIO V. BELLINI).

La bontà dei saggi svolti quest'anno, denota come il maestro Giuseppe Mulè, nonostante sia da pochi mesi Direttore del Conservatorio, è riuscito a dare all'Istituto nuovo e fattivo impulso.

® *Scuola di Pianoforte* (professoressa Ziffer-Baraglii). Si distinsero le signorine Salomone, Pirini, De Lisi. Quest'ultima, diplomanda, si produsse nella *13ª Rapsodia* di Liszt, e, ben coadiuvata, su altro pianoforte, dalla signorina Buccheri, nelle *Variazioni* di Franck. In altra tornata la signorina Arcidiacono eseguì molto bene brani di Zanella.

® *Scuola di Arpa* (professoressa De Dominicis). Appalesarono buone doti di tecnica le signorine Finocchiaro, Berlioz e la tirocinante Elena Caruso; quest'ultima interpretò *Impromptu* di Tedeschi e *Thème et Variations* di Tournier.

® *Scuola di Violino* (prof. Tantillo G.). Promettentissimi gli alunni Mazziotti (*Ciaccona* di Vitali e *Zingaresca* di Sarasate) e Ferrara (2° *Concerto* di Viotti).

® *Scuola di Flauto* (prof. Diamante). Il giovane Lanza ha eseguito assai bene *Sarabanda e Giga* di Zipoli (Setaccioli).

® *Scuola di Clarinetto* (prof. Perilli). La *Sonata*, op. 120, di Brahms ha avuto un efficace interprete in Giuseppe Armone, accompagnato dall'allievo Siciliano.

® *Scuola di Tromba* (prof. Malato). Buone doti ha esplicato Gabriele Bonanno, in brani di Schubert e Meyerbeer.

® *Scuole di Canto e di Canto corale* (prof. Morasca). La signorina Montesanti cantò con arte due arie di Schubert e di Gluck, e Nella Gandolfo si distinse in brani di autori antichi e moderni. L'alunna Lombardo si cimentò vittoriosamente in una romanza dell'*Aida* e in altra, apprezzatissima, di Giuseppe Mulè. Assai distinto anche il giovane tenore Messina. La classe di Canto corale fu assai applaudita in due pezzi di stile antico e nella *Carità* di Rossini.

® *Scuola di Pianoforte* (prof. Amadio). Le signorine Garofalo, Stassi e Lauria, dimostrarono eccellenti disposizioni.

® *Scuola di Violoncello* (prof. Oliveri). I due alunni del 7° corso, Ruggero e Martorana appaiono eccellenti promesse. Quest'ultimo eseguì con vera bravura il *Concerto in la min.* di Saint-Saëns.

® *Scuola di Violino e Viola* (prof. Perna). Le alunne presentate, signorine Nicolaci, Priulli, Bagnera, Vuturo, della prima, e, specialmente Clara Bentivegna e Rosalia Freschi, dimostrarono serietà di studio e buone disposizioni. Infine la tirocinante V. Prestana, diplomata in violino e viola, suonò deliziosamente, sulla viola d'amore, la *Sonata II* di Ariosti e la *Romanza* di van Waefelghem.

® *Saggi finali*. Furono due ed entrambi ottimi. L'allievo Barbagallo diresse la sinfonia della *Nina* di Paisiello, mostrando attitudini notevolissime, e la *Carità* di Rossini, per coro e orchestra, da lui, anche, strumentata. Il maestro Filippo Ernesto Raccuglia, tirocinante di composizione, ottenne una esecuzione fusa e colorita della *Sinfonia in mi bem. magg.* di Haydn, da lui diretta. Ed anche il maestro Ottavio Tiby, tirocinante d'orchestra, rese assai bene, con chiarezza e vigoria la *Sinfonia in sol min.* di Mozart. I programmi erano completati da allievi di altre classi già presentatisi in precedenza, e dal saggio della *Classe di fagotto* (prof. E. Castagna). Il prof. Castagna (ex allievo) e i giovani Fazio e Coglitore eseguirono con precisione e gusto il *Trio*, per fagotto, di Bergt.

Nel prossimo fascicolo daremo il resoconto dei saggi, non ancora ultimati, al Liceo di Pesaro e a quello di Venezia.

RECENSIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

LINNEMANN (R.). — *Fr. Kistner*. 1823-1923. (F. Kistner, Lipsia).

In occasione del giubileo della fondazione della Casa editrice Fr. Kistner, l'A. scrisse questo che ha intitolato, a ragione, un contributo alla storia dell'editoria musicale tedesca. Di fatti l'esistenza e l'attività della Casa viene illustrata con tanti dati, documenti, lettere dei maggiori musicisti del Secolo XIX, da costituire un vero lavoro storico, ed una notevole testimonianza del carattere e del posto formatosi dall'azienda, nell'arte e nella vita musicale della Germania.

SELDEN-GOTH (G.). — *Ferruccio Busoni*. (E. P. Tal & C.°, Vienna).

«Il mio libro non è oggettivo e non vuol esserlo», dice subito l'autrice, e quest'attitudine di principio spiega realmente quella che diremo l'anima del libro. Esso è pieno di Busoni, del suo talento, della sua sensibilità, della sua potenza di virtuoso e d'interprete, della vastità della sua cultura, dell'altezza della sua mente, insomma di tutto quanto la sua persona irradia su quanti lo avviciname. E l'autrice aggiunge: «vivo nell'ambiente di Busoni, ho passato anni vicino a lui, egli ha avuto troppa parte della mia vita artistica ed interiore, perch'io possa considerare oggettivamente l'opera sua». Non bisogna stupire, dunque, se qui l'ammirazione abbonda, se essa, anzi, è il movente stesso dello scritto; tale stato d'animo si palesa così sincero, così vivo e profondo da allontanare ogni contrarietà.

Difatti Busoni è uomo ed artista così superiore, da giustificare simili devozioni incondizionate. Non ha egli forse attitudini abbastanza nette ed altamente coraggiose, da potergli attribuire principii come questo? «Busoni non vuol rappresentare (le opere altrui) oggettivamente, o magari aparire dietro la loro rappresentazione; egli non tenta nemmeno di rendere l'opera musicale secondo lo spirito del suo autore, vuole invece riempirla dello spirito proprio»...

Quanto alle sue composizioni, si può dire di lui colle parole del Goethe: «Le mie cose non possono diventar popolari, chi lo crede o lo tenta è in errore. Esse non sono scritte per la massa, ma per pochi singoli uomini, che vogliono e cercano cose simili, e sono orientati nella stessa direzione».

Busoni viene studiato, dopo un'introduzione generale, come Pianista, come Riveditore di Bach, come Compositore Pianistico, come Compositore Orchestrale, quale Operista. Si passa a studiare il *Doctor Faust*, poi l'Estetica della Musica, Busoni Educatore, ed il libro termina coll'indice cronologico di tutte le composizioni e di tutti gli scritti, numerati o no.

In somma, questo non è uno studio analitico od esattamente biografico, no: è un libro d'ammirazione e d'affetto, scritto da una mente acuta e da un'anima senza restrizioni devota, come forse soltanto una donna sa essere per un grande artista. E' una testimonianza del fascino che Busoni esercita su quelli che stanno presso di lui, e ch'egli ammette nell'intimità della sua vita spirituale ed intellettiva.

GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

PIZZETTI (I.). — *Sonata in fa* per Pianoforte e Violoncello. (G. Ricordi & C., Milano). — Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

Di questa più recente opera di musica da camera dell'autore di *Débora*, abbiamo finalmente sott'occhio l'esemplare stampato. Conoscemmo e apprezzammo il lavoro attraverso le esecuzioni — due volte ripetute a Milano — del violoncellista Malnardi e del pianista Consolo, e la tranquilla lettura che ora ne abbiamo fatto, non ha mutato affatto le genuine impressioni d'allora.

Il Pizzetti in questa *Sonata* — come già nell'altra per Violino — intende lo strumento concertante non già come un semplice agente sonoro che eseguisca della musica più o meno bella, più o meno adatta alle sue risorse, ma come un personaggio che abbia una anima da rivelare, e la cui voce, invece di uscire da una bocca, risuoni attraverso una cassa armonica. Questo concetto del compito espressivo riserbato allo strumento (portato alla massima evidenza nella *Sonata* per Violoncello) fa sì che il musicista cerchi di avvicinarne più ch'è possibile il fraseggio alla maniera di porgere propria della voce umana. Epperò interruzioni, reticenze, appelli, esclamazioni, singulti, abbandoni improvvisi, sono le caratteristiche della condotta ritmica nella parte del violoncello, mentre il pianoforte — come un'orchestra di fronte al personaggio — ora si uniforma all'espressione del suo sentimento, ora lo contrasta assumendo l'ufficio d'interpretare il mondo esteriore: mondo che, com'è noto, spesso vibra all'opposto dell'anima umana.

Concezione ampia, sciolta da qualunque servilismo formale, e, fuori di dubbio, esteticamente superiore. Ma appunto per la sua ampiezza, per la sua libertà, per la sua nobiltà spirituale, facile a correre un pericolo: quello di incontrarsi a cozzare contro limiti posti dalla natura degli strumenti. Questi rispondono, è vero, al cervello e al sentimento dell'uomo, ma fino a un certo punto; poichè non sono, come è invece la voce umana, connaturati, con le facoltà fisiche e intellettuali dell'esecutore e, soprattutto, non sono i trasmissori della parola, cioè del pensiero.

Queste condizioni ineluttabili da una parte, e la relativa ristrettezza di mezzi sonori e coloristici che due o tre strumenti hanno in confronto all'orchestra dall'altra parte, hanno creato quei limiti che l'estetica di ogni tempo ha assegnato alla musica da camera. Limiti che, se dipendessero soltanto da un bigotto ossequio alle

forme e alla tradizione, genii possenti come Beethoven e Brahms avrebbero già rotto.

In pratica avviene pertanto che il risultato non riesca sempre la mèta, e che l'espressione agognata si trovi per necessità di cose a una certa distanza dall'espressione raggiunta. Le pause e le interruzioni del discorso strumentale non hanno lo stesso valore di quelle d'un recitativo vocale; perchè in questo la continuità del sentimento è mantenuta dal gesto, dall'occhio, dal volto; nell'eloquio di un violino o di un violoncello invece tale continuità non può essere stabilita che dal suono.

La prova migliore di quanto dico sta nel fatto che il Pizzetti acquista il massimo calore di comunicativa nel terzo tempo della sonata, dove lo strumento, pur mantenendo il suo carattere passeggiante, segue una linea meno frammentaria che nel primo.

Queste nostre osservazioni particolari non offuscano peraltro il ricordo di quelle generali e profonde che abbiamo ricevute dall'insieme del lavoro, e che ci hanno rivelato una immagine di trepida e dolorante umanità; ciò anche a prescindere da quanto si sa sulla origine angosciosa di questa composizione.

Certo, molto può essere soggetto di discussione nelle musiche da camera del Pizzetti, ma una cosa dev'essere lealmente e da tutti riconosciuta: non una sola misura è scritta dal maestro per il gusto accademico dello scrivere, ma sempre e soltanto per la necessità di tradurre uno stato d'anima.

SCARLATTI (D.). *Pastorale* trascritta ed elaborata per Flauto, Oboe e Fagotto da Giacomo Setaccioli. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

La collezione di trascrizioni per soli strumenti a fiato a cui attende con tanta perizia e senso d'arte il maestro Setaccioli si è arricchita con la presente pubblicazione di un vero gioiello: mite freschezza di melodia, condotta interessante delle tre parti, discreta distribuzione sagace degli effetti; tutto è contenuto nel giro di poche pagine.

CORIO (E.). — *Fantasia in re minore* per Pianoforte — *Notturno a Lesbo* per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

Sono queste le due composizioni premiate al 1.o Concorso della Società Anelli di Cremona, indetto l'anno passato, e si presentano con quella serietà di intendimenti che bene giustifica il voto della commissione in loro favore.

Nella prima, l'ampiezza dello sviluppo e l'elaborata fattura risentono più di un vasto senso sinfonico che di una diretta inspirazione pianistica. Il *Notturno*, soffuso di raffinata arcaicità ellenica, è invece più vicino alla normale tecnica della tastiera.

In conclusione, due notevoli lavori di cui si arricchisce la moderna letteratura del pianoforte.

G. C. PARIBENI.

BULLERIAN (H.). — *Sonata in si minore* per Violoncello e Pianoforte, op. 18. *Sonata in mi minore* per Violino e Pianoforte, op. 29. (N. Simrock, Berlino).

Questi due lavori mostrano una così profonda evoluzione, che sta compiendosi in un musicista che non conosciamo, ma crediamo sia giovane, da attirare seriamente l'attenzione.

La Sonata per Violoncello, la prima delle due, è salda e vigorosa nel 1° tempo, prolissa e troppo poco originale nell'Elegia che segue, e fiacca nel finale. Questo sia detto sulla base d'un complesso onorevole e d'una fattura buona sott'ogni aspetto.

La Sonata per Violino, la seconda delle due, porta subito un altro ambiente musicale. Melodia, armonia, ritmo, hanno notevolmente aumentato di intrinseco valore; questi mezzi vogliono esprimere qualche cosa, avocare stati d'animo espressivi. Il primo tempo è d'una composizione che non esclude la lotta tra i due temi, che è l'essenza del pezzo, lotta che avviene quasi per via interiore, senz'apparisceenza. Il secondo tempo è bello e delicato nelle sue due parti, per quanto la seconda confessi una palese influenza francese, specie franckiana. Il finale, vigoroso ed appassionato, chiude efficacemente l'opera. Alla quale speriamo altre tengano dietro, compiendo quell'evoluzione verso la maturità, che si delinea già così notevolmente.

BOHNKE (E.) — *Quartetto*, op. 1, *in do minore* per 2 Violini, Viola, Violoncello. (N. Simrock, Berlino).

In quest'*opera prima* si sente un temperamento appassionato ed una buona scuola: è già qualche cosa. In più una non comune conoscenza dello stile, dei mezzi, degli effetti propri del quartetto d'archi. Ma non si può non notare la spiccata diversità tra i tempi primo ed ultimo e gli altri due intermedii. Mentre l'ultimo è proprio scolastico ed il primo sente ancora la prudenza delle cose che si maneggiano secondo i criteri imparati di fresco, l'Adagio e lo Scherzo parlano un linguaggio assai più libero e vivo, ed esprimono una sensibilità affettiva ed espressiva. Forse più che altro nei movimenti lenti? Può darsi, ma l'anima c'è, ed è l'essenziale. Essa dominerà la tecnica e si farà padrona in altre opere successive.

GIULIO BAS.

TACLIK (R.). — *Zborovi*. Canti per Coro a Voci miste. — *Papijevke Za Jedan Glas i Klavir*. Canti ad una Voce con Pianoforte. (Vlastita Naklada).

Musica animata da un senso di poetica dolcezza, ben composta, in modo da produrre certo buon effetto.

SCOTT (C.). — *Reconciliation* composed for Voice and Pianoforte. (Elkin & C., Londra).

Delicato e facilissimo canto, dove una dolce declamazione modulata si svolge in un'atmosfera di quasi trasparenze armonia.

ODDONE (E.) — *Sera, Autunno, Epistola di Pulcinella e Colombina, Versi per lei*. Liriche per una Voce e Pianoforte. (E. Bongiovanni, Bologna).

Sono canti d'una dolcezza blanda e quasi trasparente, dove il testo viene modulato con delicata prudenza. Nessuna difficoltà.

D'OLLONE (M.). — *Trois Poèmes* de Tristan Klingsor. (M. Senart, Parigi).

Canti sentiti e delicatamente espressi, senza nient'altro che quant'è necessario alla trasmissione dell'idea dell'autore. Quindi, semplici nella struttura, facili da intendere e da eseguire, queste liriche domandano un po' di finezza d'intuizione.

BLUMER (T.) — *2ª Suite*, op. 46, per Flauto e Pianoforte. (N. Simrock, Lipsia).

Cinque pezzi facili da eseguire, e troppo facili da ascoltare; ottimi per esercizi di flautisti alle prime armi.

KODÁLY (Z.) — *Canti su testi popolari ungheresi*, op. 1, per una Voce e Pianoforte. (Rószavölgyi & Co., Budapest).

Una bella raccolta di 16 canti, di cui il testo si può apprezzare solo in maniera assai relativa, perchè si presenta nella versione inglese, ma con una musica fine, efficace, schiva da stravaganze. Insomma un'op. 1. che ben preparava il forte compositore che si è manifestato più tardi.

GAL (H.). — *Quartetto in si bemolle* op. 13, per Pianoforte, Violino, Viola e Violoncello. (N. Simrock, Berlino).

Lavoro onesto, ben costrutto, ben disposto per gli strumenti, adatto a gruppi di esecutori non molto forti e di tendenze musicali prudenti.

KOESSLER (H.) — *Trio-Suite* per Violino, Viola e Pianoforte. (N. Simrock, Berlino).

La scelta degli strumenti non è usuale, la musica, invece, sì. Tutti i quattro tempi sono condotti con buona scuola, con realizzazione sobria e corretta. Nessuna difficoltà di nessun genere.

SIGWART (B.) — *Ode di Saffo* nell'originale greco e nella versione tedesca di Grillparzer, con accompagnamento di Pianoforte. (R. Forberg, Lipsia).

E' un saggio di melologo, ispirato da quanto si sa dell'arte ellenica, ed il tono estetico è nobile, mentre, ben eseguito, il lavoro deve produrre buon effetto. Certo che il problema della presenza dell'armonia in cose simili lascia sempre perplessi. Qui l'A. fa avvolgere una melodia durante la recitazione, precisando talvolta anche i valori ritmici delle sillabe tedesche; ma chissà, scritta solo pel testo greco, è chiaro che il pianoforte canta sillabando le parole del testo pronunciate dal recitante. Questa esattezza sarà effettivamente realizzabile? e si fonderanno i due elementi anche se arriveranno a procedere di pari passo? In ogni caso un tentativo interessante.

V. WERTHEIM (I.) — *Sonate* für Violine und Klavier op. 18. (N. Simrock, Berlino).

Una Sonata in tre tempi scritta con una certa sicurezza, con coscienza, in maniera bene adatta al due strumenti, da cui non si pretende troppo; ma dove si cerca invano qualcosa di più intimo ed alto.

DESDERI (E.) — *Liriche Giapponesi* per Canto e Pianoforte. (« L'estremo Oriente », Venezia).

L'autore è un giovane alle prime armi ed egli presenta qui sette liriche su testi giapponesi scelti con molto buon gusto. Gli stati d'animo, ora lievi, ora vigorosi, evocati dalle concise parole, trovarono nel Desderi un interprete efficace e raffinato. Il quale, com'è ovvio, non ha ancora una fisonomia propria; ma non mancando, nè di sensibilità nè di preparazione promette di dare per l'avvenire opere anche più vive e mature.

LILJEFORS (R.) — *Concerto* per Pianoforte e Orchestra op. 5. Edizione per 2 Pianoforti. (Raabe & Plothow, Berlino).

Un lavoro ben costrutto, con musica sincera se non originale. Nel primo tempo circola un certo senso di forza, che si manifesta, specie con efficaci modulazioni. Il secondo interessa un po' meno, ed ha specie alle cadenze, qualche richiamo non gradevole. Il finale è più debole del resto. Il pianoforte è trattato sempre in maniera brillante senza astruserie. Nel complesso questa è un'opera giovanile (opera 5ª) promettente e d'un certo vigore, e la consigliamo ai buoni pianisti medii di forza e di tendenza.

G. S.

Il prossimo fascicolo di MUSICA D'OGGI (VIII-IX) uscirà in settembre.

MUSICA SINFONICA

Partiture d'orchestra in formato tascabile

Dal *Giornale d'Italia*, Roma.

Sempre nel nobile intento di propagare maggiormente la coltura e di darle il più efficace incremento, la Casa Ricordi, che da tempo con lodevole solerzia viene pubblicando le più insigni partiture delle opere sinfoniche e teatrali, ha testè pubblicata la partitura del « Belfagor » di Ottorino Respighi, l'opera alla quale il pubblico scaligero ha decretato, come è noto, un grande successo.

La pubblicazione di tale partitura assume importanza oltremodo singolare, in quanto l'autore con magnifico fervore e genialità vi ha realizzate tutte le conquiste fatte nel campo estetico e tecnico. Ma soprattutto per chi ami o voglia dedicarsi a concepire la musica orchestralmente, lo studio di questa partitura è di grande necessità, poichè in essa ogni elemento converge unicamente a rendere la concezione tipicamente orchestrale. Ma un altro elemento ancora merita di essere segnalato, ed è il gusto estremamente squisito con cui l'autore risolve il problema della politonalità che assume una suggestività veramente incantevole.

Dal *Messaggero meridiano*, Roma.

Che in Italia, da circa un ventennio, fiorisca una promettente scuola sinfonica è fuor di dubbio; si può discutere, e quindi consentire o dissentire sui caratteri di essa, ma non si può negare che essa costituisca anzi la speciale caratteristica della nuova produzione musicale italiana. Non il solo pubblico la segue con interesse nelle sale dei concerti e principalmente all'Augusteo, ma anche i nostri editori la tengono nella migliore considerazione. La Casa Ricordi, che pure volge la sua maggiore attività, per antica e gloriosa tradizione, al teatro lirico da qualche tempo si dedica, con amorevole premura, all'incoraggiamento e all'incremento della nostra arte sinfonica, e va pubblicando in nitide edizioni, quasi tascabili, le partiture delle più notevoli composizioni del genere.

Cosicchè oggi gli studiosi possono disporre già di un buon numero di questi volumetti, a cominciare dal famoso *Notturno* e dalla famosa *Novelletta* di Giuseppe Martucci, che quasi rappresentano le prime pietre miliari del nostro edificio sinfonico in continua costruzione. Il Martucci, che procede dal tronco robusto dell'estetica wagneriana, mantenendo però intatto il concetto e il contenuto della nostra non peritura tradizione, è il primo nostro autore sinfonico moderno, degno di tal nome. Seguono le *Scene Veneziane* di Mancinelli e propriamente quella brillante ed arguta *Fuga degli amanti a Chioggia*, che prova ancora una volta la genialità dei nostri autori anche nel trattare forme schiettamente scolastiche.

A questi autori si mantiene vicino, nello spirito, pur servendosi dei mezzi più progrediti, Riccardo Zandonai, il compositore più spontaneo d'Italia, e che meno soggiace alla suggestione della tecnica, del quale abbiamo un piccolo ma importante saggio nella partitura della *Serenata Medioevale* per violoncello solista, due corni, arpa ed archi. Anche Francesco Santoliquido, con i suoi *Acquarelli*, tempo fa eseguiti all'Augusteo, si riallaccia alle fonti nazionali e persegue un concetto di chiarificazione e di semplificazione assai bene realizzato in questa suite.

Da questo concerto, che del resto, promana da una reazione, si allontanano, riuscendovi più o meno, Victor de Sabata col suo poema *Juventus*, una delle composizioni più notevoli e giustamente fortunate della scuola odierna; Guido Guerrini con le *Visioni dell'antico Egitto*, Mario Marioni col poema sinfonico *A Ferrara*. Di Alfredo Casella, il più irrequieto avanguardista, la Casa Ricordi pubblica *Le couvent sur l'eau* (titolo in francese, dida-

scalie *idem*) che tradotto in italiano si legge *Il convento veneziano*; ma questi frammenti sinfonici, di vecchia data, non rispecchiano neppure pallidamente quella che sarà la evoluzione futura dell'autore.

Non mancano in questa prima serie della collezione *Le fontane di Roma*, in cui il virtuosismo sonoro, sgargiante, orgiastico di Ottorino Respighi può vantarsi di un getto d'ispirazione e di genialità non raggiunto altrove.

Completano la serie alcune *Antiche danze ed Arie* per liuto del sec. XVI, trascritte liberamente dal Respighi e la *Sonata sopra Sancta Maria* nella versione ritmica e strumentale, rispettosa dello stile, di Bernardino Molinari.

Si annunziano altri lavori e la prosecuzione ininterrotta della collezione, destinata a concorrere efficacemente allo sviluppo della cultura sinfonica in Italia.

HOLBROOKE (J.). — *Concerto* per Violino e Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).
Da *Il Pianoforte*, Torino.

Un *Concerto* di ampia fattura e non privo di risorse violinistiche; musicalmente assai convenzionale, esso non si allontana dai modelli più noti: l'autore sembra avere una particolare predilezione per Mendelssohn e per Vieuxtemps. (*M. C. T.*).

BRUCKNER (A.) — *Ouverture in sol minore*. Partitura d'Orchestra. - (E. Eulenburg, Lipsia).

L'Ouverture, trovata fra i manoscritti brucknerianì della Biblioteca Civica di Vienna, viene qui presentata (nel solito piccolo, ma comodo formato di partiturine Eulenburg) con ritocchi di Joseph von Wöss. Si tratta d'un lavoro giovanile, di non grande valore, ma che reca un nuovo documento sull'arte del maestro tanto amato dai tedeschi.

HAYDN (J.). — *Sinfonia* N. 9 *in do minore* — *Sinfonia* N. 14 *in re maggiore*. (Eulenburg, Lipsia).

Queste due Sinfonie, così caratteristiche dell'arte haydina, non si avevano correntemente che in riduzione per pianoforte a 2 od a 4 mani. Benchè l'istrumentazione non abbia più che interesse limitato, la partitura è il solo mezzo di conoscere definitivamente le due opere, che dovrebbero figurare, almeno una volta ogni tanto, nel troppo spesso monotoni programmi di concerto.

MENDELSSOHN (F.) — *Ouvertures*: *Paulus*, *Athalia*, *Heimkehr aus der Fremde*. (E. Eulenburg, Lipsia).

Le tre Ouverture sono come tre orme della via percorsa dal Mendelssohn nella sua evoluzione artistica, ed in ispecie nella maniera di trattare questa forma da lui prediletta. Difatti i numeri d'Opus sono: 36, 74, 89. Il loro carattere è naturalmente assai diverso, perchè i due primi lavori preparano due Oratorii, mentre il terzo precede un *Liederspiel*, cioè una speciale forma scenica, dove la musica ha carattere quasi popolare.

v. WEBER (C. M.). — *Invitation à la Valse*, istrumentata da E. Berlioz. (E. Eulenburg, Lipsia).

Ecco un'altra partitura che si può dire classica, messa a facile portata degli studiosi e dei frequentatori di concerti.

LALO (E.) — *Symphonie Espagnole*, op. 21. (E. Eulenburg, Lipsia).

Il noto e tanto notevole lavoro (che ora viene eseguito più spesso in occasione del centenario dell'A.) si presenta nella collezione Eulenburg, tra i Concerti di Violino, a cui appartiene. Difatti il violino solista è quasi più uno degli elementi vitali dell'opera sinfonica, che non il troppo spesso virtuoso dominatore della sostanza stessa della composizione. Questa è una pubblicazione che riuscirà certo assai gradita agli amatori intelligenti.

MOZART (W. A.) — *Marcia funebre massonica*. (E. Eulenburg, Lipsia).

Questa partiturina ha più che altro valore di curiosità. Scritta nel luglio 1785 per la morte dei baroni Mecklenburg ed Esterhazy, la marcia ha un'orchestra singolare: senza flauti, nè contrabbassi, sono tre corni di bassetto, un clarinetto solo ed un fagotto.

v. DOHNANYI (E.). — *Variazioni* op. 25 su una Ninna-nanna, per grande Orchestra con Pianoforte concertante. (N. Simrock, Berlino).

E' il lavoro col quale l'autore, eccellente pianista, si fa tanto spesso applaudire, e si capisce. Il tema è infantile, e la musica che l'A. ne trae è anch'essa limpida, quasi innocente, dove le sorprese non esistono e, senza fatica, chi ascolta si sente cullare da un'onda sonora buona e casta, se non nuova ed ardita.

Il pianoforte, è chiaro, ha parte brillante, pur senza eccessi, mentre l'orchestra è saggia e prudente. Insomma è un pezzo d'effetto sicuro ottenuto senza troppa pena.

KAREL (R.). — *Danze Slave*, op. 16, per Orchestra. (N. Simrock, Berlino).

Due danze scorrevoli, d'effetto, di genere leggero, bene istrumentate nel modo adatto alle orchestre di forza media. La partitura comprende, oltre gli archi ed al doppio quartetto di legni coll'ottavino, un buon gruppo d'ottoni, un'arpa, timpani e batteria. G. S.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

FRUGATTA (G.).

E. R. 187. — *Due Serie di pezzi*, senza ottave . . . . . L. 7.—

GRIEG (E.).

E. R. 164. — *Pezzi lirici*, op. 12. L. 4.—
E. R. 165. — *25 Danze e Melodie popolari nordiche*. Op. 17 . . » 4.—
E. R. 166. — *Scene popolari*. Op. 19 . . . . . » 4.—
E. R. 167. — *Pagine d'Album*. Op. 28 . . . . . » 4.—

Edizioni rivedute da E. MARCIANO.

KUNZ (K. M.)

E. R. 35. — *200 piccoli Canoni* a due parti. Op. 14 . . . . . L. 6.—

Edizione riveduta da E. MARCIANO.

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® E' bandita fra le Imprese dei Teatri Lirici Italiani, già costituite o da costituirsi, il consueto Concorso al fine di agevolare la rappresentazione di nuove e pregevoli opere musicali italiane. Entro il 31 agosto 1923 ciascuna Impresa che intende partecipare alla gara dovrà presentare, con istanza in carta da bollo da L. 2,40, diretta al Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione Generale Antichità e Belle Arti) non più di un'opera in musica, di autore italiano vivente, che non sia stata prima rappresentata in pubblico teatro. Con l'istanza dovranno pervenire al Ministero: il libretto dell'opera stampato o dattilografato; la partitura per orchestra e la relativa riduzione per canto e pianoforte stampata o chiaramente manoscritta. Il testo del bando è visibile presso i RR. Istituti Musicali e presso i più importanti Istituti del genere non governativi.

® La Reale Accademia Filarmonica Romana (Via S. Rocco 1, Roma), incaricata della esecuzione della *Messa da Requiem* che si eseguirà al Pantheon il 14 marzo 1924, in memoria di Re Umberto, apre un Concorso nazionale per la composizione della *Messa* stessa. Termine utile il 30 dicembre p. v.

® La Federazione Audizioni Musicali Infantili (Via Broletto, 43, Milano), bandisce un Concorso per una *Ouverture infantile* (che per base tematica abbia le due note musicali *Fa Mi*) per orchestra d'archi, pianoforte, celeste, xilofono, tamburello basco, sistro a tastiera, e adatta ad un complesso di esecutori adolescenti. Invio dei lavori non oltre il 30 novembre, col solito sistema della busta e del motto. Premio: L. 500, l'esecuzione e la pubblicazione da parte della Ditta Ricordi che assumerà la proprietà del lavoro. Per maggiori schiarimenti rivolgersi alla F. A. M. I.

® La Scuola moderna di Pianoforte (Via Palermo 28, Roma) invita ad un Concorso per una breve composizione pianistica. Premi: *a*) la stampa della composizione prescelta; *b*) l'esecuzione in pubblico concerto; *c*) L. 200. Scadenza il 31 ottobre p. v.

® L'Istituto musicale Luigi Canepa di Sassari, apre un Concorso — scadenza 1 agosto — per i posti di direttore, vice-capo banda, primo clarino si b.; prima tromba si b.; flicorno si b. soprano; primo flicorno baritono solista.

® La *Procure de Musique Religieuse*, 3, rue de Mezières, Parigi, organizza per il 1923 un Concorso Internazionale per la composizione di canti sacri e di pezzi per organo, concorso per il quale essa offre una somma complessiva di 25,000 franchi di premi in contanti. Il programma di questo concorso può essere domandato subito al signor Rev. H. Delèpine, Direttore della *Procure*, 3, rue de Mezières, Parigi 6.

NOTIZIE

® Nel nostro fascicolo di giugno accennammo all'ingiusto trattamento fatto ai musicisti italiani, in confronto di quelli stranieri, al prossimo festival di Salisburgo. Ciò che ha provocato la seguente nobilissima lettera che vivamente approviamo:

Ill.mo Signor Presidente
della «International Society For Contemporary Music» Londra.

Roma, il 16-6-1923.

Ill.mo Signor Presidente

Con profondo stupore è stata presa visione in Italia dei programmi elaborati a Zurigo per il Festival di musica moderna internazionale di Salisburgo 1923.

Noi avevamo stimato nostro onore di sottoporre alla scelta della Commissione tutti quei lavori che — per la loro importanza estetica e materiale — ci sembravano i più adeguati a rappresentare a Salisburgo — accanto a quelli delle altre Nazioni — lo sforzo artistico compiuto da dieci anni a questa parte da giovani musicisti italiani nel loro paese.

Abbiamo avuto invece il dispiacere di vedere che, per la seconda volta, l'Italia è presentata a Salisburgo in condizioni di evidente inferiorità, condizioni che possono far pensare che la nostra scuola musicale sia incapace a produrre alcunchè di importante nel campo della musica da camera.

Ciò premesso e in conseguenza, noi abbiamo il dovere di dichiarare che il gruppo italiano ritira puramente e semplicemente i suoi lavori

dal prossimo Festival Salisburghese, e si asterrà completamente dal collaborare spiritualmente e materialmente a quella manifestazione.

Una tale deliberazione è presa con molto rincrescimento, ma noi pensiamo d'altra parte, che essa sia la sola compatibile con la dignità di una scuola la quale, sebbene ancor giovane, non è per ciò meno considerata oggi come una delle prime d'Europa.

Voglia gradire, Signor Presidente, i sensi della nostra considerazione e deferenza..

LA COMMISSIONE ITALIANA

F.to: Franco Alfano — Alfredo Casella — Victor de Sabata — G. Francesco Malipiero — Bernardino Molinari — Ildebrando Pizzetti — Ottorino Respighi — Guido M. Gatti (delegato nazionale).

® Sta per essere attuato un progetto — preparato con amore e competenza dal maestro Gallignani, Direttore del nostro Conservatorio, — secondo il quale il massimo Istituto musicale milanese, alla cui vita concorrerebbero lo Stato, la Provincia ed il Comune, sarebbe amministrato da un Consiglio composto dei rappresentanti degli Enti consorziali. L'insegnamento sarebbe diviso in tre sezioni:

a) Istruzione popolare, il cui personale dirigente e insegnante sarebbe scelto fra l'attuale della Scuola municipale di musica;

b) Istruzione professionale, affidata al personale insegnante dell'attuale Conservatorio;

c) Istruzione magistrale, composta di corsi liberi di studii superiori, senza cattedre fisse, ma subordinate alla possibilità di trovare, sia pure eventualmente, personalità artistiche disposte a tenere corsi straordinarii di perfezionamento. Ed i relativi insegnanti verrebbero scelti dal Consiglio dell'Ente consorziale, su proposta del Consigliere delegato (il Direttore del Conservatorio) e con l'approvazione del Ministro della P. I.

® A Milano è sorto un movimento per il ripristino della Banda municipale. Senonchè il Consiglio direttivo dell'Associazione lombarda dei professionisti di musica, pur riconoscendo le simpatiche ragioni popolari che giustificano il movimento stesso, ricordando come alti motivi d'arte e di interesse cittadino richiedano che il centro artistico milanese non sia più a lungo inferiore a nessun altro d'Italia, ha fatto voti perchè Autorità, Enti, Società ecc. intervengano per dotare Milano sull'esempio di Roma, di un'orchestra stabile (con direttore stabile) capace di dare una serie organica di concerti orchestrali.

® Il nostro Teatro del Popolo della Società Umanitaria ha costituito un quartetto d'archi (Alberto Poltronieri, Guido Ferrari, Francesco Biagini, Antonio Valisi) che nella prossima stagione, da ottobre a marzo, darà non meno di venti concerti con la cooperazione, anche, di altri solisti.

® Il Consiglio Direttivo della R. Accademia di S. Cecilia in Roma ha deliberato di prendere l'iniziativa di feste commemorative per il quarto centenario della nascita di Giovanni Pierluigi da Palestrina, la quale viene fissata dagli storici più accreditati, nell'anno 1525. Saranno organizzati concerti di musica polifonica, una solenne tornata accademica destinata alla glorificazione del grande musicista, una gita a Palestrina, una mostra bibliografica e di cimeli palestriniani e altre manifestazioni da decidere.

E' stata nominata a tale scopo una Commissione composta dei maestri Cametti, Alaleona, Montefiore, Mantica.

® Nella Piazza dei Signori di Vicenza, il 22 giugno, si è inaugurata una lapide in onore del compianto maestro Orefice con la seguente inscrizione, dettata dal comm. Dalle Mole:

Da questa casa — ove nacque — Giacomo Orefice — spiccò il volo — a spaziare nei cieli — di arduo magistero musicale — educando esaltando.

Lo stesso comm. Dalle Mole pronunziò un applaudito discorso evocante la vita artistica dell'illustre commemorato.

® In occasione del secondo Congresso Musicale Italiano, che si terrà a Firenze, (non più in ottobre, ma durante le vacanze natalizie) si pubblicherà un numero unico, *Il mondo musicale*, la cui compilazione è affidata al maestro Silvio Mix, al quale (Piazza Duomo, 4, Firenze) necessita rivolgersi per notizie e articoli.

® Paolieri e Bonelli scriveranno due libretti di operette. Il primo, dal titolo *Follie veneziane*, sarà musicato da Renato Brogi. L'altro, *La maschera nuda*, d'ambiente spagnolo, avrà un adattamento musicale di composizioni di Leoncavallo.

® Sono annunciati, durante l'estate, i seguenti spettacoli d'opera: a Livorno, *Il piccolo Mirat;* al Gangi di Catania, *Trovatore* con De Muro e *Puritani* con Borgioli; a Recanati, *Tosca* con Gigli (che canta per beneficenza); a Castellamare Adriatico, *Mefistofele* e *I Compagnacci;* a Siena, *Butterfly* e *Barbiere;* a Venezia (Malibran), *Bohème* e *Gioconda;* a Rimini, *Francesca* e *Chénier;* a Carpi e a Perugia, *Manon* (P.); a Mirandola, *Loreley* e *Trovatore;* a Osimo, *Loreley*.

® Il maestro triestino Franco Escher musicherà la commedia di Farulli, *Le signorine della villa accanto*.

® Il Grand Prix di Roma — nessuno essendo riuscito vincitore l'anno scorso — è stato aggiudicato il 1 corr. mese alla signorina Jeanne Leleu e al signor Francis Bousquet, entrambi allievi del maestro Widor.

® Otto Klemperer abbandona la direzione dell'Opera di Colonia per passare a quella nazionale di Berlino.

® Al Museo degli strumenti di música di Bruxelles, è stato rubato il flauto in legno, con le chiavi in avorio, col quale Mozart suonava da bambino.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Nei prezzi è compreso l'aumento

OPERE TEORETICHE

RIMSKY-KORSAKOW (N.) (119310). *Tratado practico de Armonia.* (Testo spagnuolo). (B.) L. 10.

CANTO E PIANOFORTE

Musica vocale da camera

BERISSO (A.) (119244-45-46). **Tre Liriche:** I. *Rimpianto,* Poesia di Maria Pascoli. — II. *Invocazione.* Poesia di Fata Nix. — III. *Sur les cimes.* Poésie de V. Goëthe (Testo francese). *Ms.* o Br. *cad.* L. 4.

—— (119247-48-49-50). **Quattro Liriche** dal Poema Paradisiaco di Gabriele d'Annunzio: I. *Un sogno.* Ms o Br. L. 4. — II. *La Visione.* Ms. o Br. L. 4. — III *La Nejade.* S. o Ms. o T. L. 5. — IV. *La Sera.* S. o T. L. 4.

—— (119275 al 81). **Sette Liriche** di Giovanni Costanzi musicate. *Ms.* o Br.: I. *Di giorno.* L. 4 — II. *Di notte.* L. 4. — III. *L'attesa.* L. 4. — IV. *Il piccolo sogno.* L. 4. — V. *Pesca notturna.* L. 5. — VI. *Vergine morta.* L. 5. — VII. *Autunno in campagna.* L. 4.

CHAPMAN (L.) (119118-118894). *In lavender time.* Song. Words by E. Lockton. N. 1. Ms. o Br., in *Sol.* — N. 2. *Ms.* o Br., in *La bemolle. Cad.* Scell. 2/=

—— (119119) *Every hour I want you.* Song — Fox trot. Words by N. Rappel. Ms. o Br. (Edizione servibile anche per Pianoforte solo). Scell. 2/=

JAMES (W. G.) (119115-16-17). *The Showman.* Song. Words by E. Lockton: N. 1. C. o B. — N. 2. Ms. o Br. — N. 3. S. o T. *Cad.* Scell. 2/=

—— (119121-22). *Madelina.* Song. Words by E. Lockton: N. 1. Ms. o Br. — N. 2. S. o T. *Cad.* Scell. 2/=

ROSSI (Domenico) (119317). **Focmina** Trittico: I. *Una giornetta.* — II. *Una giornata.* — III. *Una donna.* Versi di D. Valeri. Ms. o Br. L. 6.

OPERE TEATRALI

per Canto e Pianoforte

CUSCINÀ (A.). IL VENTAGLIO. Commedia musicale in tre atti. Opera completa. (A). L. 20.

PUCCINI (G.) (118867-68). TOSCA'S. Love Idyll. Act I. (*Non ti sospiri la nostra casetta*). (Testo inglese e italiano): N. 1. S., in *Re bemolle.* — N. 2. S., in *Do. Cad.* Scell. 2/=

PIANOFORTE

Studii

LISZT (F.). (E. R. 105). *Sei Grandi Studi* e Grande Fantasia di bravura su «*La Campanella*» da Paganini. Edizione riveduta da A. Brugnoli. (B) L. 10.

COMPOSIZIONI ORIGINALI E DANZE

BERISSO (A.) (119210 a 18). **Poemi** I. *Il pianto della Donzatrice.* L. 5. — II. *Il sogno del Satiretto ed il Cuculo.* L. 6. — III. *In media nocte.* L. 5. — IV. *Dolore estinto nella Fede.* L. 5. — V. *Il Vento.* L. 6. — VI. *Fuite de Centaures.* L. 6. — VII. *Cavalloni.* L. 6. — VIII. *Anima, canta!* L. 6. — IX. *Una rondine muore.* L. 6.

BILLI (V.) (119322-23). *All.* Fox trot Egyptien. Op. 379. — *Ondalada.* Nouvelle Fox-danse. Op. 380. Cad. L. 4.

CHAPMAN (L.). (119119). *Every hour I want you.* Song - Fox trot. (Edizione servibile anche per Canto e Pianoforte). Scell. 2/=

MANDOLINO SOLO

ZERKOVITZ (B.). LA BAMBOLA DELLA PRATERIA. Operetta. Riduzione di A. Morlacchi:

—— (119433) *Atto II.* Canzone delle rose (Regina)

—— (119434) — Duetino comico: *Baci e fiori* (Chou Chou-Flan).

—— (119435) — Fox trot cantato e danzato (Walter)

—— (119436) *Atto III.* Duetino comico dei guanti (Chou Chou-Flan). — *Cad. Cent.* 50.

VIOLA

PALASCHKO (J.). (E. R. 392). *12 Studii.* Op. 62 (B) L. 6.

VIOLINO E PIANOFORTE

PALASCHKO (J.). (E. R. 393). *Libro d'immagini.* Dieci piccoli Pezzi per Violino (1.ª posizione), con accompagnamento di Pianoforte. Op. 63. (B) L. 6.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

CHAPMAN (L.), (119120). *Every hour I want you.* Song Fox trot. Scell. 2/=

MULÉ (G.)

Cori e Danze per "Le Baccanti" di Euripide, nella traduzione di E. Romagnoli.

I. Entrata delle Baccanti (Danza e Coro). II. Coro e Danza di evocazione. III. Coro e Danza di esultanza. IV. Danza Dionisiaca.

Riduzione per Canto e Pianoforte

118826 . . . . L. 8 (aumento compreso)

EDIZIONI RICORDI

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

BONAVENTURA (A.). *Verdi*. Fr. 7.50. (F. Alcan, Paris).
FORCOLIN (R.). *Il problema della rinascenza musicale*. L. 4. (Longo & Zoppelli, Treviso).
LINNEMANN (R.). *Fr. Kistner*. 1823-1923. (Fr. Kistner, Leipzig.).

CANTO
MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

BONACCORSI (A.). *Ninna nanna* sulle campane di Bargs. L. 5. (L. S. Palagi, Roma).
CASTELNUOVO TEDESCO (M.). *Six Shakespeare Songs*. Book 1. Fr. 4.50. (J. & W. Chester Ltd., London).
CORDONE (E.). *Alla Vittoria*. Canzone patriottica. Parole di G. Cavallari. (F.lli Ampirno, Torino).
CUSCINÀ (A.). *Ride la primavera*. Stornellata. Parole di L. Sica. Fr. 4. — *Sì...* Canzone. Versi di E. Prati. Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).
DAVICO (V.). *Trois Chants d'Amour*. Fr. 5. (Delrieu frères, Nice).
DE ANGELIS (R.). *Sonetto e Ballata*. Versi di Dante. Fr. 2.50. — *Piccoli Canti a la dolce Susanì*. Fr. 3. (F. Bongiovanni, Bologna).
FILIPPONI (A.). *Ave Maria!* L. 2. — *Al vessillo italiano*. Inno. L. 1.50 (presso Ricordi, Milano).
MIGOT (G.). *3 Chants* sur 3 Poèmes de T. De Rême. Fr. 5. (Maurice Senart, Paris).
MONTAGUE F. PHILLIPS. *Butterfly Wings*. Song. 2/=. — *Dolorosa*. Song. 2/=. — *I Ship of my Delight*. Song. 2/=. (Chapell & Co. Ltd, London).
PILATI (M.). *Dos Canciones española*. Fr. 5. A. & G. Carisch & C., Milano).
RAVANELLO (O.). *A sera*. Quattro Cori per voci virili. L. 3. (G. Zanibon, Padova).
SACHS (L.). *Trois Mélodies*: 1. *Chant marmaré*. Fr. 2,50. — 2. *Chants du Pêcheur*. Fr. 3. — 3. *Soir d'Epouvante*. Fr. 3. (Maurice Senart, Paris).
SANTOLIQUIDO (F.). *Erinni*. Lirica. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
SOHY (Ch.). *Deux poèmes chantés* de C. Mauclair. Fr. 5. (Maurice Senart, Paris).
ZABBERONI (E. A.). *Tre Liriche brevi*. L. 8. (Vasco Marioni, Torino).

CANTO ED ARCHI

SOYER (A.). *Quatre Mélodies pour* Chant et Quatuor à cordes: 1. *L'Amour pauvre*. Fr. 5.50; 2. *Feuille morte*. Fr. 3,50; 3. *Désespoire*. Fr. 3.50; 4. *L'Infidèle*. Fr. 3.50. (Maurice Senart, Paris).

MUSICA SACRA

BOTTAZZO (L.). *Vespro* a due Voci dispari con accompagnamento di Organo od Armonium. Partitura L. 5. (G. Zanibon. Padova).
FERRO (P. S.). *Missa Ruralis*, duabus Vocis, Organo comitante. Partitura L. 7,50. (G. & P. Mignani, Firenze).
FINO (G.). *Cantantibus Organis*. Cinque pezzi per Organo od Armonio. L. 3. (G. Zanibon, Padova).
MISURACCA (A.). *Aistaci Maria*... Invocazione per Coro di 2 voci pari, un accompagnamento d'Organo o d'Armonio. L. 1,50. (F.lli De Marino, Napoli).
RAVANELLO (O.). *Sei Pezzetti facili* per Organo o Armonio. L. 2.50. — *Psallite Domino*. 64 Canti Sacri ad un Voce media con Organo od Armonio. L. 7.50. (G. Zanibon, Padova).

VIOLINO SOLO

ANTONELLI (M.). *Vademecum* del Violinista. L. 6. (A. Comellini & C., Bologna).
BUYA (A.). *Nuovo Metodo*. P. I. fasc. 1°. Fr. 6. (A. & G. Carisch & C., Milano).
GERLIER (F.). *Cent Exercices de perfectionnement* Cours élémentaire. Fr. 3,50. — *Cinquante Exercices de perfectionnement*: 1ª. Position, Fr. 2; 2ª. Position, Fr. 2; 3ª. Position, Fr. 2; 4ª. Position, Fr. 2; 5ª. Position, Fr. 2; 6ª. Position, Fr. 2; 7ª. Position, Fr. 2,50. (E. Gaudet, Paris).

VIOLINO E PIANOFORTE

BENEDETTI MICHELANGELI (G.). *Serenata*. L. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
PESSARD (E.). *Méditation*. (E. Gaudet, Paris).
RADNAI (M.). *Sonate*. Op. 21. Mk. 4.50. (N. Simrock, Berlin).
RUDOLPE (M.). *Gavotte*. Op. 98. Mk. 1. (N. Simrock, Berlin).
SCONTRINO (A.). *Sonate* F. Dur. (E. Eulenburg, Leipzig).
TOSELLI (E.). *Canzonette*. Fr. 5. — *Une Chanson d'Amour*. F. 4. (Delrieu frères, Nice).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

RINKENS (W.). *Sonate D. Moll*. Mk. 4.50. (N. Simrock, Berlin).
ZANON (M.). *Pensiero nostalgico* in forma di Tempo di Sonata. L. 5. (G. Zanibon, Padova).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: *GALLI RODOLFO*.
Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

Mº ERCOLE CAVALLO

NUOVO METODO MECCANICO MUSICALE

con una serie di Esercizii per diventare presto musicisti e pianisti precisi e coscienti. E' raccomandato da insigni docenti e maestri, quali CILEA, LA ROTELLA, ZANELLA, FRANCO, DE ANGELIS, GIARDA, ecc. Offre la massima economia di tempo, di lavoro e di denaro, perchè permette lettura ed esecuzioni precise senza solfeggio, avviamento a comporre e scrivere, e contiene innumerevoli esercizii che da soli comporterebbero una spesa gravosa.

Prezzo L. 15.

Come complemento si raccomanda la

RIFORMA PEDAGOGICA MUSICALE

dei tempi delle tonalità e delle modalità. Facilita l'insegnamento, abbrevia lo studio ed agevola l'esecuzione della musica.

Prezzo L. 8.

Aggiungendo L. 10 al costo del METODO MECCANICO si riceve l'opera completa (*Metodo e Riforma*) franco di porto e di raccomandazione, ed anche due quinterni di carta-guida per la precisa SCRITTURA E LETTURA DELLA MUSICA.

PRESSO L'AUTORE - VIA NICOLAI, 137 - BARI

È impossibile...

che una persona elegante

non passi nel negozio

Via MONTE NAPOLEONE, 12

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO V. NVMERO VIII·IX. AGOSTO-SETTEMBRE MCMXXIII

G. RICORDI · E · C · EDITORI · MILANO

PREMIATA FABBRICA STRUMENTI MUSICALI

De Bernardi Giuseppe

Succ. De Bernardi Enrico

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

INGROSSO - Casa fondata nel 1880 - DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e rinomati Mandolini « Felice Arpino »

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

Cataloghi illustrati gratis a richiesta.

SOCIETA' NAZIONALE DEL
"GRAMMOFONO"



QUESTA CELEBRE MARCA
contrassegna tutti i veri Strumenti e Dischi originali "Grammofono" noti in tutto il mondo per la loro perfezione. Repertorio ricchissimo di opere, operette, danze, canzoni, musica sinfonica, strumenti a solo ecc.

OPERE COMPLETE

Tutti gli amici della musica possono trovare l'assortimento completo di Strumenti e dischi presso i

Riparti vendita al dettaglio
ROMA - Via Tritone, 89
MILANO - Galleria Vitt. Em. 39
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS CATALOGHI E LISTINI

Recente successo:

IL VENTAGLIO

Commedia musicale in tre atti
— di EMILIO REGGIO —
(dalla omonima commedia di C. Goldoni)

MUSICA DI
ALFREDO CUSCINÀ

Opera completa per Canto e pianoforte . . L. 30,—
Libretto . . . . . „ 2,—

Dello stesso autore:

Le Belle di notte (3 atti di E. Reggio). — *La Vergine rossa* (3 atti di E. Reggio). — *Flor di Siviglia* (3 atti di E. Reggio).
Ciascuna (Pianoforte con parole) . . . . . L. 16
(Nel prezzi è compreso l'aumento)

G. RICORDI & C. — EDITORI

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi*, ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.

GENOVA.
Ciglia M. Angelo - Via Cairoli, 37 r.
— Ditta *De Bernardi Giuseppe* - Via S. Luca, 52-54.
— *Fratelli Serra.* - Via Luccoli, 56 (rosso).

MILANO.
Casa Ed. « Musica Sacra » - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.

NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.

PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.

ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.

TRIESTE.
Buffa, Baretti & C. - Via Carducci 27.
— *Tedeschi & Obersnu* - Corso Vitt. Eman., 26.

VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi.* - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Paregg. al R.R. Conservatori. (D. R. 26 gennaio 1922).



AGENTI CONCESSIONARI PER MILANO:
ROSSI & C. - Via Napo Torriani, 9

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2
Pianoforti ANELLI si trovano presso tutti i principali Negozianti d'Italia.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,00

MILANO
VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:
ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5.50
Per l'estero il prezzo è in franchi

SOMMARIO

R. Massarani. — «Melodie popolari indiane» di M. Béclard d'Harcourt . . . . . Pag. 245

E. Carducci Agostini. — La poetizzazione della musica di Verdi, in una delle sue pagine celebri. » 247

Dr. Fleischmann U. — Un centro di coltura musicale: il Seminario dell'Università di Vianna. » 251

Rivista delle riviste: Clavicordo e Clavicembalo. - Un manoscritto ignorato di Spontini. - Sull'acustica delle sale da concerto. - Italia. - Estero. . . . . » 253

Concorsi: I nuovi Concorsi di «Musica d'oggi» . . . . . Pag. 261

Referendum: L'esito del terzo Referendum. . . . . » 262

Vita musicale: Teatri. - Concerti. - Ancora Saggi nei principali Conservatorii. . . . . » 271

Recensioni: Opere d'interesse musicale. - Musica scenica. - Musica vocale e strumentale da camera. . » 275

In tutti i toni: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 279

Bibliografia: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni. . . . . » 281

BRANO MUSICALE:

G. Orefice: Humoresque.

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime; Carte assorbenti per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per la cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Arsenale, 19 — TORINO

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

Anno V. Agosto-Settembre 1923 Num. 8-9.

MVSICA D'OGGI

"Melodie popolari indiane,,

di M. Béclard-d'Harcourt

La moda della letteratura indiana e giapponese che, con alla testa Tagore e Kypling, ha invaso per alcuni anni la nostra Europa, si è ripercossa con un'ultima ondata, anche in musica.

Ultima, pure non per questo meno abbondante: liriche giapponesi, variazioni giapponesi, composizioni d'ogni genere, dove o le parole del testo o i temi o le armonie o la costruzione medesima venivano dall'Oriente; aggiungere poemi ebraici e *foxtrot* orientaleggianti o negri ed avrete una letteratura vastissima del genere, a cui tutti più o meno abbiamo contribuito con qualcosa che sinceramente oggi siamo disposti ad immolare in un bel falò... sull'altare della musica patria.

Ma sì, perchè fra l'altro, l'orientalismo racchiuso nella gabbietta del nostro rigo musicale o costretto agli ambiti incisi nella nostra scala addomesticata o temperata, è un ben curioso orientalismo e il nostro cuore italiano batte in un ritmo ben differente da quello d'un giapponese e d'un indiano. Me ne sono persuaso anche recentemente (per quanto il campo sia diverso) cercando di trascrivere nella nostra notazione alcune melodie ebraiche cantate da un giovane della Palestina, bellissime melodie che messe sul rigo perdevano ogni vita e si riducevano ad un rancido gioco di ritmi.

Ho avuto occasione di sentire qualche cosa di molto più interessante attraverso una magnifica collezione di dischi da grammofono del barone Kanzler, dove stanno racchiuse musiche strumentali e vocali d'Africa, d'India e del Giappone, le più varie e le più lontane da noi, raccolte nei loro paesi e perciò assai interessanti non soltanto come curiosità, ma anche artisticamente.

Canzoni tristi e canzoni guerriere, inni di guerra, motivi di danze e persino autentiche orchestre dai moltissimi strumenti vari di timbri: un vero mondo musicale che non ha il minimo punto di contatto con il nostro.

E' attraverso questi dischi che ho potuto farmi un'idea abbastanza chiara della distanza straordinaria che passa fra la nostra e la loro musica (unisco, in un solo gruppo, per necessità di concludere brevemente, tutte le musiche... non europee, che pure anche fra loro hanno profondissime differenze) e dell'impossibilità di raggiungerla; le voci stesse sono, in quasi tutti i popoli Africani ed Asiatici, molto gutturali, pur potendo raggiungere note sopracute con inflessioni ed accenti, come voci europee anche le meglio esercitate non saprebbero neppur lontanamente imitare. Arte dev'essere anche la loro e forse arte già completa e matura, ma che sfugge alla nostra sensibilità troppo lontana e troppo differente.

***

Le *Mélodies populaires indiennes* uscite in questi giorni edite dalla casa Ricordi, raccolte ed armonizzate da Marguerite Béclard-d'Harcourt, stanno a cavallo fra le due civiltà ed hanno perciò, anche a parte il valore musicale, un interesse grandissimo.

La signora Béclard-d'Harcourt deve aver vissuto lungamente nell'Equatore, nel Perù e nella Bolivia, dove ella stessa ha preso le melodie della raccolta; dev'esserne stata una studiosa costante ed intelligentissima, poichè, nella prefazione con cui ella apre il volume, spiega chiarissimamente e completamente il contenuto melodico ed armonico delle musiche stesse, e sopratutto dev'essere un'autentica musicista di gusto squisito, se si giudica dalle armonizzazioni da lei fatte.

Abbiamo detto che tale raccolta sta a cavallo fra le due civiltà, poichè non tutte le sue musiche sono tanto lontane da noi: taluna risente moltissimo dell'influenza spagnola del XVI secolo, taluna, (come la canzo-

ne Peruviana « Kunkapi wakay, urpica », fa addirittura pensare ad un canto lombardo, mentre alcune altre sono sulla gamma di cinque note, perfettamente *indiane* sia nel disegno melodico che in quello ritmico. La signora d'Harcourt le divide in *indiane pure* e *meticcie* : le prime, come s'è detto, sono tutte nella gamma di cinque note com'è per la musica cinese e per quella di alcuni altri popoli primitivi; nella prefazione ci si dice, però, che per queste canzoni della *Sierra Andina* (press'a poco, l'antico Impero degli Incas) tale scala può mutare di forme modali secondo la prima nota, differenza di cui non sappiamo se altri prima della signora d'Harcourt abbia segnato l'importanza, ma che ha molto valore e che risulta sensibilissima anche al nostro orecchio.

Così un modo: *la - sol - mi -re - do* ci appare nettamente maggiore come l'altro: *mi - re - do - la - sol*, mentre i modi: *sol - mi - re - do - la* e *re - do - la - sol - mi* sono minori; ad essi si aggiunge un ultimo modo *do - la - sol - mi - re* a cui pur mancando la terza per fissare il modo, a noi sembra di carattere minore che però non è quasi mai usato.

Come si vede, la distinzione in modi (i quali sono poi facilmente riscontrabili nelle melodie della raccolta) porta una notevole differenza fra la musica indiana e quella cinese in cui le cinque note « *cang, cang, chiò, tsceu e iè* » si muovono, per quanto sappiamo, fuori d'ogni legge estetica del genere. Del resto, anche per tutto quanto riguarda non soltanto il giro armonico, ma anche la costruzione e la linea, le melodie di questa raccolta appaiono, almeno alla nostra sensibilità europea, assai più complete e meglio formate di quelle, ad esempio, cinesi.

In quasi tutte vi sono delle frasi che si ripetono con un senso d'equilibrio del tutto simile a quello che domina le canzoni del nostro popolo: incisi, di solito, nitidissimi e brevi.

C'è da stupire nel vedere come con una sola scala povera, com'è quella di cinque note solamente, si possa ottenere tanta espressione: a questo contribuisce non poco la varietà straordinaria di ritmi.

La gamma delle melodie *meticcie* oscilla fra le cinque note e la nostra scala, tendendo di più verso l'una o verso l'altra parte, secondo le melodie. Ma per queste osservazioni e per altre non meno interessanti, rimandiamo il lettore alla prefazione del volume, dove la signora d'Harcourt ha fatta una analisi assai chiara e completa delle melodie raccolte.

Rinunciamo anche ad un cenno analitico delle melodie, poichè sarebbe impossibile contenerlo, nel poco spazio di cui possiamo disporre: solo ripetiamo che alcune di esse sono veramente bellissime e tali da meritare la seria attenzione non solo dei musicisti e degli studiosi, ma anche delle concertiste. Esse potranno trovarvi abbondante materiale assai più interessante e più musicale di tant'altro abitualmente battuto nei concerti.

***

E' discutibile se tal genere di melodie debba avere un accompagnamento di pianoforte e possa sopportare un'armonizzazione.

Sarebbe facile tracciare un parallelo fra queste e le melodie gregoriane che, a parer nostro, perdono ogni loro carattere se accompagnate, in qualsiasi modo vengano esse accompagnate; per le melodie indiane, invece, l'accompagnamento è forse necessario o almeno ha il vantaggio di rendere più facile la diffusione e l'esecuzione, ma avremmo preferito che il pianoforte desse unicamente uno sfondo ritmico, con dei pedali fatti di disegni sempre uguali per quanto è lunga la melodia.

Provate, improvvisandone uno qualunque, cantandovi sopra, e vedrete quanto risalto e quanta musicalità acquisti la melodia stessa.

Del resto, di tutto questo s'è reso ragione anche la signora d'Harcourt che basa i suoi accompagnamenti non soltanto su armonie ma anche su ritmi in stretta affinità con quelli delle melodie, avvicinandosi talora a ciò che abbiamo detto sopra; non solo, ma, per esempio, in una danza « *Baile* » per flauto aggiunge una nota: — *D'un rythme libre et souple pour la flûte; d'un rythme très net pour l'accompagnement* — e in una melodia per flauto « *Ripusakme* », non scrive l'accompagnamento.

Diciamo però che le armonizzazioni dell'intero volume sono di un gusto squisitissimo come ben raramente ci vien fatto di riscontrare in raccolte di canti popolari.

RENZO MASSARANI.

BECLARD - D'HARCOURT M.

MÉLODIES POPULAIRES INDIENNES

(Equateur, Pérou, Bolivie)

118966 - L. 24 *(aumento compreso)*

EDIZIONI RICORDI

La poetizzazione della musica di Verdi in una delle sue pagine celebri

La non continua ma vittoriosa ascesa del cammino che dall' « Oberto » conduce all' « Otello » e al « Falstaff », per chi la segua con cuore aperto e attraverso tutti i suoi particolari, vien determinandosi gradatamente, e, in un certo momento, chiaramente disponendosi in una *posizione* che qui si suol definire ed esemplificare. Tale posizione si sviluppa dall'altra, quella di base, che include potenzialmente tutta la evoluzione artistica e spirituale del Maestro, cioè il dissidio tra il vincolo inerte della tradizione e la volontà e l'anelito ad attuare una più libera vita, dissidio che, nei momenti conclusivi, si acqueta in un equilibrio che rappresenta il superamento e nello stesso tempo il rispetto della tradizione stessa.

Si pensi al punto di partenza. Nell'*Opera*, pregna di liricità, del primo Ottocento, la struttura formale — arie alternate con recitativi — non era certo una modalità che potesse accettarsi o ripudiarsi a piacere del compositore, il quale invece era posto davanti ad essa come ad un bisogno mentale o canone. Quello che poteva e doveva essere oltrepassato, era la convenzionalità delle forme singole, che, quantunque impacciate nei propri schemi, erano sempre suscettibili di ulteriori atteggiamenti particolari e parziali che le illeggiadrissero e le rinnovassero senza distruggere quelle che erano ancora sentite come leggi. Non altrimenti si sarebbe potuto giungere a elevare e modificare l'intero concetto dell'opera, trasportandolo, col sussidio di altre molteplici cause, che qui non giova indagare, a ciò che è oggi, se non appunto cominciando a svincolare dalle catene la cavatina, il duetto, la stretta; se non, insomma, introducendo nel vecchio stampo dell'opera una novità di forme che finisse per mostrare evidente la inadeguatezza dell'organismo totale cui appartenevano.

Lo sforzo di trascendere le forme singole si manifesta in Verdi fin dalle primissime opere. Ma l'evoluzione dell'arte verdiana non poteva avvenire soltanto nelle forme. Dal lato formale, il progresso consisteva in un sottrarsi ad abitudini mentali non più rispondenti alla nuova sostanza, o meglio in uno spostarle senza totalmente deluderle: analogamente, l'espressione, nelle sue nuove forme, tendeva a prosciogliersi dall'esteriorità, a oltrepassare l'emozione, la sensualità, a interiorizzarsi, ad assumere valori spirituali. Ed ecco che la musica di Verdi, abbandonando a suo tempo le grottesche ingenuità in cui aveva tante volte peccato, a poco a poco si avvia verso la sfera della Poesia, in quanto i mezzi adoperati dal musicista cominciano a germinare come da una facoltà d'ideazione poetica: cioè si avvia ad essere più veramente Musica, realtà che interessi tutto quanto lo spirito umano.

Di tale tendenza si possono cogliere i sintomi in opere anche anteriori al « Macbeth », e vederla chiaramente inoltrata, per esempio, in alcune pagine del « Trovatore ». Ricordate gl'idealissimi accordi che aprono il finale quarto, accordi (quasi tutti perfetti e maggiori) sostenuti, divisi da cesure, che spandono a onde larghe una quiete rassegnata, quasi religiosa, greve, armonia di morituri, anzi di esseri che già si sono staccati dal mondo. Non parliamo del preludio del « Rigoletto », pagina in cui si raccoglie il contenuto ideale dell'intero dramma. Quella tendenza avanzò sempre: sicchè, quando Verdi venne a contatto con Boito, nel quale la medesima era spiccatissima e integrata da una tendenza inversa, Verdi non perdè nulla di se stesso, non trovando altro che le condizioni favorevoli per accelerare un cammino già incominciato.

L'esempio che qui adduciamo si giustifica come uno dei più significativi e particolarmente interessante per la parte avuta dal maestro nella composizione del libretto.

E' noto che per lui il libretto non fu — salvo due o tre casi — il generatore: esso, struttura concretizzante il dramma in ischeletro su cui sviluppare il processo musicale, lasciò al musicista la libertà d'ispirarsi ai drammi o poemi originali, interessandolo però in sommo grado come *forma* del dramma.

Dapprima, l'entità letteraria del libretto — e non è neanche da parlarne prima di Boito — gli fu pressochè indifferente. Più tardi egli sentì che anche la bellezza del verso cooperava alla bellezza totale e dava incentivo all'ispirazione. E non solo il verso; anche la parola volle la sua parte, volle essere *scenica*.

Come può vedere chi legga, nell'appendice ai Copialettere, la corrispondenza stabilitasi tra Verdi e Ghislanzoni, la partecipazione del maestro alla composizione del libretto divenne, nel caso che ci riguarda, l'« Aida », qualcosa di ben più che una partecipazione. Gli era stato dato lo schizzo da Mariette-bey: egli lo studiava, lo sviluppava, ritoccava, rifaceva, modificava, trovava la forma migliore, tagliava le scene, determinava le situazioni, definiva immagini, stabiliva metri, strofe, suggeriva

vocaboli e proponeva nuove modificazioni, guidato dalla lunga esperienza e temprato alla tenacia di chi desidera una cosa sola, com'egli scrisse: *riuscire*. E il poeta? Il *poeta* era lui. Il vero librettista era lui. Il collaboratore, Ghislanzoni, traduceva in versi, eseguiva.

Parecchie furono le scene di questo libretto tracciate interamente da Verdi, anche in una provvisoria veste metrica, che egli raccomandava a Ghislanzoni di correggere e abbellire, e sulla quale non esitava a comporre la musica. Ma su una, specialmente — l'ultima — s'indugiò il pensiero del creatore. Sulla situazione fondamentale di quella scena egli scriveva: « Vorrei qualche cosa di dolce, di vaporoso, un *a due* bellissimo, un *addio alla vita* ». Stese i versi, che con alcuni cambiamenti divennero gli attuali: sicchè tanto la situazione scenica fondamentale, quanto il testo poetico della scena finale dell' « Aida », quale la possediamo, sono di paternità verdiana.

Questo spiega anche il particolare interesse con cui l'autore la seguiva durante l'esecuzione al Cairo, quando chiedeva replicatamente notizie « non del valore, ma unicamente dell'effetto » di tale scena, ove dichiarava di aver posto « tutta la cura ».

Un'immersione così forte dell'artista nel suo tema, da trarlo a formare senz'altro il testo poetico, non poteva non agire sulla concezione musicale nel senso di una profonda idealizzazione. Inevitabili armonie venivano così a stabilirsi tra il mondo poetico e il mondo musicale nascenti da un'unica sensibilità, in modo da congiungerli e fonderli in una sola realtà d'arte. Nella musica di Verdi si effettua in tal modo e perviene a un alto grado quella poetizzazione o spiritualizzazione che poc'anzi affermavo come conseguenza dell'ascendere dell'arte sua, come il frutto più delicato della sua elevazione.

***

Quando, nella chiusa della *scena del giudizio*, Amneris maledice i giudici, la cosa che ella ha tanto cercato di allontanare, la morte crudele serbata all'uomo amato, prorompe a tutta forza dall'orchestra nel suo tema feroce di quattro note, reiterantesi fatalmente tre volte in tre frasi. Questo stesso tema, trasfigurato, avvolto in un grigiore di rassegnazione e di sepolcro, e originante un periodo diverso, apre la scena finale.

Verdi aveva scritto a Ghislanzoni che, dopo l'« apparato » del doppio scenario — concezione di contrasto prettamente verdiana — bisognava badare a non fare come il *parturiens mons*. Egli pensava superare lo scoglio, creando « un insieme assai svariato » e curando di « legar bene il tutto ». Tutta la scena obbedisce a questo criterio. Ed è, credo, superfluo notare che, se fosse venuta meno l'intima potenza espressiva della musica che egli scrisse, il criterio suddetto sarebbe rimasto sterile.

Nell'animo dell'uomo sceso nella propria tomba passano pensieri funebri. Il mezzo che esprime musicalmente questo pensare, la nota immobile, non è certo nuovo all'espressione della concentrazione, fissità dolorosa o desolazione. Ma, fra un pensiero e l'altro, nelle pause del recitativo, echeggia il tema della morte — nel suo secondo aspetto — il quale, ripercuotendosi ogni volta un grado più alto, salendo così a poco a poco, è come un'immagine della morte stessa che lentamente si avanza. Anche qui il procedimento è tutt'altro che nuovo, specialmente in Verdi: ma nella particolare situazione in cui ora è usato, acquista un valore ideale che non può sfuggirci.

L'eroe infelice, dunque, pensa che non vedrà più la luce del giorno. Ma non solo la luce, un'altra più dolce e più cara gioia gli è tolta (« Non rivedrò più Aida »). Al ricordo di questa più dolce gioia, la nota immobile si sposta: perchè la fissità dolorosa è rotta dal risuonare d'una corda che vibra più intensamente di tutte le altre, nel cuore dell'eroe. Su quel ricordo, su quel nome il pensiero del morituro si ferma e la voce sale in espansione di dolore e d'amore. (« Aida, ove sei tu? »).

Qui è stabilito, nella percezione dell'ascoltatore, l'accordo di *mi* minore: ma siccome la nota congiunta alla parola « tu » non vi appartiene, essa introduce la percezione d'un accordo diverso che tuttavia non è scritto: sicchè quella nota rimane sospesa sulla pausa orchestrale come domanda che cade nel vuoto.

Dal vuoto sorge un tessuto di armonie chiare, di pace, su cui posa l'augurio di felicità.

S'ode un gemito. Una forma indistinta si muove nell'ombra. In orchestra, qualche cosa d'imprecisabile vien prendendo consistenza a poco a poco, vien facendosi evidente nel crescere e nel dilatarsi d'un unico accordo, in ritmo ansioso, fino a due ruvide strappate rivelatrici (« Ciel! Aida »).

In orchestra, un indietreggiamento d'orrore, istintivo rifuggire davanti a una cosa orribile (la morte cui ella si condanna).

Ed ella risponde — Fiore d'un regno ineffabile, creatura di sogno in cui vive il fascino delle foreste imbalsamate e delle valli lontane, congiunto all'aspirazione a una felicità d'amore che il destino le nega — onde a noi riuscirebbe impossibile figurarsi i suoi occhi senza il riflesso dei cieli negati, inumidito da un tremore di pianto — ella qui non appare, come era apparsa finora, col suo tema sospiroso, *personale*: si ode invece un rintocco funereo, persistente, che sorge dalle più tenebrose regioni, e che sintetizza l'anima di lei ferma nella determinazione di morire. Ella profferisce il suo ultimo desiderio (« E qui lontana da ogni umano sguardo — nelle tue braccia desiai morire »). Fino a questo punto il rintocco funereo aveva dominato l'orchestra: ma quando ella dice il primo di quei due versi, un'improvvisa armonia si sprigiona dalla regione media dei suoni e si congiunge al rintocco che perdura: col secondo verso poi l'antitesi si compone, uno dei due elementi vince: il rintocco cessa, l'armonia resta e si espande, il canto attinge la nota acuta. Musicalmente e poeticamente, l'elemento luminoso à vinto l'elemento tenebra, il sogno, la realtà. E la forza della cadenza perfetta conclude facendo sentire la volontà di realizzare il sogno.

Nel giro di appena quattro battute, il dramma è in tal modo assurto a una idealità che denota la potenza di quei vincoli, di quelle relazioni stabilitesi, come dicevo, tra il mondo poetico e il mondo musicale nati da un'unica sensibilità.

Si noti che Verdi intese comporre « una scena di canto puro e semplice ». Intendiamoci. E' scena di canto, in quanto la maggior somma dei valori trovasi accentrata nella parte vocale — secondo il significato annesso da lui al termine « canto » — e la funzione dell'orchestra è ridotta al minimo indispensabile: ma ciò non significa che questo minimo potesse venir trascurato e quindi risultar privo di quei valori ideali che evidentemente possiede.

Sulla strofa che comincia « Morir! si pura e bella » il maestro aveva scritto a Ghislanzoni affinchè essa risultasse, all'uso francese, metricamente varia. Tale varietà metrica diventa nella melodia varietà ritmica e ne costituisce una delle principali attrattive. Come non sempre in Verdi, c'è qui l'intonazione perfetta, la parola immersa nel canto secondo l'accento prosodico e secondo il valore patetico. In rapporto alla situazione — la commozione dell'amante che contempla l'amata cui è destino morire — la passione non si esaurisce nel canto, trabocca al di là: onde, subito dopo il primo membro melodico, l'orchestra riprende l'esclamazione iniziale, confermandola come uno che dicesse: non è possibile che tu muoia. Così ancora dopo il primo periodo, la intensità della passione, non trovando possibilità di pausa, provoca un altro frammento esclamativo dell'orchestra — che una interiore analogia accosta al primo. Alfine la passione s'innalza a grido: dopo di che la linea declina con leggiadrissimi moti, assunti anche prima, che sembrano un carezzamento.

Questa melodia, per le sue doti ritmiche e lineari, come per la sua potenzialità espressiva, sembra per così dire plasmata sulla bellezza della donna di cui canta, sulla sua bellezza corporea di cui non solo è esaltazione, ma quasi anche espressione plastica.

Segue il vaneggiamento di Aida — note staccate, agili, leggere come movimenti immateriali, note acute e lunghe, attimi di estasi, tremulo riso di trilli che esalano su note acutissime, piccoli soffocati gridi di gioia, legature che sono tenerezze, una mobilità, una instabilità di linee e di armonie che esprime l'errare d'una mente in delirio, brevi crescendo che improvvisi si spezzano, una sonorità tenue, fantastica, e da per tutto uno scintillio diffuso, un bagliore di luce sovrumana.

Il vaneggiamento fa capo a una brusca entrata del coro sacro, la quale è un cadere improvviso dalla visione nella realtà, un richiamo al dramma ancora premente e alla morte non ancora superata. In questo ristabilito senso della realtà, Radamés, con moto umano, tenta di reagire: ma il suo sforzo s'irrigidisce nell'impotenza, e a tale irrigidirsi risponde la immobilità della nota cui egli intona le parole « o fatal pietra! ».

Per una di quelle antitesi così frequenti in Verdi, e che dapprima, esagerate, costituiscono uno dei suoi difetti caratteristici, dalla tragicità di quel momento sorge la danza delle sacerdotesse, che lega il coro all' « O terra, addio ».

Risulta da quanto il maestro scriveva a Ghislanzoni, che la consueta situazione dell'azione si era, questa volta, venuta idealizzando — attraverso il cribra d'un lungo raffinamento — in una intuizione che anelava a concretizzarsi in mezzi lontani dagli abituali; a lui ben noti. E, a questo punto, bisogna rinunziare a scindere in poesia e musica una indivisibile realtà spirituale, e, tanto più, a considerare la concezione musicale come sovrapposta e quindi successiva al testo poetico. Lo stesso particolare che, dopo avere abbozzati i versi, il maestro abbia indicato di ridurli a quattro endecasillabi con accento sulla quarta e ottava, ci

lascia comprendere che la musica era già più che latente.

La divina Morte suscita finalmente in lui la commozione del poeta che guarda dall'alto. Il morire viene intuito come addio alla terra, saluto estremo che volge alle cose umane che si avvia al regno ultimo. E' un momento di dolcezza non preclusa a un arcano rimpianto, momento indicibile in cui la realtà di quaggiù si allontana colle sue parvenze di dolore, mentre dal Regno incombente si effonde l'ampia serenità delle cose sorpassate.

E' necessario dunque che il tema feroce che à espresso la morte crudele, ceda a qualche cosa di diverso, di più profondo, quella che il maestro sentiva quando scrisse che voleva per questa scena « qualche cosa di dolce, di *vaporoso* ». Non aveva egli anche detto che doveva essere una scena di canto?

Nasce così la melodia « O terra, addio », sintesi lirica di quella realtà spirituale che ò cercato or ora di definire. E aggiungo che qui, ancora più della vita dei personaggi del dramma, mi par di cogliere la personalità del maestro in un attimo di purificazione.

La melodia s'inizia con quella elevazione della linea ove già il Bellaigue sentì lo slancio dell'anima involantesi alla mèta. Ma lì c'è anche l'anelito dell'artista, di Giuseppe Verdi, verso la Bellezza irraggiungibile. Inoltre, lo slancio dalla prima alla seconda nota della melodia, si espande su una nota ancor più acuta, come un sospiro di desiderio supremo che esala verso il cielo.

Nell'armonia, estrema semplicità. Cadenze perfette; nel mezzo, ma per poco, successioni più mutevoli, e poi altre cadenze. Senso di serenità, di calma spaziale, in rapporto all'essenza della situazione. Prima di concludere, la linea si solleva gradatamente al vertice, aspirando a trascendere ogni cosa umana.

La replica immediata della melodia, con l'altra replica che segue, è tutto quanto rimane della tradizionale struttura del duetto. Un elemento strumentale, un tremolo lieve, reca al canto una maggiore eterizzazione.

Radamès dunque ripete l'addio cantato da Aida. Ma ancora il dramma preme, ancora la Morte non à vinto. Una seconda entrata del coro, osannante selvaggiamente, riconduce di colpo il senso della realtà crudele. Ma ecco che, mentre continua il coro e si riprende in pari tempo la danza, la voce dei due protagonisti, all'unisono, si leva con una nota che s'inizia pianissimo, e che cresce, cresce, diviene possente, domina rapidamente il coro e la danza e l'orchestra, e trionfa sulla nota successiva (« Ah! si schiude il ciel »). L'intenzione non è dubbia, avendo il compositore avuto cura di segnare il diminuendo all'orchestra, il pianissimo al coro, e il crescendo invece alle due voci, in modo da ottenere che esse prevalgano e s'impongano. Chi non vede che non si tratta di un qualunque effetto di sonorità, fine a se stesso? Quel trionfare della nota acuta sull'orchestra e sul coro, dopo l'entrata del coro stesso, non è forse espressivo di una esaltazione che si erge e vince la realtà crudele delle cose umane?

E poichè ànno vinto, le due voci non si lasciano più — se non, verso la fine, per richiamarsi e rispondersi colle stesse note (« il ciel — il ciel »): ad eccezione di questo punto, l'unisono — fusione, concordia — continua fino all'ultimo. E poichè la realtà crudele è stata vinta, ritorna la melodia dell'addio. Così, dal lato formale, la seconda ripresa è idealmente giustificata; e un elemento già introdotto in orchestra, il tremolo, vien dilatato in maggior estensione, per creare un'atmosfera di più compiuta immaterialità.

Aida piega dolcemente nelle braccia di Radamès. Amneris va a prostrarsi sulla pietra sepolcrale, e unisce alla melodia la sua preghiera, fatta di note declamate, cadenti come lagrime.

La melodia è finita. Si odono ancora le voci della terra, il coro, con lembi della danza, in una sonorità debole, allontanate, divenute remote, mentre le due voci si richiamano in ultimo saluto. Poi, mentre il coro si adagia in un accordo definitivo, esse, riunite per la ultima volta, si levano, si fermano acutissime e dolcisime, e, ripiegando, tacciono.

Allora, per la quarta volta, si ode la melodia dell'addio: ma non è più una voce mortale che la canta: è una voce irreale che viene dall'orchestra, da un altro mondo: è l'anima dell'eroina trasmigrante nell'al di là e che, colle lagrime di Amneris, si allontana e sfuma dileguando nell'Infinito.

La divina Morte à vinto.

***

S'intende dunque il perchè del valore capitale che è da annettersi al momento in cui Verdi componeva il finale dell'Aida. Partito dall'esteriorità, dalla sensualità, da espressioni prive di valore ideale, e quindi da una deformità spirituale, egli, dopo lungo cammino, giungeva a possedere quello che per l'innanzi aveva sfiorato o solo momentaneamente colto, e che ora definitivamente otteneva, pegno della più integra spiritualità futura: il senso della Vita.

EDGARDO CARDUCCI AGUSTINI.

Un centro di coltura musicale

Il Seminario dell'Università di Vienna

Vienna, la città pervasa dalla musica classica e moderna, ove fiorì l'arte degli eroi musicali, quali Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, ma che anche produsse l'ampia scuola dei distruttori della musica classica e della massima parte di ciò che finora fu considerato quale prodotto dell'espressione musicale, Schönberg, Schreker, Wellesz, Hába, può vantarsi di possedere un Istituto, il Seminario della sua Università, unico nel mondo musicale. In quest'anno l'Istituto, che fin dal principio è diretto dall'eminente musicologo e Consigliere aulico Guido Adler, festeggia il venticinquesimo anniversario della sua fondazione e quindi ci presenta una grata occasione per soffermarci sulle sue benemerenze per la cultura storica ed estetica della musica.

Il Seminario musicale fu fondato nel 1898 dallo stesso Guido Adler, quando provenendo da Praga fu nominato professore all'Università di Vienna, quale successore del defunto Eduard Hanslick. Sotto lo Hanslick, non esisteva ancora un simile Istituto e gli studenti, che allora volevano istruirsi nella musica, dovevano ricorrere al solo materiale esistente nella Biblioteca dell'Università. Guido Adler, appena arrivato a Vienna, si occupò della fondazione del Seminario e la sua energia ammirabile non fu paga finchè non ottenne i capitali necessari dall'imperatore Francesco Giuseppe e da una schiera di aristocratici musicisti ed in breve potè raggiungere lo scopo che si proponeva.

Gli inizii dell'Istituto furono assai modesti. Il Seminario completo consisteva in un solo cassone di libri musicali, posto nell'anticamera dell'ex Istituto matematico. Ma, la biblioteca musicale crescendo con una celerità fantastica, l'Istituto dovette trasportarsi in una casa adattata nella Türkenstrasse e ben presto si sentì il bisogno di un bibliotecario. Nel 1913 l'Istituto ritornava nell'edifizio principale dell'Università, ove adesso occupa parecchie sale con tutti gli utensili per lo studio, una camera fotografica di prim'ordine e una biblioteca ricchissima con rari tesori e doni delle principali Case Editrici. Merita di rilevare che il Seminario Musicale viennese è il primo e il più vecchio fra gli Istituti del genere e che gli altri Istituti musicali della Germania furono poi fondati ed organizzati secondo il suo tipo.

Come tutti gli Istituti scientifici austriaci, anche il Seminario Musicale, per le conseguenze terribili della guerra ed il crollo dell'Impero absburghese, precipitò nella più profonda miseria. Per mantenere senza danno la sua attività, l'Istituto doveva accettare gli scarsi sussidi che gli prestavano i suoi amici stranieri ed il Governo austriaco Ma, ad indicare l'insufficienza dei fondi, basta dire che la sovvenzione pubblica è stata quest'anno di un milione di corone austriache, eguale quindi a circa lire trecentoquaranta, mentre nell'anno scorso non sorpassava neanche le 160.000 corone austriache, ossia 60 lire! Sarebbe quindi un atto di fraternità internazionale, se i musicisti ed amatori di musica dell'estero contribuissero al prosperare dell'Istituto viennese.

***

Durante i 25 anni di sua esistenza, 90 studenti, fra i quali dieci donne, ottennero il dottorato di musica. Molto grande è il numero di coloro, che sono divenuti celebri musicologi e luminari della scienza musicale. Citiamo solamente Zdislaw Jachimecki, che è adesso professore di musica all'Università di Cracovia; Egon Wellesz, noto pure quale musicista radicale e reputato compositore; Ernst Kurth, professore all'Università di Berna e autore del libro interessantissimo: *Fondamenti del contrappunto lineare, introduzione nello stile e nella tecnica della Polifonia melodica di Bach*; i prof. Wilhelm Fischer di Vienna, Rudolf Ficker di Innsbruck, Dobroslaw Orel di Bratislawa, nella Czecoslovacchia, Knud Jeppesen di Copenhagen, Hans Gál di Vienna.

Imponente è anche la schiera dei critici, che fecero i loro studi nel Seminario viennese. Vi troviamo le persone più note della critica di Vienna e dell'Austria, p. e. il dottor Hugo Botstiber, segretario generale della Società Viennese di Concerti; il dott. Elsa Bienenfeld, le cui critiche argute sono pubblicate nel *Neues Wiener Tageblatt*; il dott. Józef Reiss di Cracovia, il quale scrisse una magnifica *Storia della musica* ed altri libri d'interesse musicale in lingua polacca, critico di profonda scienza e di giudizio equilibrato; Heinrich Kralik, redattore musicale del *Neues Wiener Tageblatt*; i padri olandesi Cäcilian Huigens ed Albert Smyers; Josef Zuth, eccellente liutista ed editore di musica; Paul A. Pisk, compositore e redattore della rivista musicale viennese *Musikblätter des Anbruch*; i due critici Erwin e Rudolf Felber, ed infine l'autore di questo articolo che ha avuto l'onore di appar-

tenere, quale membro ordinario, all'Istituto e di finire ivi i suoi studi musicali.

E per dimostrare, che da quel Seminario uscivano non solamente dei musicisti forti nella teoria, ma anche tali nella pratica, citiamo i valenti compositori viennesi Egon Kornauth, Karl Weigl, Karl Horwitz, Heinrich Knödt, Robert Friedmann, Anton von Webern, questo ultimo ancora più rivoluzionario del suo maestro Arnold Schönberg, e il celebre pianista Paul Weingarten, professore di pianoforte all'Accademia Nazionale di musica a Vienna. Nè mancano anche i cantanti i quali vi fecero i loro studî. Ricordiamo il tenore Hans Winkelmann, interprete apprezzato nelle opere wagneriane, Lothar Riedinger e Adolf Günzburg, e fra i direttori d'orchestra, Ludwig Kaiser, dell'Opera Popolare di Vienna, Heinrich Jalowetz dell'Opera tedesca di Praga ed Ernst Römer dell'Opera di Danzica.

In relazione col Seminario Musicale dell'Università di Vienna dobbiamo accennare alla grandiosa pubblicazione *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich* (Monumenti dell'arte musicale in Austria), non solamente perchè anch'essi sono diretti dal prof. Guido Adler, ma anche perchè ivi collaborano i più insigni membri dell'Istituto. Questi *Denkmäler* sono una collezione scientifica delle opere magistrali della musica dal XIV. al XVIII. secolo, in edizioni rivedute criticamente. L'opera, pubblicata interamente dall'Universal Edition di Vienna e molto apprezzata per la sua importanza da musicisti e scienziati, contiene le creazioni caratteristiche di maestri celebri di singoli periodi stilistici della musica profana e religiosa. Colla collaborazione di uomini esperti e scelti, la pubblicazione, che data dall'anno 1893, s'arricchisce ogni anno di due nuovi volumi. Inoltre, nei *Supplementi* allegati ai *Monumenti*, escono regolarmente nuovi studi di ricerche musicologiche o di importanti schiarimenti sulla vita e la tecnica di composizione dei vari autori storici.

Trattando questi *Monumenti dell'Arte Musicale* esclusivamente di opere non uscite ancora in nessuna altra edizione completa, al musicista pratico è offerto il mezzo di poter allargare il suo programma, con pezzi non troppo difficili sotto l'aspetto della tecnica di esecuzione, ma eccezionalmente preziosi in senso estetico. Così non solamente musiche per pianoforte ed organo, ma anche opere per coro ed orchestra, di bellezze sonore ammirabili, possono esser acquistate per esecuzioni nelle sale da concerto. D'altra parte, allo studioso si apre pubblicamente per la prima volta un materiale ricchissimo di studio e di comparazione. Fra le composizioni di gran valore dei *Monumenti dell'arte musicale*, che hanno 29 anni di vita con 58 volumi, fin oggi uscirono le opere più importanti di H. Isaac (circa 1440-1517), J. Gallus-Handl (1550-1591), J. J. Froberger (circa 1615-1667), H. F. Biber (1644-1704), J. J. Fux (1660-1740), M. Haydn, da non confondersi con Joseph Haydn (1737-1806), Ch. W. Gluck (1714-1787). Fra i compositori dei *Monumenti* figurano anche gli Imperatori absburghesi Ferdinando III, Leopoldo I e Giuseppe I, che erano pure musicisti molto valenti e più che comuni dilettanti. Di questi imperatori, i *Monumenti* contengono brani molto interessanti di Messe, Salmi, Inni, Litanie, Arie, Melodrammi e Balletti.

Fra i volumi dei Monumenti, i 7 volumi dei *Codici Tridentini*, di cui quattro riapparsi, sono di una certa attualità e destarono l'attenzione anche di quei circoli, che comunemente non si occupano troppo della storia musicale. Secondo i trattati di pace, questi *Codici* dovevano esser restituiti dalla Commissione dei *Denkmäler* al Governo italiano e quindi quegli editori austriaci erano privi della possibilità di continuare la pubblicazione dei Codici. Ma, per un atto di generosità del Ministero italiano dell'Istruzione, i Codici, per lo scopo della pubblicazione, benchè di proprietà italiana, sono prestati alla stessa Commissione dei Monumenti; anzi il Governo italiano ha accordato una sovvenzione considerevole per la redazione scientifica dei *Codici Tridentini*, che contengono più di 1500 composizioni di tutti i rami stilistici del XV. secolo e così un destino propizio ha creato nuovamente la possibilità di terminare un lavoro di grande importanza per la storia musicale.

UGO R. FLEISCHMANN.

Recente successo al "Colon,, di B. Aires:

La leggenda di Sakùntala

tre atti da "KALIDASA,,

musica di

FRANCO ALFANO

Opera completa per Canto e Pianoforte L. 40
Libretto . . . . . » 3

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

CLAVICORDO e CLAVICEMBALO

Il clavicembalo è d'uso ormai corrente nei paesi più colti. Non parliamo che, p. es., all'Accademia di Musica a Monaco di Baviera, esistono corsi dove s'insegna a suonare i principali strumenti dei secoli a noi più vicini; ma, per citare qualche altro esempio, a Parigi vi sono ormai da anni gruppi di strumentisti di questo genere, mentre anche in Germania ed in Inghilterra si costruiscono clavicembali studiati sui più perfetti esemplari autentici, e perfezionati con tutti i mezzi della moderna meccanica. Intorno ai concertisti diremo solo che Wanda Landowska non è che l'esponente tipico di tutta una schiera di raffinati.

Questa risurrezione degli strumenti antichi ha la sua ragione d'essere ben chiara. Chi ha sentito anche una volta sola il clavicembalo non può non aver notato subito la grande diversità di qualità e di quantità di suono in confronto col pianoforte odierno. Per la qualità, il clavicembalo ha voce un po' nasale, asciutta, inespressiva, con molte varietà di colore. Circa la quantità la sua voce è piccola, breve, esile; tanto che un violino (od anche un flauto) ed un clavicembalo si equilibrano, mentre chi suona uno dei nostri pianoforti deve badar bene a non soverchiare lo strumento a cui si associa.

Perciò, quando si eseguisce col pianoforte musica clavicembalistica, si fa cosa abbastanza simile a quella di chi riproducesse un quadro antico mantenendone (fino a un certo punto) il disegno, ma alterandone il colorito.

In Italia, dove pure il clavicembalo ebbe periodi e maestri tra i più luminosi (un nome solo: Domenico Scarlatti), per quanto sappiamo, nessuno si è ancora dedicato a questo pur tanto nobile e squisito ramo dell'arte. Ed è tanto più strano in quanto che la nostra Scuola pianistica (specie a Napoli) conserva nella tecnica chiare tracce della tradizione clavicembalistica.

Forse, dunque, non sarà per tutti superfluo conoscere il riassunto dello scritto di Mr. Norman Wilkinson, apparso nel fascicolo d'aprile di *Music and Letters* di Londra. L'autore vi parla tanto del clavicembalo quanto del clavicordo, i due strumenti che, pure essendo tra loro affini, vissero l'uno a fianco dell'altro dal secolo XVI fino a quando il pianoforte li fece scomparire entrambi.

E poichè i due vecchi strumenti nell'affinità sono abbastanza diversi tra loro, e forse pochi ne hanno un'idea ben chiara, ne parleremo separatamente.

***

Il *clavicordo* è piccolo, rettangolare, colle corde disposte in posizione traversale alla tastiera. Ogni tasto è una leva in bilico, di cui uno degli estremi vien toccato dal dito del suonatore, e l'altro estremo, detto *tangente*, tocca sulla corda. E mentre batte, la tangente divide anche la corda stessa, così che (come il dito della mano sinistra del violinista), secondo il punto dove la corda viene percossa, varia la nota che ne risulta. Ciò spiega come il clavicordo non avesse una corda per ogni tasto: è che più tasti agivano su una corda stessa.

D'altra parte, fin che il dito preme sul tasto, la tangente aderisce alla corda. Quindi (pure in modo analogo a quel che fa la mano sinistra del violinista), vibrando sul tasto, si prolunga e si fa vibrar la nota.

« Fra tutti gli istrumenti a tasto, dice Mr. Wilkinson, il clavicordo ha il suono più chiaro e delicato ed una finezza d'espressione davvero stupefacente.... Nulla s'interpone tra la nervosa sensibilità del tocco del dito ed il suo effetto sulla corda percossa....; le corde sono sottili, e questa stessa esilità favorisce la sensibilità dello strumento. Benchè il *fortissimo* in confronto cogli altri strumenti, sia *pianissimo*, la distanza tra i due estremi opposti, di forza e di dolcezza, è più grande che mai. Ed alle gradazioni dinamiche bisogna aggiungere le accentuazioni e le inflessioni

quasi parlanti; qualità queste per cui il clavicordo sembra avere una più ricca tavolozza di quella del pianoforte...

« Il clavicordo è tanto diverso da ogni altro strumento che (per quant'io sappia) non si scriveva per esso musica concertante. E' così musicalmente completo nel suo genere, e la sua voce anche più forte è troppo dolce ed eterea per unirsi a suoni d'altra qualità. Qualunque altro strumento lo soffocherebbe, non esclusa la stessa voce umana. La sua musica richiede tutta la più raccolta attenzione dell'orecchio... ».

***

Il *clavicembalo* aveva tanti tasti quante corde (disposte nella stessa direzione dei tasti), ed a ragione della diversa lunghezza delle corde, la forma complessiva dello strumento era press'a poco quella dei nostri pianoforti a coda.

Il dito di chi suona fa scattare un piccolo sistema di leve, di cui quella estrema pizzica la corda con un plettro. Quindi suono istantaneo, secco, inespressivo.

« Il clavicembalo, continua Mr. Wilkinson, rappresenta la fine dello sviluppo degli strumenti a pizzico, sorti dal liuto, dall'arpa, dalla chitarra, dal mandolino e loro varianti, così come l'organo moderno è l'ultimo stadio degli strumenti a fiato con tastiera ».

Il clavicembalo ha per lo più due tastiere indipendenti, a cui « spesso si aggiungeva una serie di corde accordate un'ottava sotto. Si usavano corde rivestite per le note gravi, onde ottenere miglior suono. Le corde all'ottava bassa esistevano quasi di sicuro in tutti i buoni clavicembali, e Bach le ha senza dubbio pensate nelle sue magnifiche cadenze. Lo strumento a doppia tastiera con questi registri aggiunti e le varie qualità di suono (prodotte con varii artifici manovrati da appositi pedali) colle loro combinazioni, si presentano all'esecutore intelligente come fonte di varietà quasi inesauribile.

« I plettri del clavicembalo sono per solito di pelle o di penne di corvo. Talvolta si adoperavano sottili molle metalliche, ma la pelle va considerata come il miglior materiale, anche perchè può essere indurita o rammollita, od accomodata in vario modo, così da produrre molte varietà di timbro ».

L'A. spiega poi come alcuni fabbricanti inglesi e tedeschi ottenessero l'effetto del liuto ponendo i plettri vicini all'attacco delle corde d'una delle tastiere, mentre gl'italiani ed i francesi ottenevano le varietà di suono colla diversità di durezza o di taglio della pelle o del qualunque materiale usato. Il tocco dello strumento dipende dall'aggiustamento dei plettri.

« Come tutti gli strumenti sensibili, il clavicembalo va sorvegliato di continuo, sia nel suo insieme e sia nei plettri. Couperin faceva osservare che, prima di tutto, il clavicembalo dev'essere *bien emplumé*, se no, è inutile mettersi a suonare... ». Una delle maggiori cure è quella delle condizioni atmosferiche, a cui il clavicembalo è assai sensibile; non bisogna tenerlo in locali mal ventilati od umidi.

« Ora che il clavicembalo è stato riscoperto (come in pittura Sandro Botticelli venne riscoperto circa cinquant'anni fa), può riprendere la popolarità che merita. La sua principale qualità è il timbro chiaro e tanto vario, che la stessa nota ha carattere così diverso secondo che vien suonata coll'uno o coll'altro dei registri da parere prodotta da altri strumenti. Per ciò l'insieme della sua voce, viva e virile, non stanca. Date queste qualità, il clavicembalo non può esprimere motivi musicali decadenti o nevrotici. E' l'istrumento d'un periodo in cui la musica era al sommo del suo sviluppo. Ha quindi la grazia e la naturale bellezza che nasce dalla forza ».

Un manoscritto ignorato di Spontini

« *Agnès de Hohenstaufen* è l'opera a cui Spontini lavorò intensamente per vent'anni, e che, rappresentata in Germania, cadde così che non trovò nemmeno un editore. Oggi è totalmente sconosciuta. Ma, dice la *Revue de Musicologie* di maggio p. p, sarebbe facilissimo averne conoscenza, perchè (tutti l'ignorano, tanto i biografi quanto il pubblico), la famiglia Erard, colla quale Spontini era imparentato, fece dono qualche anno fa di tale prezioso documento alla Biblioteca dell'Opéra ».

RECENTE SUCCESSO AL "ROSSINI" DI PESARO

LA GRAZIA

Dramma pastorale in tre atti di G. Deledda
C. Guastalla e V. Michetti
Musica di
VINCENZO MICHETTI

Opera completa per canto e pianoforte L. 30.—
Libretto . . . . . » 3.—
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

Sull'acustica delle sale da concerto

« Il problema dell'acustica degli edifici venne da un pezzo tratto dalla regione delle ingegnose congetture, ed ora esso riposa, come ogni altro tema scientifico, su una somma di dati, da cui emergono ovvie leggi ». Così incomincia una lettura fatta da Hope Bagenal all'Architectural Association di Londra, lettura che si trova riassunta nel *Daily Telegraph* del 14 aprile, da cui prendiamo qualche cenno sull'interessante argomento.

« Immaginiamo una sala, una chiesa, od un altro locale, dove un oratore od uno strumentista emetta una serie di suoni. 1° La nostra mente distingue il suono come forma d'energia emesso ugualmente in ogni direzione, che riempie tutto il locale e viene in contatto con tutta la sua superficie. 2° Noi distinguiamo il locale stesso, colle sue pareti, impiantito e soffitto e cogli oggetti contenuti; tuttociò forma un dato complesso di condizioni che reagisce all'energia del suono.

« Supponiamo di riferire le nostre considerazioni sul suono a quelle sulla luce. La parte di suono che va dritta dall'oratore all'uditore è come un raggio diretto (parlando della luce), le altre parti di suono rimandate dalle pareti, dal soffitto, ecc., sono come raggi riflessi. L'insieme delle condizioni del locale fa di esso stesso una specie di lampada di suono. Ora, se abbiamo una brillante fonte di luce contornata da grandi riflettori o specchi di diversa luminosità, quanto più perfetti saranno gli specchi, tanto maggiore sarà il bagliore che ne risulterà. Inoltre, l'angolo e la qualità degli specchi farà una considerevole differenza nella somma di luce gradevolmente soffusa dalla loro superficie, oppure sgradevolmente dardeggiata nei nostri occhi da siti inaspettati.

« Giusto come la luce, anche il suono può, non solo essere diretto, ma anche diffuso ed assorbito da superfici di differente natura e rigidità.

« Si deve alle ricerche del defunto prof. W. C. Sabine, dell'Università di Harvard, la conoscenza delle leggi generali che reggono la reazione dei locali sulle fonti sonore. La « ripercussione » del suono può venir misurata in qualunque locale sospendendo di tratto la fonte sonora e misurando con un cronometro la durata della ripercussione stessa.

« La legge di Sabine dice che, per un suono d'una data intensità, la lunghezza della ripercussione aumenta colle dimensioni del locale, e diminuisce colla quantità di materiali assorbenti ivi contenuti. Il maggior assorbente è il pubblico ».

E' chiaro che la lunghezza della ripercussione non può essere sempre ugualmente desiderabile.

« Dove la ripercussione è lunga, p. es., 5 secondi, certi effetti sono accentuati (p. es. il suono del violino all'Abbazia di Westminster); ma d'altra parte, se si suonasse musica colla media velocità usuale, ne risulterebbe confusione (è ciò che avviene spesso colle orchestre in chiesa). Dove, invece, la ripercussione è breve, si può suonare presto, ma gli istrumenti paiono come senza vita...

« Sabine giudicò ripercussione ideale quella di 2, 3 secondi del *Gewandhaus* a Lipsia... e la riprodusse nella nuova Boston Symphony Hall... Egli fissò pure che la ripercussione di 1,1 secondi è quella che conviene per musica di pianoforte in una piccola sala...

« E' inevitabile che certe grandi sale vengano usate per scopi quanto mai diversi, che implicano le più opposte condizioni acustiche. In tali casi è più necessario che mai di dirigere il suono con superfici di rifessione, e su tale principio, i « piani a ventaglio » americani furono usati di recente con buoni frutti in teatri ed in sale orchestrali ».

E dopo aver dato molti particolari sulle condizioni speciali dei vari strumenti, l'A. conclude:

« E' certo che, per mezzo di materiali di risonanza e di ben scelto assorbimento, è perfettamente possibile per l'architetto e per il musicista che lavorino insieme, di ottenere sia la bellezza che la forza del suono anche per chi siede negli ultimi posti, e di raggiungere un buon grado di chiarezza nella sonorità ».

MUSICA DIDATTICA PER CANTO
con accompagnamento di Pianoforte

CONCONE (G.)

118956. — *15 Vocalizzi* per Soprano o Mezzo-Soprano . . L. 5.—
118957. — *25 Lezioni* per due voci di donna . . . . . » 5.—
118958. — *40 Lezioni* per Contralto . » 8.—
118959. — *40 Lezioni* per Basso o Baritono . . . . . » 8.—
(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

Musicisti d'Italia. - Milano, anno III, n. 5.

A. SCHINELLI. - *La musica e la riforma della Scuola Italiana.*

L'A. si rallegra del posto dato alla musica nella riforma degli Istituti Magistrali, dovuta al Ministro Gentile; ma si duole per le insufficienti condizioni economiche fatte agli insegnanti speciali di musica. Un altro punto di non lieve importanza è questo: « Abbiamo gl'insegnanti di musica specializzati a quest'o insegnamento così come si prospetta nel nuovo Istituto Magistrale? » Per parte nostra ricordiamo che se nei paesi tedeschi i ragazzi escono dalle scuole sapendo anche cantare, è perchè negli Istituti Magistrali s'impartisce un solido e pratico insegnamento ai futuri maestri elementari.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 18-25 maggio 1923.

F. CENCIARINI. - *Il romanticismo musicale e l'opera di Verdi.* II.

« Se il nome di Verdi ci balzasse alla mente quando meditiamo sulla letteratura del secolo XIX; se sapessimo fare rapidamente sintesi e scelta di valori, dovremmo riconoscere che G. Verdi è il più vasto, il più rappresentativo dei romantici del mondo latino (P. Orano). ... Il romanticismo sta all'arte di Verdi, come quello letterario sta all'arte del Manzoni, malgrado che l'indole dell'arte del maestro sia di gran lunga più fervida e passionale di quella equilibrata e parsimoniosa del poeta. Nel campo della musica dunque, Verdi fu il più grande dei romantici ».

S. CHIEREGHIN. - *F. Balilla Pratella, poeta georgico ed elegiaco.*

Illustrazione delle *Canzoni del niente*. « Per bene interpretare il pensiero dell'autore e, quindi, per riuscire in qualche maniera a gustarlo e a capirlo, è necessario avvicinarsi a questo musicista con purità di cuore, sgombro da eventuali e possibili preconcetti. E' indispensabile e sufficiente avere un poco d'anima aperta e sensibile ».

——— 8-15 giugno 1923.

F. CENCIARINI. - *Il romanticismo musicale e l'opera di G. Verdi.* III.

L'A. parla del carattere romantico delle opere dal *Nabucco* in poi, tanto pei recitativi quanto per le arie e per la parte orchestrale.

C. LOTINI PALAZZO. - *La « Passione di Cristo ».*

Note sulla rappresentazione sacra di Oberammergau.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, giugno 1923.

C. VAN DEN BORREN. - *La musique anglaise au temps de Shakespeare.*

L'A. dà, si può dire, un rapido sguardo alla polifonia inglese del secolo XIII, e poi parla particolarmente dei grandi madrigalisti dell'età elisabettiana, mettendoli in rapporto coi maestri italiani.

E. ROYER. - *Charles Koechlin.*

Per l'A., oggi, « il musicista vuole ormai esprimere le sue idee, descrivere ciò che vede, cantar le sue gioie e le sue pene.... Da oggettiva che era, l'arte diventa soggettiva: *il lirismo musicale è nato.* « Vorrei tentar di mostrare che... l'arte di Charles Koechlin.... è tutta piena di tale lirismo ».

H. PRUNIÈRES. - *Une lettre inédite d'Emilio del Cavaliere.*

Interessante documento scritto da Firenze, in data 31 ottobre 1592, a Luzzasco Luzzaschi. Il del Cavaliere vi parla d'un suo organo colla « partizione del suono in dieci crome ».

B. SELVA. - *La jeune école Tchèque.*

L'autrice considera l'insieme dei lavori di Bedrich Smetana (fondatore della Scuola), di Antonio Dvorak, Zdenko Fibich, Leos Janacek, e dei due maggiori musicisti céchi odierni: Vitezslav Novàk e Josef Suk. Passa poi alla generazione più giovane, da cui dipende l'avvenire.

L. SAMINSKY. - *La nouvelle Chorégraphie et sa musique.*

« Vi sono tre tipi coreografici: 1° l'antico ballo a base di musica e danze popolari; 2° quello detto *russo*, descrittivo e drammatico, interprete plastico della musica; 3° quello dell'avvenire, dell'azione coreografica a base, non di descrizione drammatica, ma di *puri mezzi propri della danza*. « Il centro del vero ballo non è l'individuo drammatico, ma quello coreografico ». Questo dev'essere il fondamento della musica.

H. PRUNIÈRES. - *« Fresques » et Concerto de San Martini à l'Opéra.*

Si tratta del saggio della Scuola di ritmica (Jaques-Dalcroze) istituita da M. Rouché à l'Opéra, allchè il *Concerto* venne danzato.

« Questo Giuseppe San Martini di Londra, fratello del celebre Giambattista, di Milano, il maestro di Gluck, fu in vero un grande musicista, in cui la influenza fu considerevole sulla formazione della scuola sinfonica, da cui dovevano sorgere Haydn e Mozart. Perchè è tanto dimenticato? Non si potrebbe stupirne abbastanza. Questo *Concerto* scritto per quartetto d'archi, fa parte d'un insieme di sei concerti pubblicati a Londra verso il 1750-1760, come op. VIII, di cui quasi tutti gli esemplari sono spariti ».

Revue de Musicologie. - Parigi, maggio 1923.

A. GASTOUÉ. - *Quelques sources de l'École d'orgue française du XII au XVIII siècle.*

Interessante comunicazione ed audizione fatta alla Società francese di Musicologia, da cui risulta sempre più chiaro come anche le più vecchie musiche polifoniche, pure essendo scritte per voci, venissero anche eseguite sull'organo.

P. BRUNOLD. - *Un organiste français du XVIII siècle.*

« Antonio Calvier, parigino, morto il 18 aprile 1755, all'età di circa 60 anni ». Collaboratore di Dom Bédon nell'*Art du Facteur d'orgues*, fu compositore, ma di lui non si conosce che un pezzo, custodito alla Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles.

J. TIERSOT. - *Une visite au British Museum et un tableau de la National Gallery.*

In una recente visita, l'A. potè vedere il prezioso archivio musicale che finora si trovava al Palazzo Reale di Buckingham, ma che Giorgio V (pare poco amante della musica) diede al Museo Britannico. Vi sono, per esempio, ben 83 volumi di manoscritti autografi di Händel, e vi sono pure molte e preziose cose italiane. — Sul quadro della Galleria

Nazionale di Londra, a cui accenna l'A., tutto è incerto, tranne forse che uno dei musicisti rappresentati è Lulli.

J. G. PROD'HOMME. - *Une lettre d'Ambroise Thomas à Ingres.*

Lettera giovanile, diretta ad Ingres, allora Direttore dell'Accademia di Francia a Roma, poco dopo che Thomas era tornato a Parigi, alla fine del periodo del pensionato.

Le Monde Musical. - Parigi, maggio 1923.

L. SAMINSKY. - *Quelques impressions sur la vie musicale en Amérique.*

Notizie sull'attività musicale degli Stati Uniti con speciale riguardo all'arte francese.

F. RAUGEL. - *Les Organistes.*

Estratto dal volume d'ugual titolo d'imminente pubblicazione presso Laurens. Qui si tratta dei maestri primitivi.

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 maggio 1923.

J. CHANTAVOINE. - *Busoni, écrivain.*

L'A. fa conoscere sommariamente gli scritti di Busoni sulla musica, scritti quasi ignorati in Francia.

C. TENROC. - *La grande pitié de la Radiophonie.*

Adesso che la radiofonia è cosa corrente nei paesi più evoluti, si pone il quesito dei diritti d'esecuzione. Come controllare chi ascolta musica, distinguendo da chi ascolta le notizie della giornata o le previsioni sul tempo? Allo stato attuale delle cose il problema pare insolubile.

——— 1° giugno 1923.

P. DE STOECKLIN. - *Musique allemande et musique française.*

« Il sentimentalismo tedesco è sensuale; da ciò nasce la sua acredine, la sua potenza comunicativa, la sua imprecisione magica e sconcertante. Il sentimentalismo francese è intellettuale. E' un gioco dello spirito sul librarsi dei suoni: da ciò la qualità della sua tenerezza, la sua grazia manierata talvolta, la sua misura, la sua delicatezza ».

C. BOUVET. - *Un chanteur de l'Opéra au XVIII siècle.*

E' M. François Lays, di cui « la personalità si rivela curiosissima, dai documenti del tempo ». Lo scritto continua.

Le Ménestrel. - 15 giugno 1923.

C. BOUVET. - *L'Heure des Spectacles aux siècles passés.*

L'A. presenta dei documenti, da cui risulta: 1° che si va ritardando sempre più l'ora degli spettacoli (al sec. XVII si alzava la tela alle 17 e si finiva alle 21); 2° che l'abitudine di mettere l'ora sui cartelloni non risale ad oltre un secolo; 3° che non fu cosa facile arrivare a questa pur così semplice norma.

——— 22 giugno 1923.

H. ORWID. - *La musique contemporaine Polonaise: Ludomir Rozycki.*

« Chopin e Moniuszko sono le fonti della musica polacca contemporanea. La musica che deriva dalla fonte di Moniuszko (riflessa da tutt'una serie di continuatori) è lirica e popolare, e trova la sua espressione nelle canzoni popolari e nella musica pianistica... Come personificazione della razza è Ludomir Rozycki che si profila nel modo più deciso... e si distingue per una sorprendente ricchezza creatrice ».

R. BRANCOUR. - *Une Résurrection.*

E' quella della *spinetta* (non già clavicembalo), della *tromba marina*, del *regale* (piccolo organo), in un concerto dato a Parigi da M. G. le Cerf.

The Chesterian. Londra, giugno 1923.

W. BARCLAY SQUIRE. - *The Byrd's Tercentenary. - I. William Byrd.*

In occasione del terzo centenario di William Bird *homo memorabilis*, come lo disse il contemporaneo John Baldwin, vengono qui pubblicati varii scritti. Il primo si occupa in generale della personalità del Maestro. Segue uno di L. A. FULLET - MAITLAND su *Byrd and Emotional Expression*. Poi un terzo del REV. ED. H. FELLOWES su *Byrd's saecular vocal music*, ed un quarto di MR. GERALD COOPER su *My Ledye nevell's Booke* ».

G. F. MALIPIERO. - *Concerning an Edition of Claudio Monteverdi.*

L'A., che ha di recente pubblicato l'*Orfeo* di Monteverdi, parla del Maestro, e dei criteri con cui ne vanno trattate le opere.

G. JEAN-AUBRY. - *« Le Carosse du Saint Sacrement ».*

Ampie notizie e considerazioni sulla recente opera di Lord Berners, sia dal lato drammatico e sia da quello musicale.

Musical Opinion. - Londra, giugno 1923.

H. O. ANDERTON. - *Imaginary conversations* N. 2.

Questa volta la fantastica „conversazione ha luogo tra R. Strauss, Bach, Mozart, Debussy e C., ed alcuni caratteri d'opera. I due sommi maestri Mozart e Bach rimproverano a Strauss d'essere troppo tedesco e lo persuadono a far pace con Debussy, perchè tutti gli uomini hanno da imparare l'uno dall'altro.

J. W. KLEIN. - *Wagner's Future.*

Per l'A. la futura sorte delle opere wagneriane è di essere eseguite a pezzi nei concerti. Wagner si credeva poeta, drammatico, maestro della scena, ma « in realtà la sua poesia era debole, il suo senso drammatico non molto sviluppato, i suoi artifici scenici spesso ridicoli, mentre la musica... può bene pretendere molto dagli aggettivi con cui' la chiamano i suoi ammiratori ».

E. BLOM. - *A French « Tom Jones ».*

Tom Jones è una commedia di Fielding, che non ebbe buona accoglienza in Francia al secolo XVIII. Ma Poinsinet ne trasse un libretto, musicato da Grétry, tanto stupido che l'opera cadde. Solo un anno dopo il lavoro fu ritoccato, specie nell'intreccio, ed ebbe fortuna. Qui si illustra e si analizza l'opera.

H. ANTCLIFFE. - *A Neglected British Work.*

« Un'opera inglese trascurata » è le *Variazioni Sinfoniche su un tema africano* di Coleridge Taylor. « Scritte quando il compositore era allo Zenit dei suoi mezzi, coi più chiari segni delle sue inenarrabili,... hanno tutte le qualità costruttive, impiegate

in modo che il messaggio del compositore, come disse Beethoven, *parta dal cuore e vada al cuore* nella maniera più diretta ed efficace ».

A. E. Hull. - *Contemporary Musical Forms.*

« La colpa di molte sonate e sinfonie è che la materia non riempie la forma..., mentre questa deve essere dettata da quella ». Vi sono maestri che non sanno praticare forme stabilite, altri sì; i primi sono poeti, i secondi predicatori. Per l'A. chi seppe risolvere il problema nell'arte odierna è Gustavo Holst.

The Sunday Times. - Londra, 3 giugno 1923.

E. Newman. - *The Man of Mystery.*

« L'uomo del mistero » è Händel, di cui l'A. recensisce una nuova biografia: *George Frideric Händel, his personality and his times* (Cassell and Co.) scritta da Mr. Newman Flower.

« E' il più completo studio su Händel come uomo che esista in Inghilterra »; ma « che specie d'uomo egli era realmente, io non so ancora; era il più inesplicabile carattere di tutta la musica ». Un opportunista? No; ma, « non era di quel tipo d'artisti che vivono e muoiono per un ideale ».

The Musical Times. - Londra, giugno 1923.

E. Evans. - « *The Perfect Fool* ».

Il perfetto folle è un'opera in un atto di Gustavo Holst, data a Londra con vivo successo, benchè in molti punti l'autore s'allontani dai canoni tradizionali del melodramma. Qui il lavoro viene brevemente illustrato con cenni musicali.

M. D. Calvocoressi. - *Wat's in a Name?*

Che c'è in un nome o titolo di pezzo musicale? Un'indicazione, la suggestione di una idea generatrice. Ma come l'ha concepita e interpretata l'autore? Il valore intrinseco della musica, poi, è indipendente. Anche mutando titolo a certe composizioni, esse resterebbero ugualmente belle e forti.

The Sackbut. - Londra, maggio 1923.

Dr. Weissmann. - *Puccini and our present time.* (Puccini ed il giorno d'oggi).

« Vi sono pochi musicisti moderni che diano a Puccini quel che gli si deve... Quale salvatore dell'opera odierna egli è necessario ».

U. Greville. - *Our Ballad - Ridden England.*

A proposito dei concerti diffusi per telefonia senza fili, l'autrice incoraggia a fare ogni sforzo per intensificare la propaganda della buona musica inglese, e primi a ciò devono essere i cantanti.

E. Fowles. - *Some Reflections upon the Music and Musicians of Victorian days.* (Alcune riflessioni sulla musica ed i musicisti del tempo della regina Vittoria).

« La storia guarderà certo il tempo vittoriano come il terreno d'allenamento, il periodo preparatorio, il necessario ed inevitabile preludio della espansione di attività creativa che sta svolgendosi oggi ».

H. Antcliffe. - *The significance of the Season.*

Il significato della stagione passata, a Londra, è, secondo l'A. un progresso notevole nella musica corale, mentre le esecuzioni orchestrali soffrono per mancanza di prove.

Dr. G. A. Pfister. - *New Russian Music.*

Lista di recenti pubblicazioni fatte dal Dipartimento di Pubblicazioni di Stato di Mosca (diretto dal prof. Belàiew) con brevi commenti.

J. Hart. - *New York's Bulk Production of Music.* (La produzione all'ingrosso di musica a Nuova York).

« Per quantità, Nuova York è la più musicale fra le città ». Ma « il veleno della sua musica è che ve n'è troppa. Come tant'altri prodotti americani, la musica si fa all'ingrosso. Essa scuote l'immaginazione col volume, colla grandiosità ».

A. Coeuroy. - *Nietzsche as a Musician.* (Nietzsche quale musicista).

F. Nietzsche fu musicista tanto da comporre per pianoforte, voci ed orchestra, e musicista rimase anche come filosofo e letterato. « Le sue idee creatrici ebbero sempre origine da emozioni musicali.... ». Per lui, nel melodramma, « solo la musica dovrebbe esprimere le parole... Spingendo il suo concetto agli estremi, Nietzsche vorrebbe eliminare del tutto dal dramma lirico le parole, ch'egli chiama l'ultimo residuo della tragedia e del *grand'opéra*. L'azione deve riuscire intelligibile per mezzo della musica ed i movimenti degli attori... ».

A. Kalisch. - *Whither? A Socratic dialogue.*

Dialogo socratico tra un professore ed un giovane compositore suo ex-allievo, intorno alle nuove tendenze dell'arte.

The Sackbut. - Londra, giugno 1923

J. Pulver. - *Musik during the Reign of Tut-Ankh-Amen.* (La musica durante il regno di Tut-anc-amen).

Notizie sulle condizioni di sviluppo e sull'uso dei vari strumenti all'età aurea dell'Egitto. Il documento più interessante è dato dai flauti, che recano gli stessi elementi delle scale occidentali odierne, p. es. *mi fa sol si b.*, cioè il germe (difettivo) del meccanismo tonale Maggiore-Minore: *si do re fa.* Un altro flauto dà addirittura *mi b., fa, sol, la b,* cioè il tetracordo base del Modo Maggiore.

A. Clyne. - *Mr. Moor's Pianoforte.*

Descrizione e vivo elogio del nuovo tipo di pianoforte a 2 tastiere (ad uno stesso livello, accordate l'una all'ottava dell'altra) inventato da *Mr. Moor*; pare dia considerevoli vantaggi tanto da permettere a chiunque d'eseguire musiche pianisticamente difficilissime.

Dr. G. A. Pfister. - *Vox populi.*

Mr. Arthur Bliss propose, pel bene dell'arte, di distinguere l'insegnamento dato ai professionisti, da quello destinato ai dilettanti. L'A. spiega l'inutilità di tale progetto, ai fini di separare i veri artisti dai meno degni. Basterebbe che il pubblico (critici compresi) fosse coscienzioso, e non applaudisse che chi merita, senza male intese pietà, o senza disoneste condiscendenze.

Dr. A. Aber. - *The 1923 Jubilee Festivals of the Bach Town Leipzig.*

In occasione del secondo centenario della nomina (non poco disputata) di G. S. Bach a maestro di cappella di S. Tommaso in Lipsia, l'A. dà un rapido sguardo alla storia di quella grande istituzione musicale.

U. Greville. - *For want of a better article.*

« In mancanza d'un articolo migliore » l'autrice dà brevi notizie su Mr. Felix White, buon compositore ancora troppo poco conosciuto.

Dr. G. A. Pfister. - *The Marionettes at the New Scala.*

« Non c'è dubbio che, da un punto di vista musicale, il *Teatro dei Piccoli* del Dr. Podrecca è molto più avanti rispetto a quanto dà al suo pubblico la maggioranza dei teatri di Londra. — Più si guarda il *Teatro dei Piccoli* e se ne analizzano tutti gli aspetti, e più se ne scopre il valore artistico ed il significato intellettuale ».

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 2 maggio 1923.

K. Westermeyer. - *Der Niedergang der Oper.* (La decadenza dell'opera). II.

L'A. studia il problema del libretto, e conclude che « un buon dramma non è certo base sufficiente per un buon libretto d'opera »; il quale deve *nascere dalla sfera musicale.* La sua ulteriore veste sonora non dev'essere puro arbitrio artistico, ma il compimento di un'intima necessità... Per ciò il librettista..... deve avere una rara natura in cui musica e parole si fondano, come finora fu dato vedere (in forma luminosa) in Riccardo Wagner.

W. Hirschberg. - *Gianni Schicchi.*

In occasione della prima esecuzione a Berlino della sola terza parte del *Trittico*, l'A. ne spiega l'azione e commenta la musica. « Esiste oggi un altro, di cui la musica abbia tanta genialità ed originalità, tanto sangue e vita come quella di Puccini? Da *Gianni Schicchi* schizzano scintille, vi è colore e luce brillante, sole e galezza; vi è un musicista dotato di un favoloso senso della scena, che sa dare al teatro quello che ci vuole davvero».

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 18 maggio 1923.

M. Friedland. - *Das « Erfinderische » und Gustav Mahler.* I. (L'inventiva e Gustavo Mahler).

« L'apprezzamento critico delle opere sinfoniche di G. Mahler... si trovò sempre davanti ad un fatto: la frequente trivialità dei suoi temi e le molte reminiscenze » per cui... « come creatore di temi, Gustavo Mahler è il meno originale musicista del suo tempo ». P. Bekker disse: « non è vero che il compositore debba aver un tema prima di scrivere un tempo di sinfonia. Invece deve avere già l'insieme del pezzo per poter trovare il tema ». L'A. intende dimostrare il contrario. Lo scritto continua.

H. Hering. - *Die viergestrichene Oktave in der Stimmbildung.* (L'ottava sopracuta nella formazione della voce).

Partendo da certi casi verificatisi di cantanti che in condizioni anormali, raggiunsero l'ottava sopracuta, l'A. tratta delle leggi che regolano l'emissione in questa speciale regione sonora.

——— 25 maggio 1923.

M. Friedland. - *Das « Erfinderische » und Gustav Mahler.* II.

In questa seconda parte l'A. spiega come il lato capitale dell'arte sinfonica di Mahler stia « non già nell'inventiva, bensì nella struttura, nell'architettura ». Mahler crea temi vitali solo nei suoi Lieder. « Dalle altezze vertiginose d'una supercultura piena di tutti i problemi più ponderati, egli sente la nostalgia dello stato primordiale ed innocente, la nostalgia d'essere ancora come i fanciulli per entrare nel regno dei Cieli ».

Dr. R. Malsch. - *Schulgesangunterricht und Schulkunstpflege.* (Insegnamento del canto nelle scuole e cultura scolastica dell'arte).

L'A. trova insufficiente l'insegnamento musicale che si dà ora nelle scuole (non musicali) tedesche. Secondo lui bisognerebbe che lo studio del ben parlare preparasse già al canto, poi si dovrebbe (come si va facendo già in più siti) insegnare il liuto e la chitarra per accompagnarsi; poi il maestro dovrebbe far sentire con esempi come la poesia si trasfigura nella musica; poi conoscere il repertorio delle Ballate tedesche; poi entrare nello spirito del melodramma, dai primitivi italiani a R. Wagner. Ma pare che lo stesso A. si accorga di voler troppo.

H. Rottländer. - *Geigennot.* (Penuria di violini).

Da dopo la guerra quasi tutti i vecchi violini italiani sono emigrati dalla Germania e quelli fatti adesso valgon poco. L'A. invoca incoraggiamenti pei liutai, ed invita, per es., i concertisti che usano violini moderni, a mettere sul programma il nome del loro autore.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, maggio 1913.

C. J. Hansen. - *Aufgaben und Ergebnisse physikalischer Forschungen im Klavier und Geigebau.* (Compiti e risultati delle ricerche fisiche nella costruzione dei pianoforti e degli strumenti ad arco).

Interessante memoria sulle qualità del legno (specie, porosità ed elasticità), richieste per la costruzione delle tavole armoniche dei pianoforti e dei violini ecc. L'A. presenta fra l'altro i dati da cui è partita la Casa Grotrian-Steinweg per la costruzione de' suoi pianoforti omogenei.

A. Einstein. - *Schütz-Miszellen. I.*

Già si sapeva che il motetto *Der Engel sprach*, che figura come n. XXVII, tra le Musiche corali spirituali nella grande edizione di H. Schütz, non è che una traduzione dell'*Angelus ad pastores* d'Andrea Gabrieli. Ora l'A. spiega che il canto *Gilldne Haare* non è parimente che una traduzione della Canzonetta Concertata *Chiome d'oro* di Monteverdi.

F. Ludwig. - *Musik des Mittelalters in der Badischen Kunsthalle Karlsruhe 24-26 Septembre 1922.*

Il 24-26 semembre p. p. ebbe luogo la Karlsruhe un concerto di musica medievale, preparato dal Prof. Willibald Gurlitt dell'Università di Friburgo, e si presentarono composizioni vocali, strumentali, miste, di grande interesse (tanto più che di solito si parla di musica arcaica senza avere un'idea della sua realtà sonora). Qui si illustrano i vari pezzi, ed in parte si riproducono in note musicali.

G. Schünemann. - *Wilhelm Werkers Bach-Buch.*

W. Werker pubblicò in ed. Breitkopf & Härtel un volume di studi sulla simmetria e struttura dei Preludi e Fughe del « Clavicembalo ben temperato »; qui se ne parla a lungo, dicendo ch'egli « mise mano all'opera sua, non da musicista, ma da calcolatore e da analitico... Per lui la composizione d'un tema di Fuga in Bach è un'equazione ».

Anche Rudolf Steglich interviene, in senso diver-

so, ma pur contrario alla tesi del Werker: Bach era un pratico e non un matematico della musica.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, maggio 1923.

T. WIEHMAYER. - *Hugo Riemanns metrisches Betonungsschema.* (Lo schema d'accentuazione metrica d'Ugo Riemann).

Mentre la ritmica tradizionale considerava i moti ritmici come principianti sempre dal *battere*, Riemann li considera come principianti sempre dal *levare*. L'A. mostra le conseguenze non sempre buone di tale inversione. Per noi sono giusti ed errati tutti e due i concetti, perchè tutti e due le possibilità esistono e sono ugualmente legittime (*G. Bas — Elementi di ritmo*).

A. MAASS. - *Romantik und Urteil.*

Durante il periodo romantico si diede al contenuto personale dell'opera d'arte tale importanza da far ricercare le vicende dell'esistenza dell'autore come spiegazione del contenuto della musica. «Così il critico diventa quasi un analizzatore psicologico dell'uomo nell'artista..... Lasciamo che il compositore sia come vuole, e torniamo a considerare una buona volta l'opera d'arte ed essa sola. Con questa hanno da che fare l'arte e la critica».

O. F. SCHUH. - *Moderne Opernregie.*

Sguardo al compito del réglisseur nel teatro lirico moderno, sulla triplice base: drammaturgia, corredo scenico, organizzazione interna. L'A. considera uno ad uno i generi fondamentali del teatro tedesco: Gluck, Mozart, opere romantiche, Wagner, autori odierni.

DR. O. JANOWITZ. - *Musiker im Doppelberuf.* (Musicisti con due professioni).

La musica è forse la professione che più d'ogni altra viene abbracciata dopo essersi messi su via diversa, e spesso anzi viene praticata senza rinunciare ad altri campi d'attività. Per ciò anche musicisti illustri furono giuristi, medici, letterati, ecc. L'A. ne passa in rivista buon numero, dividendoli per categorie e per gruppi.

DR. W. GEORGII. - *Die Klaviermusik der letzten Jahrzenthe.* (La musica pianistica degli ultimi decennii).

Inizio d'una rapida rassegna riassuntiva, con indicazione di editori e di grado di difficoltà della materia indicata. Qui si principia a parlare della produzione tedesca, avvertendo subito che tra Schumann e Reger non v'è che un solo gran nome: Brahms.

——— 1 giugno 1923.

DR. M. UNGER. - *Beethoven und Kassel.*

L'A. intende presentare in breve al lettore «la storia della chiamata di Beethoven a Cassel, del suo rifiuto ed i rapporti tra il Maestro ed il musicista e scrittore dr. Grosheime L. Spohr».

W. MÖLLENDORF. - *Die Vierteltonmusik auf der Marsche.* (La musica a quarti di tono in cammino).

L'A. fa sapere ch'egli componeva e dava esecuzioni di musica di tal genere già nel 1917, sempre col miglior successo e suscitando vivo interesse tra musicisti. Considera poi ed illustra lavori analoghi di Johann Wischnegradsky e di Aloys Hába, il primo assai più parco di quarti di tono e di tendenza molto più conservatrice del secondo.

H. HOLLE. - *Max Regers «Gesang des Verklärten».*

In occasione dell'esecuzione del «Canto dei trasfigurati» di M. Reger, se ne fa un'illustrazione breve e pratica, segnalando il carattere dei vari tratti.

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, maggio 1923.

Il fascicolo è tutto dedicato alla Settimana musicale Austriaca tenutasi di recente a Berlino.

P. STEFAN. - *Oesterreichische Musik seit Mahler.* (La musica austriaca da Mahler in poi).

«La Settimana musicale austriaca di Berlino deriva da Mahler. Tutta la musica artistica dei due ultimi decenni fa lo stesso». Su questa base l'A. accenna al posto che occupano i varii compositori più significativi.

C. R. MENGELBERG. - *Mahlers Weg.* (Il Sentiero di Mahler).

«G. Mahler... sulla fine della grande fase della musica tedesca... si sforza di dare una sintesi di tutti i suoi varii organi vitali». Ebreo di nascita, si fece cattolico e «la sua fede era aspirazione (Sechnsucht) verso l'Unità».

G. MAHLER. - *Ueber di achte Symphonie.*

Da uno scritto biografico su Mahler del dr. P. Stefan (R. Piper, Monaco) viene qui estratto un frammento d'una lettera di G. Mahler stesso, su certi versi di Goethe.

——— *Ein Brief Mahlers an Bruckner.*

Lettera di Mahler a Bruckner scritta il 16 aprile 1892 per rallegrarsi del successo ottenuto dal *Te Deum* di Bruckner in un'esecuzione diretta da Mahler stesso.

DR. H. JALOWETZ. - *Arnold Schönbergs «Gurrelieder».*

Descrizione di questo lavoro giovanile del maestro austriaco (che allora aveva 26 anni), e commenti esplicativi sui caratteri dell'opera d'arte.

R. S. HOFFMANN. - *Von Schrekers jüngstem Schaffen.*

Rapido sguardo ai varii lavori di Schreker dopo lo *Schatzgräber*.

DR. W. ALTMANN. - *Die Ausführenden beim Deutsch - Oesterreichischen Musikfest in Berlin.*

Notizie sugli artisti che presero parte alla Settimana musicale austriaca a Berlino.

E. DENT. - *Hermann Kretzschmar.*

Il grande studioso inglese spiega come sia grazie ad H. Kretzschmar che la storia della musica è uscita da una fase ristretta, per entrare nello spirito delle singole età, così da far intendere le opere d'arte nella maniera stessa ch'esse vennero scritte.

H. KAMINSKI. - *Zu meinem Concerto Grosso.*

L'A. spiega i criteri seguiti nel comporre il suo *Concerto Grosso* e nel dargli questo nome; cioè, in fondo, tutto il lavoro non è che un concerto (dialogo) polifonico.

CONCORSI

I NUOVI CONCORSI DI "MUSICA D'OGGI,,

(SCADENZA 31 OTTOBRE 1923)

Nell'intento di favorire l'incremento della musica strumentale sinfonica e da camera, la nostra rassegna indice due Concorsi:

I. - Per un PEZZO SINFONICO (per orchestra — escluse le voci soliste e i cori — nella forma del *Poema sinfonico* o della *Suite in tre o più tempi*, o della *Ouverture*) con premio di L. 3.000;

II. - Per un QUARTETTO D'ARCHI (nella sua forma classica e tradizionale: 2 Violini, Viola, Violoncello) con premio di L. 1.500.

La proprietà dei lavori premiati resterà agli autori. Qualora intendessero di cederla alla Casa G. Ricordi e C., questa si impegna:

a) di pubblicare tanto la partitura quanto le parti d'orchestra del PEZZO SINFONICO e di retribuire all'autore, quale compenso di cessione, il 40 % sui proventi delle esecuzioni;

b) di pubblicare il QUARTETTO D'ARCHI retribuendo all'autore altre L. 1.000 una volta tanto.

S'intende che tanto il PEZZO SINFONICO che il QUARTETTO devono essere inediti e non eseguiti

Le norme che regolano i due Concorsi sono le seguenti:

1°) Possono partecipare, ad uno o ad entrambi di essi, tutti i musicisti di nazionalità italiana.

2°) Le partiture dovranno essere indirizzate a «Musica d'oggi» - Sezione Concorsi - Via Berchet 2, Milano, giungervi **non oltre il 31 ottobre 1923** *e senza che si riveli il nome del rispettivo autore.*

3°) Ciascuna partitura deve avere sul frontespizio un motto che va ripetuto sull'esterno di una busta (da spedirsi unitamente) la quale all'interno, invece, conterrà nome, cognome e indirizzo preciso del concorrente. La busta dovrà pervenire chiusa o sigillata.

4°) La Commissione esaminatrice pel Pezzo sinfonico è costituita dai maestri Alfano, Pizzetti e Toscanini. Quella pel Quartetto d'archi, dai maestri Polo, Respighi, Tommasini.

Entrambe le Commissioni pronunceranno il loro giudizio, non oltre il 31 dicembre p. v., ed esso sarà pubblicato nel fascicolo di gennaio 1924 di «Musica d'oggi».

5°) I lavori non premiati saranno restituiti ai rispettivi concorrenti, purchè richiesti entro il mese di febbraio 1924, dietro rimborso delle spese postali e di raccomandazione. Gli autori, nella loro richiesta, dovranno ripetere il motto con cui hanno accompagnata la partitura.

RVBRICA DEI REFERENDVM

Il terzo Referendum di "Musica d'Oggi„

Sebbene di carattere più serio e profondo dei due precedenti, anche questo terzo *referendum* interessò moltissimo il pubblico dei nostri lettori, ben più di quanto ci si attendeva per il tema speciale, e d'un esito sì lieto non possiamo che sentirci assai lusingati. Il numero complessivo delle risposte fu di 192 (centonovantadue); se, come numero, è inferiore a quello del *referendum* precedente, la mole della materia da esaminare fu invece molto maggiore; più o meno tutte le risposte giunteci erano lunghe, anzi uno degli scrittori ci inviò addirittura un fascicoletto che da solo avrebbe occupato varie pagine della rivista. Poichè non ci fu possibile transigere colle esigenze dello spazio e... coll' pazienza dei lettori, dovemmo — per quanto con rincrescimento — procedere a un intenso lavoro di selezione, eliminando risposte che ripetevano concetti troppo simili, talora — diremmo — persino colle stesse parole, e riducendo le altre a dimensioni compatibili colle necessità tipografiche e in ciò siamo stati aiutati... dagli stessi collaboratori e più precisamente da quelli che dimenticarono che qualsiasi manoscritto per la stampa *va scritto solo da un lato del foglio*.

Non tutti risposero ai due quesiti proposti; molti li fusero in uno e inviarono risposta unica. E la riferiremo come venne ricevuta, sempre che sia fra le prescelte. Dobbiamo constatare anzitutto (ammettendo che il primo quesito contenga l'essenza del *referendum*) come la maggioranza delle risposte sia stata negativa. Risposero NO ben 128 persone; SI invece solo 39. Le rimanenti risposte non sono nettamente nè per l'uno nè per l'altro; sono... di parer contrario, subordinando la decisione definitiva a certe condizioni.

Come il solito, riferiremo le risposte scelte serbando la maggiore imparzialità e altrettanta neutralità, senza far risaltare i contrasti esistenti tra i vari pareri, molti dei quali corrispondono perfettamente al nostro, mentre altri non ci convincono affatto. Nell'insieme però ci sembra che, fra le persone cortesi che ci hanno risposto non sempre sia stato ben compreso l'esatto spirito del *referendum*. Ad esempio, molti ritengono indispensabile adottare certi provvedimenti... che sono in vigore da decine di anni; altri intendono che il giudizio della critica debba essere assai rapido e aver valore assoluto, mentre è troppo noto che vi sono problemi d'arte discussi da generazioni e sui quali ancora non è stato raggiunto l'accordo definitivo... e forse non si raggiungerà mai; molti dimenticano ch'è finito da un pezzo il tempo in cui la critica musicale poteva esser fatta da un dilettante, mentre ora è necessario — se il giornale vuol essere rispettato — sia fatta da un erudito e che anzi qualche giornale ha già diviso la critica musicale in più d'un ramo, affidando ciascuno a persone specializzate. Se tutto ciò fosse stato tenuto presente, con probabilità, per non dir certezza, molte delle risposte ricevute sarebbero state diverse. Senza insistere di più, passiamo senz'altro al resoconto e siccome il numero ha particolari diritti cominceremo colle risposte negative.

***

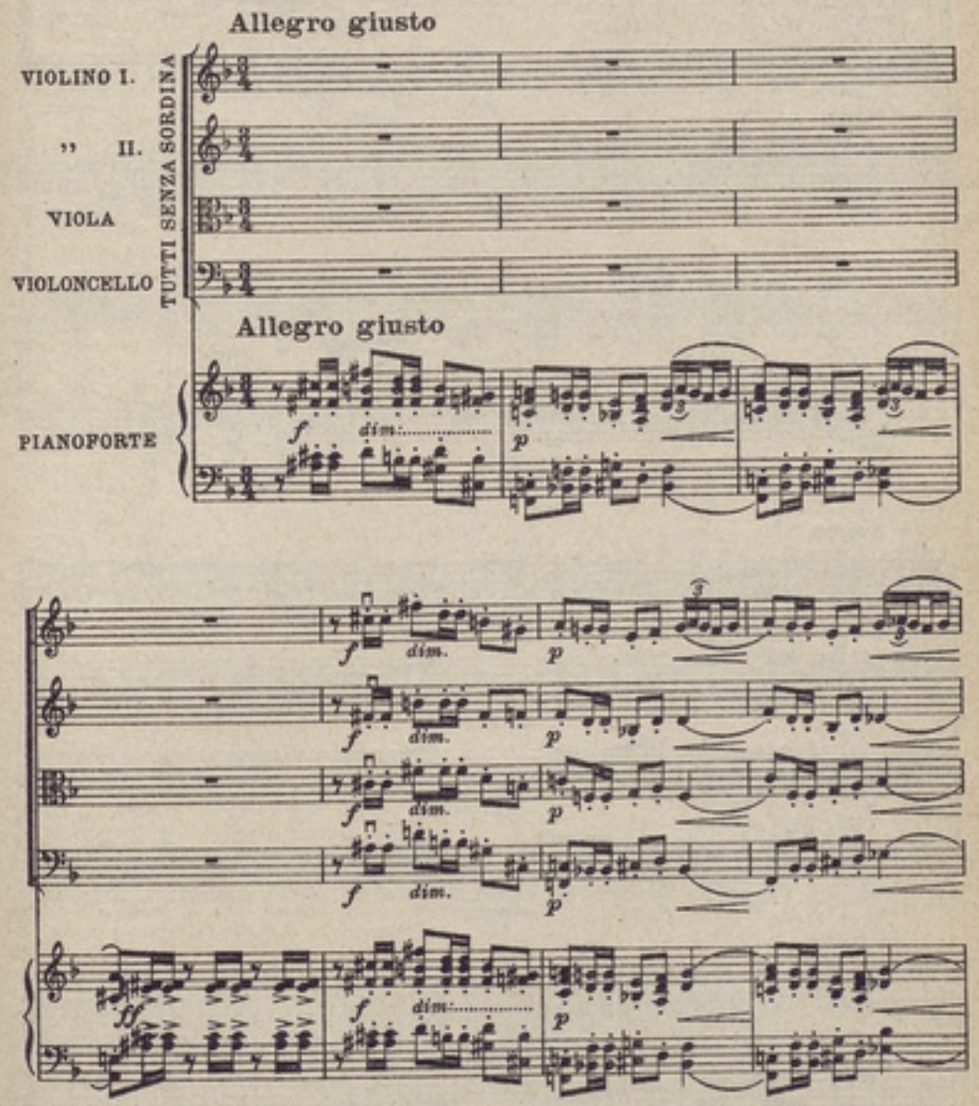
Sia in rapporto alla equanimità e alla ponderatezza dei giudizii da parte dei critici, sia in rapporto alla influenza che gli stessi giudizii possono avere nel corso delle rappresentazioni, è opportuno che i resoconti critici di un'opera teatrale nuova appaiano, sui giornali quotidiani, il giorno dopo la prima esecuzione?

A vostro modo di vedere, come andrebbe praticamente regolato il servizio dei suddetti resoconti, per contemperare le esigenze del giornale e del pubblico?

Se si tiene conto dell'influenza che la critica teatrale esercita sul pubblico in generale.

IX.
HUMORESQUE (1)

Musica di
Giacomo Orefice



(1) Da *"Riflessi ed Ombre„* per Quartetto d'Archi e Pianoforte.

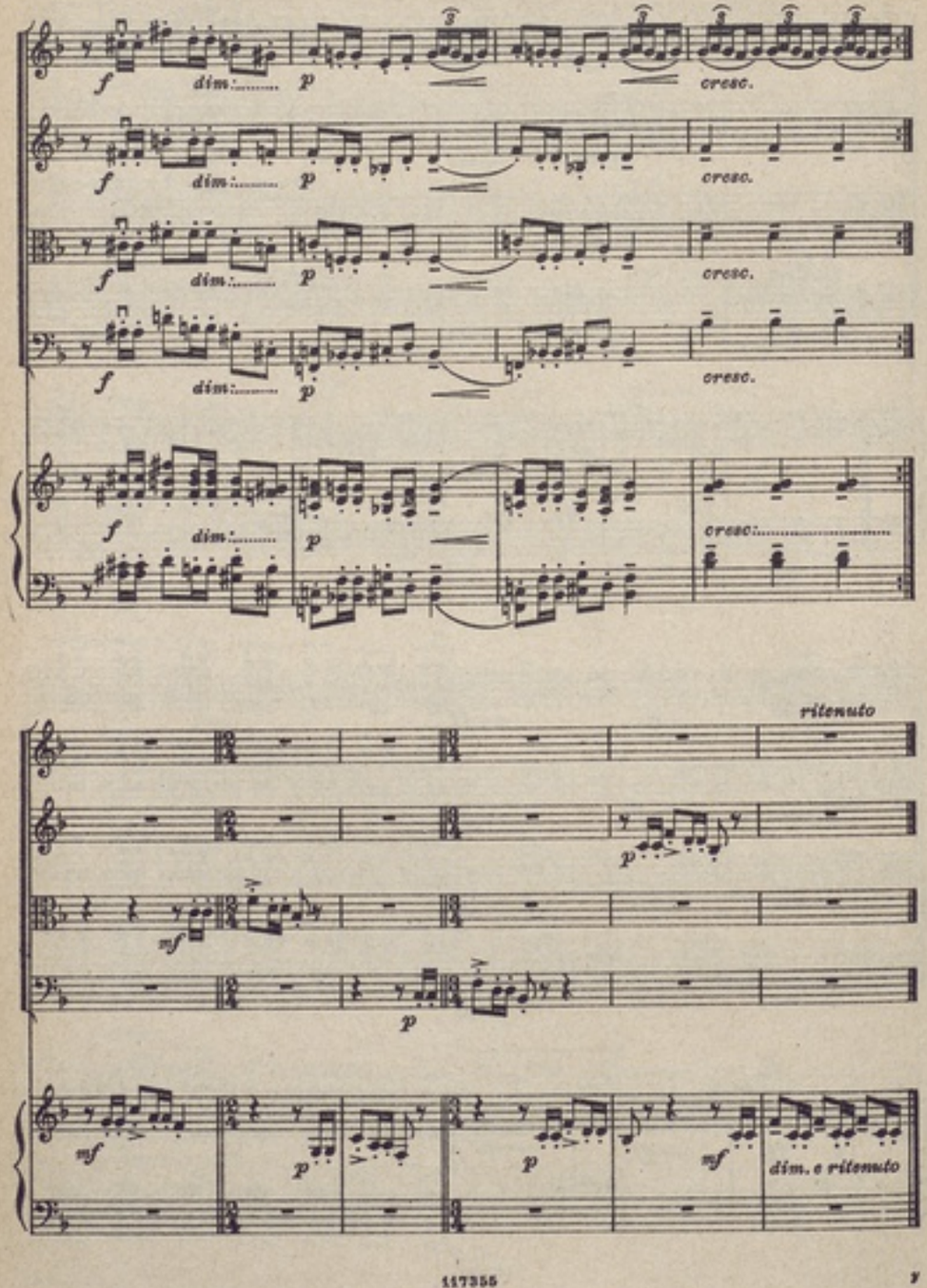
Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (*Copyright MCMXVIII, by G. RICORDI & Co.*)
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

ritenuto

ritenuto

a tempo

a tempo



e, per conseguenza, se si considera l'effetto che una critica favorevole o sfavorevole può esercitare sugli spettatori delle repliche della nuova opera, predisponendo in un determinato senso l'animo loro, e se si tiene conto infine che le repliche rappresentano il giudizio in appello sulla qualità del lavoro, la controprova del successo o dell'insuccesso decretato dal pubblico della prima rappresentazione, decisamente ritengo non essere opportuna l'apparizione dei resoconti critici il giorno successivo alla prima rappresentazione.

La critica teatrale, specialmente nel campo musicale, ha una funzione delicatissima, e deve venir esercitata con una serietà assoluta: il giudizio del critico, ponderato e sereno, non può essere dato che dopo una serie di attente audizioni; il giudizio espresso affrettatamente pochi minuti dopo il termine della prima rappresentazione, per quanto acuto possa essere lo spirito critico del resocontista, non potrà essere che la sintesi di una somma di impressioni che non molto difficilmente, con una maggior conoscenza acquistata assistendo alle repliche, potrebbero subire modificazioni anche sostanziali. In un sol caso ritengo il critico idoneo ad esporre un giudizio non suscettibile di ulteriori modificazioni dopo la prima esecuzione, e cioè quando esso abbia esaminato con attenzione la partitura dell'opera, in modo da conoscerne in antecedenza i pregi e i difetti.

Il servizio dei resoconti critici potrebbe essere regolato in questo modo: il critico musicale dovrebbe esporre nel giornale pubblicato il giorno successivo alla prima rappresentazione, oltre alla cronaca pura e semplice, un chiaro riassunto delle intenzioni dell'autore manifestate nella musica (senza per altro giudicarle) e sopratutto dovrebbe cercare di interpretare con la più grande acutezza quale fu lo spirito, manifestato nell'accoglienza fatta all'opera, di quel meraviglioso individuo supersensibile che è formato dalla collettività degli spettatori. Il proprio giudizio personale potrà essere espresso dal critico quando, esaurita la serie delle repliche, avrà la certezza di aver valutato con serena ponderazione l'opera rappresentata.

Dott. UMBERTO MAGETTI (Milano).

Non mi sembra opportuno che i resoconti critici di un'opera appaiano sui giornali quotidiani il giorno dopo l'esecuzione, prima perchè il critico non può in generale poter dare un giudizio esatto dopo una sola audizione, poi perchè il giudizio può influire sul pubblico. Secondo me il giorno dopo la prima esecuzione dovrebbe pubblicare solo la critica dell'esecuzione e non un vero giudizio sull'opera, giudizio che dovrebbe apparire per lo meno dopo tre audizioni.

LUCIANO SUPINO (Milano).

Poichè generalmente la critica teatrale nei quotidiani non rifugge dall'avere simpatie o antipatie per questo o per quell'autore; e dato che, specie se questi si presenti per la prima volta al cospetto del pubblico, un giudizio parziale potrebbe avere influenza pregiudicativa sulla vita artistica della nuova opera, ritengo che la critica, prima di esprimere un affrettato giudizio individuale, dovrebbe attendere, per qualche giorno, l'impressione che ne proverà il pubblico, sia alla prima recita, sia alle seguenti rappresentazioni.

Il giudizio della massa degli spettatori riuscirà più cosciente e ragionato.

Per non far perdere al quotidiano una totale importanza della parte teatrale, il giorno seguente alla prima rappresentazione, vi dovrebbe essere sul giornale una semplice cronaca dell'avvenimento e più che altro dell'esecuzione artistica. Il lavoro del critico poi, sintetizzato nei vari giudizi degli spettatori, si esplicherebbe in seguito con maggiore equità, facendo risaltare le bellezze e i difetti dell'opera, passato quel periodo di apprensione che ne stabilisce un esito già preventivamente deciso.

MARIO SIGNORELLI (Viterbo).

Fra le molte cose che i giornali fanno poco bene, la cosidetta critica musicale è certo quella che detiene il record. A mio modo di vedere, la causa prima di questa rovina sta nel fatto che il povero critico è obbligato a gettar giù in poche ore una miscela che, prima deve soddisfare a certe condizioni e poi, solo poi, essere anche il resoconto critico d'un lavoro visto per la prima volta pochi momenti prima.

Si può giudicare con giustizia sufficiente un lavoro complesso come una sinfonia o un'opera teatrale dopo la audizione della sola prima esecuzione? A parte tutte le pecche e le animosità che accompagnano una prima, uno che se ne intendeva disse che difficilmente è bello ciò che piace alla prima impressione. E allora? Io rispondo negativamente alle due domande fatte più su; nei soliti articoli cerco e giudico il solo critico, riservando alla mia sensibilità e alla mia capacità di giudicare il lavoro e quindi il compositore.

Come eliminare questi inconvenienti? Sem-

plicemente eliminando le condizioni. Condizioni in parte esistenti per colpa dei redattori e in parte per colpa dello stesso critico. Limitando l'articolo riferentesi alla prima, alla sola cronaca della serata: personalità presenti, abiti della prima donna, gilet e capigliatura del maestro, applausi o fischi ecc., cose che interessano tanta gente e che coll'arte ànno nulla da fare: e poi dopo dieci, venti repliche (ma in qual teatro si dànno?), dopo aver studiata con amore la partitura (questo conta più di tutto) e le intenzioni del lavoro, il critico dirà le sue idee e i suoi giudizi; e noi saremo felici di leggere finalmente qualcosa di più nuovo, di più interessante, e sopratutto di più giusto.

PIERO RIVA (Frossasco).

Non è opportuno, perchè di solito il critico deve giudicare dalla prima impressione, e la impressione stessa può essere non buona per deficenza di esecuzione o per quel certo senso di incompiutezza che si riscontra sempre nelle prime esecuzioni, attribuibile in massima parte al nervosismo della serata.

A mio modo di vedere i giornali quotidiani dovrebbero abituare il pubblico al resoconto settimanale: quotidianamente dovrebbero limitarsi a poche righe di cronaca e alla domenica, per esempio, il critico, dopo aver sentito più di una volta il lavoro e dopo di averlo sommariamente analizzato, dirà il proprio giudizio.

Ciò eviterebbe anche, come avviene di frequente, che un critico, da una esecuzione all'altra, a poca distanza, possa cambiare opinione.

BERTOLINI GIUSEPPE (Reggio Emilia).

Non è opportuno che un critico, anche se buon musicista, stimato per cultura ed imparzialità, si permetta di dare un giudizio sopra un'opera teatrale nuova dopo la prima rappresentazione. Egli dovrebbe esprimere le sue impressioni solo dopo qualche audizione; ma il suo giudizio critico avrà maggior valore se dato dopo ch'egli abbia esaminato la partitura o almeno la riduzione per canto e piano.

Dopo la prima rappresentazione è sufficiente ch'egli inserisca nel giornale un resoconto fedele della serata per far conoscere ai lettori quale accoglienza abbia ottenuto il lavoro dal pubblico, aggiungendo la sua critica sulla esecuzione. Potrà occuparsi anche del libretto che, di solito, viene edito prima della rappresentazione.

In tal modo ci sarebbero state risparmiate critiche demolitrici pubblicate dopo la prima esecuzione di opere cresimate in séguito veri capolavori, ed apologia di altre che, dopo un periodo più o meno effimero di strepitosi successi, furono, ed a ragione, dimenticate per figurare solamente nei cataloghi dei poco fortunati editori.

ANTONIO CASELLATI (Venezia).

Troppo sublime è il linguaggio della Musica per essere raggiunto dagli apprezzamenti di una frettolosa recensione critica.

Se dalla sua sommità la Musica risponde col perdono ai giudizi dei numerosi profani, che neppure ne conoscono gli elementi, è sempre dovere di chi la intenda sostenerne la venerazione al di sopra di preconcetti a partitismi ingiustificabili.

Quante volte il lavoro di un compositore compendia idealità di tutta una giovinezza, studi e sacrifici nobilissimi! Non dovrebbe esser lecita la pubblicazione di critiche improvvisate.

L'anima collettiva del pubblico è la sola destinata a pronunziare verdetti sulle nuove opere, e questi stessi verdetti hanno avuto eloquenti revisioni dallo stesso pubblico.

Esista pure una Musicologia; una ponderata critica nelle mani di studiosi già maturi di conoscenze tecniche, ma non mai sotto il dominio dell'improvvisazione o con le nozioni di una cultura sommaria.

GIACOMO ARMO' (Roma).

Chiunque consideri quanto varia sia la concepibilità dell'opera, nella elezione del soggetto, nella creazione e nei caratteri della composizione, e nella trattazione strumentale, non può ammettere, sotto un punto di vista generale, che il critico, quanto si voglia istruito dell'Arte Musicale, della Letteratura, Storia e Filosofia, dopo una sola audizione, possa enumerare gli intenti ed i mezzi, i pregi e le deficenze o vizi dell'opera, precisando la sua opinione intorno al talento, alle virtù ed eventualmente al genio (oppure alle insufficenze) dell'autore.

Non è perciò ammissibile che dopo la prima audizione di un'opera il critico produca il suo commento.

Pur supponendo che egli abbia provveduto alla sua preparazione, e cioè abbia letto diligentemente il libretto e lo spartito in riduzione o nella partitura, resta ancora nella esecuzione un estesissimo campo di percezioni e rivelazioni, le quali possono realizzarsi in tanta concomitanza o rapidità, da non permettere al giudizio di approfondirsi.

La critica delle nuove opere dovrebbe essere riservata ad una speciale letteratura non incalzata dalle esigenze giornalistiche, ed il critico, che voglia con intelletto d'amore esercitare la sua missione ausiliaria e preziosa — anche per dignità sua e dell'Arte — deve astenersi dal trattare della tecnica e dello stile di una nuova opera, dopo la prima rappresentazione.

D'altronde, per quei lettori del giornale quotidiano che non siano in grado di rendersi conto di tale riserbo, basta che il critico, nella funzione di solerte redattore teatrale, riferisca intorno alle prime impressioni dell'uditorio ed alle vicende esteriori (applausi, richieste di bis, eventuali manifestazioni del pubblico) ed infiori il suo articolo di tutte quelle notizie biografiche, artistiche e di qualsiasi sorta, che valgano a porre in luce la persona dell'autore e le circostanze degne di interesse.

Un vecchio milite della critica ricorda che lo studio e l'esperienza lo convinsero sino dalle prime armi a non scrivere le sue note critiche sulle nuove opere se non al termine delle stagioni, per un puro bisogno di vedere prima di attestare.

ALFREDO ARMO' (Palermo).

Critica e pubblico non possono dare un giudizio assoluto a una prima rappresentazione di un'opera musicale (basta leggere i giudizi errati alle prime audizioni dei capolavori Mefistofele, Barbiere, Traviata e Butterfly): solo attraverso diverse rappresentazioni in diversi teatri, e col tempo diranno se l'opera è di valore o no.

In una prima rappresentazione se il lavoro non piace, il silenzio del pubblico è molto significativo per l'autore, e la critica non dovrebbe stroncare il lavoro, ma bensì indicare all'autore i difetti del lavoro stesso, e quella sarebbe la migliore critica e la vera scuola.

ENEA POLLINI (Carrara).

Non è opportuno che i resoconti critici di un'opera nuova appaiano sui giornali quotidiani il giorno dopo la prima esecuzione perchè non si può dopo di essa, che il più delle volte riesce inferiore alle altre, formarsi un giusto e ponderato concetto sul valore dell'opera, specialmente oggi così complessa nelle sue forme nuove, ed ancora perchè di conseguenza non è giusto influire così sul concorso del pubblico sia elogiando, sia biasimando un'opera sulla quale, e quante volte ciò è avvenuto, si dovesse in seguito mutare giudizio.

Il giornale quotidiano dovrebbe, il giorno dopo la prima esecuzione, dare un resoconto di pura cronaca della serata aspettando dopo la terza dell'opera a pronunciare una critica che certo riuscirà più equa e più ponderata.

M. GIOVANNI VALENTINI (Vignola).

Io credo che non si possa giudicare equamente un'opera alla sua prima rappresentazione e mi sembra inopportuno il sollecito resoconto. Ciò perchè non bisogna influenzare in nessun modo il pubblico che molte volte, per dare ascolto ad una critica per lo meno avventata, non assiste a spettacoli se non proprio edificanti, almeno degni di considerazione. Il servizio del giornale dovrebbe essere regolato: Annunciare l'opera nuova e alla prima e seconda rappresentazione tacerne. Alla terza o quarta, quando il successo fosse ben delineato, esprimere il giudizio basandosi sull'affluenza del pubblico, sulle chiamate e infine facendo un'ampia e spassionata critica sull'opera in questione.

REGINALDA PASSANTE (Trieste).

No. La storia di molte opere teatrali, oggi considerate come capolavori, è lì che insegna.

Lavignac nel suo volume La Musique et les Musiciens, dove parla delle Difficoltà della critica dice: « Io penso che non esista un solo musicista capace di apprezzare in maniera definitiva dopo la prima audizione il valore esatto di un'opera la cui gestazione potè richiedere dei mesi e degli anni »; e più avanti: « Prima di giudicare un'opera, è indispensabile avere la coscienza che la si è capita completamente. Fin che restano delle parti oscure si deve ammettere che possono nascondere delle bellezze accessibili ad uno spirito molto più completo del vostro »; e Schumann nelle sue Regole musicali: « Non giudicate un'opera dopo averla sentita una sola volta. Non è sempre il meglio quello che vi piace al primo momento». E si potrebbe seguitare citando opinioni di uomini celebri, tutti concordi nel ritenere nocivi all'arte giudizi improvvisati ed intempestivi.

Abolire la critica? Ciò non è possibile per le esigenze del giornalismo e del pubblico, ma si potrebbe molto bene ridurre il male.

Dopo una prima audizione pubblicare il solo resoconto della serata senza emettere giudizi di sorta e dopo una seconda audizione, unita ad uno studio accurato della partitura, pubblicare il giudizio personale del critico.

Credo che si farebbe meno male all'arte e si stamperebbero meno bestialità.

ENRICO CAVIGLIA (Pietra Ligure).

Sia in rapporto alla equanimità e alla ponderatezza dei giudizi da parte dei critici, sia in rapporto alla influenza che gli stessi gia-

dizi possono avere nel corso delle rappresentazioni, non è assolutamente opportuno *che i resoconti critici di un' opera teatrale nuova appaiano sui giornali quotidiani il giorno dopo la prima esecuzione.*

Il giorno dopo la prima rappresentazione di un'opera teatrale nuova, i critici dovrebbero limitarsi soltanto a riportare l'esito della serata enumerando le chiamate agli artisti ed all'autore alla fine di ogni atto. Nel contempo, il critico teatrale, dovrebbe inviare ad una commissione, da nominarsi tra i migliori critici e compositori, la critica dettagliata dell'opera nuova.

La commissione, dopo un dato periodo di tempo, e dopo che l'opera nuova fosse stata rappresentata in diversi teatri, solo allora, dovrebbe compilare la vera critica, basandosi su le critiche ricevute, e farne allora pubblicazione sui giornali quotidiani.

Soltanto in questo modo, io credo, si potranno avere sul nuovo lavoro teatrale giudizi giusti e sinceri.

ROBERTO BONICELLI (Genova).

(La critica a distanza, dunque? E sia pure. L'idea è per lo meno... originale. L'ideatore, però, ha dimenticato un dettaglio: non ha detto se ritiene necessario o no che i membri della commissione proposta conoscano il nuovo lavoro. Non sarebbe male saperlo).

Il terzo Referendum *di « Musica d'oggi » mi richiama alla memoria un articolo di Camillo Saint-Saëns* «Impressions de premières». *Del detto articolo citerò soltanto poche righe, atte a mostrare quanta influenza possa esercitare la stampa sull'esito di un'opera. Vi si parla di un'opera di Bizet.* « Révélation pour les amateurs de musique, les « Pêcheurs de Perles » auraient vecu si la presse ne se fut acharnée à en détourner le public ». *A mio parere il giudice più autorevole di un'opera teatrale è sempre il pubblico. Esso è immune da preconcetti di scuole e giudica per istinto. Ha però bisogno di tempo e di serenità. Non deve essere suggestionato. Perciò, a mio modo di vedere, i giornali dovrebbero limitarsi a pubblicare la semplice cronaca degli spettacoli, astenendosi da apprezzamenti personali, almeno per le prime tre repliche di un'opera nuova.*

ANTONIO SAUVE (Roma).

Vi sono bellezze insite, sfumature alate, rapidi tocchi di colori e di sentimento in un lavoro teatrale nuovo, che evidentemente sfuggono all'analisi critica troppo superficiale di una prima esecuzione; pagine intime, segrete, che non fermano all'istante il nostro pensiero nè il ritmo del nostro cuore; pagine vissute dall'autore attraverso uno stato d'animo speciale, al quale bisogna piegarsi a gradi, viverlo, coglierlo, assimilarlo.

Seguendo questo concetto, l'opera del critico — all'indomani di una prima esecuzione — mi appare incompleta, affrettata, inutile: direi, quasi azzardata.

Io credo che per conciliare le esigenze del giornale con quelle del pubblico, sia opportuno che il primo s'imponga una maggiore ocutatezza e riserbo nell'esternare il proprio giudizio — che dovrebbe essere il frutto di una matura e ponderata analisi, e non quello di una precipitata impressione — e il pubblico, facendo astrazione da qualsiasi critica, convenisse numeroso all'esecuzione di ogni nuovo lavoro, onde esternare meglio la sua naturale, indipendente, libertà di spirito e di pensiero.

ETTORE MADDALONI (Napoli).

Non è mai possibile dare un giudizio coscienzioso, completo, incontrastabile dopo una prima rappresentazione. E' ormai cattiva usanza dei quotidiani dare una critica larga, diffusa, talora in pieno contrasto con il successo effimero o duraturo dell'opera.

Molti fattori contribuiscono al vero successo d'un'opera; occorrono confronti diretti ed immediati per valutare il più recondito pensiero del musicista, le ascose bellezze dello spartito, la struttura dell'opera nuova che non possono mostrarsi nella loro interezza attraverso un'impressione passeggera e fuggevole, o ad un'esecuzione scialba ed inefficace.

Ma non è tutto qui, molte volte l'apparente differenza che passa dall'opera d'arte alla critica è dovuta al critico stesso il quale è... uomo e come tale ha tutte le debolezze della sua natura, perciò non è sempre al disopra di ogni passione. Queste non troverebbero tanto posto nel suo cuore e il suo scritto corrisponderebbe di più alla verità uscendo dopo un certo periodo di tempo.

Possiamo dunque dire che è inopportuna la critica dopo la prima rappresentazione, ma poichè i quotidiani devono rispondere alle esigenze dei loro lettori, sarà bene che facciano una cronaca schematica dell'opera. Per quei lettori che non si contentassero di un ristretto reseconto il giornale dovrebbe curare una critica alla fine del corso delle rappresentazioni.

Per gli studiosi, per gli amatori della vera critica, della giusta e serena osservazione, vi sono tante belle riviste in Italia, e fra queste Musica d'oggi, che con un lavoro spassionato compiuto dai migliori critici, veri competenti e fini osservatori, portano, con ritardo è vero, ma in compenso in giusta luce e pregi e difetti dell'opera nuova.

VITTORIO BARELLI (Livorno).

***

Passiamo adesso alla seconda categoria di risposte: le positive.

Le esperienze artistiche e psicologiche dell'arte, sanciscono che solo giudice di un'opera teatrale è il popolo (riteniamo che l'A. avrà voluto dire *il pubblico*; il popolo ne è solo una parte) *che accorre a* sentirla. *Intendo di dare un particolare valore alla parola « sentirla », poichè essa contempla una considerazione pratelliana che dice*: « In arte non c'è niente da capire ma c'è tutto da sentire ». *Tale considerazione, di per sè stessa astrae tutta la ponderatezza di un giudizio critico, è l'inversione del suo stesso valore positivo! Difatti è chiarissimo ed innegabile che il giudizio critico ha un valore..., ma relativo; esso nulla potrà dire all'infuori del consenso o del dissenso del popolo per la nuovissima opera che sente*

Così all'indomani della prima rappresentazione di un'opera « apertis verbis » è opportuno che i giornali quotidiani — portavoce d'ogni avvenimento e scolta di questioni ideali — *diano il resoconto critico dell'opera stessa.*

REMIGIO FORCOLIN (Treviso).

E' logico e necessario che il resoconto critico di un'opera nuova sia pubblicato il giorno dopo la prima rappresentazione perchè l'esito venga subito a conoscenza del pubblico.

Per l'equanimità e la ponderatezza dei giudizi, sia che essi possano o no influire nel corso delle rappresentazioni; mi sembra che occorre rimettersi alla coscienza dei critici. Il critico vero (che deve essere sopratutto musicista e non semplice buongustaio come spesso avviene) sa benissimo che non è possibile in una prima esecuzione, influenzata anche dalla condotta del pubblico, raccogliere e valorizzare tutti i pregi e i difetti di un'opera, e sa perciò che è suo dovere recarsi alle prove e mettersi in diretta conoscenza con il lavoro, sì da poter formarsene un concetto proprio in un'atmosfera neutrale. Dalla reputazione del critico poi, dipende il valore di questo giudizio, il quale, unito a quello del pubblico, serve a far conoscere al lettore quanto v'ha veramente di buono e di interessante nella novità.

ATTILIO ANZELLOTTI (Roma).

Ch'io mi sappia, la critica è l'esame che si fa di un'opera d'arte o d'ingegno, rilevandone i pregi ed i difetti.

Ora, che questa critica abbia luogo appena dopo la prima rappresentazione, — come è sempre avvenuto — oppure al finire di esse, non muta il giudizio, non potendo un maggior numero di rappresentazioni aumentare o diminuire i difetti ed i pregi intrinseci dell'opera sottoposta al coltello anatomico della critica.

Nè il giudizio critico può esercitare influenza alcuna sul pubblico, perchè il giudizio sulle opere che gli si dànno in pascolo, muove da altre vedute e da diverso criterio del critico d'arte e quindi sono l'uno dall'altro assolutamente indipendenti. Difatti non è infrequente il caso che mentre la critica innalza alle stelle un'opera, il pubblico non permette neanche che essa abbia termine e viceversa il pubblico si entusiasma per opere cui la critica non fa che rilevare difetti e muovere censura.

Il mio modesto avviso è che il resoconto critico di un'opera teatrale appaia sui giornali il giorno successivo alla prima esecuzione. Ciò anche per ragioni di opportunità perchè i competenti ed i buongustai delle prime rappresentazioni attendono con ansia, il successivo giorno, la pubblicazione dei giornali, per constatare se e quanto il giudizio della critica possa trovare corrispondenza nelle loro impressioni.

Comm. MICHELE SIMEONI (Napoli).

Credo sia giusto pubblicare i giudizi dei critici su di un'opera nuova il giorno dopo la prima rappresentazione, giacchè la prima impressione che un critico riceve da un dato lavoro è sempre più sincera perchè priva anche di quelle involontarie suggestioni che possono sorgere in séguito e lo credo opportuno anche perchè detto giudizio favorevole oppure no, può influire sul pubblico per far trionfare un'opera d'arte o per annientare subito un lavoro che finirebbe per tramontare.

Secondo me per contemperare le esigenze del pubblico e del giornale la critica di un'opera nuova dovrebbe consegnarsi alle stampe dopo l'audizione della prova generale.

CLELIA BIANCHI (Ozieri) (Sardegna).

Di regola i critici vengono ammessi alla prova generale, sicchè hanno tempo sufficiente per poter equanimemente e ponderatamente compilare il loro resoconto che sarebbe ingiusto concepire e scrivere affrettatamente subito dopo la rappresentazione per farlo uscire il mattino seguente. I critici coscienziosi inol-

tre cercano di conoscere l'opera anche in qualche antiprova ed eventualmente esaminando la partitura se l'Autore lo consente.

Non sembra ormai ammissibile che i lettori dei giornali non trovino, subito all'indomani della prima rappresentazione, il resoconto dell'opera nel loro giornale preferito od anche in più giornali. La consuetudine giornalistica della stampa quotidiana induce il giornale ad offrire ai lettori la primizia, la notizia freschissima ed il lettore — specie quello che non abbia assistito allo spettacolo — desidera e ha diritto di saper subito se l'opera è bella o brutta, noiosa o piacevole, moderna o antiquata ecc., e non si accontenterebbe di una pura notizia di cronaca sull'andamento dello spettacolo, andamento che per svariate ragioni può essere in contrasto col valore effettivo dell'opera

Concludo quindi ritenendo che anche nei giornali del mattino successivo allo spettacolo (e a maggior ragione in quelli pomeridiani e serali) debbano apparire i resoconti critici dell'opera rappresentata la sera innanzi.

Don. ULDERICO EOLANDI (Roma).

La critica, quando non è mossa da preconcetti, ma viene esercitata con onestà d'intenti, con serenità d'animo e di mente e, soprattutto, con competenza, non deve subire restrizioni nè di luogo, nè di tempo.

E restrizione vi sarebbe rispondendo con un no alla prima domanda del referendum, perchè, in tal caso, la critica ufficiale, per così dire, subirebbe una menomazione di fronte a quella del pubblico, il quale oggi, come in passato e sempre, specialmente in materia di opere teatrali nuove, suol esprimere il suo giudizio lì per lì, senza remora alcuna.

Non sarebbe quindi equanime che il giudizio del pubblico avesse a precedere quello dei critici di professione.

Ciò premesso, io ritengo di dover rispondere con un sì alla prima domanda e, naturalmente, non mi occupo più della seconda.

Mi si obietterà che il giudizio del pubblico di una prima rappresentazione non può avere valore definitivo, nè assoluto, nè, tanto meno, decidere della sorte di un'opera. Ed in parte è vero.

Lucrezia Borgia e la Traviata caddero alla prima rappresentazione e ingiustamente; di ciò ben ebbero coscienza i due loro migliori giudici: Gaetano Donizetti e Giuseppe Verdi.

Ma risorsero quasi subito ad opera di quello stesso pubblico che, in un primo tempo, le aveva condannate. Egli è che, critica su, critica giù, come diceva Gioachino Rossini, quando un'opera è veramente bella e geniale piace universalmente, si afferma e vince il tempo ed ogni altra forza avversa presente e a venire.

LUIGI PAGGI (Vercelli).

***

Ed eccoci, infine, alle risposte condizionate.

A me pare che per le opere in musica il giudizio del critico non può essere nè equanime, nè ponderato, se vien dato dopo una sola audizione del lavoro, epperò un tale giudizio prematuro potrebbe molto probabilmente non soddisfare più magari lo stesso critico dopo le successive esecuzioni, cioè dopo una conoscenza meno superficiale dell'opera esaminata. In tal caso, esso potrebbe a torto influenzare sia il pubblico, sia gli esecutori.

Ma, d'altra parte, è possibile che i giornali quotidiani tacciano, all'indomani di una prima esecuzione, dell'opera presentata al giudizio del pubblico?

E se l'opera si dà (anche per ragioni estranee al suo valore e al suo successo) una sola sera, che cosa deve aspettare il critico a parlarne? Mentre, se l'opera si rappresenta parecchie sere consecutive, come stabilire quando il critico debba dare il suo giudizio? Non alla prima esecuzione, e allora? Dopo la seconda, la terza, la quarta..... dopo l'ennesima? — limite questo che varierebbe secondo l'opera.

E dunque, poichè ritengo per fermo che non si possa derogare all'uso di pubblicare il giudizio dopo la prima esecuzione, e perchè tale giudizio sia il frutto della conoscenza dell'opera da parte del critico, è necessario che questi sia dall'editore e dall'impresa ammesso a frequentare tutte le prove di canto, di orchestra e di insieme, e che prima dell'inizio di esse gli si consegni il testo del lavoro: musica e libretto, perchè egli possa seguirlo durante le prove. (Mi sembra implicito che il critico debba conoscere non solo la musica, ma anche la storia della musica).

Solo allora il giudizio già maturatosi, completato dall'accoglienza che il pubblico farà all'opera alla prima esecuzione, sarà un giudizio equanime e ponderato, e tale da contemperare tanto le esigenze del giornale che quelle del pubblico.

IGNAZIO CIOTTI (Palermo).

Data la tecnica odierna del giornale quotidiano, dato che il pubblico, spinto da ansia o da curiosità, pretende di trovare in esso le notizie più recenti e più interessanti, non è ammissibile che si possa ritornare, in fatto di resoconti critici di nuove opere teatrali, al sistema dell'« appendice » settimanale, caro ai cronisti ed ai lettori di cinquant'anni fa. Se il resoconto è frutto, nella parte essenzialmente critica, di un approfondito preventivo esame dello spartito e, ove il critico non sia un tecnico nel vero senso della parola, rispecchi, sopratutto, l'impressione di reiterate audizioni dell'opera, durante le prove d'orchestra e di assieme (alle quali converrebbe che la gelosa severità dei maestri concertatori e direttori consentisse una maggiore libertà di accesso per quel ristretto numero di persone che lo richiedesse per comprovate ragioni professionali), nulla è da innovare nel sistema vigente, giacchè la equanimità e la ponderatezza dei giudizi deriveranno, oltre che dal senso d'onestà di chi li esprime, dalla conoscenza ormai solidamente acquisita dell'opera, e l'influenza che i giudizi stessi possono avere nel corso delle rappresentazioni (se è vero che ne abbiano) servirà non a deviare o addirittura travisare il pubblico, ma ad agevolarlo nella valutazione quanto possibile esatta dell'opera rappresentata.

UGO SCALINGER (Roma).

Premetto che il quesito, nella forma in cui è stato posto, contiene di già implicitamente la condanna dell'attuale sistema di critica giornalistica. Però sono del parere che anche lasciando al critico maggior tempo per giudicare, l'opera d'arte non verrebbe di molto avvantaggiata; prova ne sia le disparità, — talvolta anche assai acri e non sincere, — di apprezzamento nei resoconti di riviste e periodici che di solito dispongono di maggior tempo che non i giornali quotidiani. L'opera d'arte, se veramente è geniale e vitale, presto o tardi trova il successo e l'ammirazione meritata.

D'altronde è legittimo il desiderio del pubblico di sapere l'esito dell'opera: il ritardarne la pubblicazione non farebbe che farne scemare l'interessamento.

Tutt'al più si potrebbe far sì che il critico di un quotidiano possa assistere alla prova generale e magari il critico abbia la correttezza e la sincerità di dare un cenno sul giornale delle nuove impressioni ch'egli ha avuto assistendo alle repliche dell'opera.

CARLO ZANOTTA (Milano).

Circa la decisione di pubblicare i resoconti critici il giorno dopo della rappresentazione di una nuova opera crederei opportuno mettere un patto conciliativo.

Un'analisi dettagliata attraverso un giudizio sano, ponderato e scevro da ogni partigianismo è inconcepibile attuarla nello spazio di poche ore; il critico potrà limitarsi sul momento a manifestare le sue opinioni di carattere generico riguardo un nuovissimo lavoro, riservandosi però di pubblicare uno studio più denso e profondo dopo naturalmente un certo periodo di tempo ch'egli crederà necessario. Tutto ciò perchè l'opera del critico cosciente proceda colla dovuta onestà e serenità d'animo indispensabile per elevarsi dai soliti pettegolezzi retorici di cronaca musicale di cui purtroppo abbonda il nostro giornalismo.

LIONELLO PARENA (Torino).

La critica di una nuova opera teatrale — sui giornali quotidiani — deve servire:

a) a far conoscere a tutto il mondo musicale la nuova creazione con quella stessa rapidità colla quale telegraficamente si annuncia all'orbe terraqueo l'esito delle esperienze pratiche d'una nuova scoperta;

b) a guidare la gran massa del pubblico a prender subito contatto coll'autore, col suo lavoro ed apprezzarne i meriti, i difetti.

Per quanto colto ed onesto sia il « critico musicale » ritengo assolutamente impossibile che alla prima esecuzione di un'opera nuova il critico possa sentenziare con profonda conoscenza di causa, con la massima coscienza. D'altra parte, ritenendo opportuno, necessario che la critica sui quotidiani avvenga (come dissi più sopra) immediatamente (il critico deve essere anche lo spauracchio dei claqueurs, dei troppo buoni e pietosi amici) giudico necessario che vengano consegnati ai critici il libretto dell'opera, lo spartito per canto e pianoforte, la partitura d'orchestra per lo meno all'inizio delle prove: che sia fatto obbligo ai critici di assistere per lo meno alle ultime prove d'orchestra e d'assieme.

Solo in tal modo il critico vagliando le sue considerazioni coscientemente ponderate colle varie impressioni del pubblico — talvolta buon giudice d'istinto — egli potrà compiere la sua professione ardua, educativa, evitando gaffes, spesse volte colossali a danno della critica, del giornale e sopratutto dell'opera che all'autore ha costato tanto amore, tanto studio, qualunque ne sia il valore reale.

M. ALFREDO BUYA (Pordenone).

Bisogna distinguere due casi, secondo che il critico sia stato ammesso ad assistere alle prove o che non vi sia stato ammesso. Nel secondo caso non è conveniente che nel breve periodo che separa una rappresentazione

teatrale dall'andata in macchina del giornale, il critico sia costretto ad esprimere un giudizio che non potrebbe essere che improvvisato e non certo ponderato. Non è sempre vero che le prime impressioni siano le più giuste; troppi elementi estranei all'arte influiscono su di esse. Il passato insegna che molto spesso i primi giudizi del pubblico e della critica dovettero essere col tempo emendati.

Se il critico sarà stato ammesso ad assistere alle ultime prove d'assieme e avrà avuto agio di ponderare il suo giudizio, allora soltanto potrà pubblicare nel giorno successivo all'esecuzione la sua critica, il suo resoconto, che potrà essere diviso in tre parti: cronaca dettagliata della serata, analisi dell'opera d'arte e valutazione motivata dei pregi e dei difetti di essa.

Il servizio dei resoconti critici dovrebbe essere regolato ben diversamente da quello che ora è. Si dovrà certamente col tempo addivenire alla trasformazione di esso nel modo che accenneremo, con grande giovamento della critica che aumenterà di prestigio e d'efficacia educativa, diventando più serena, più profonda e più obbiettiva. I critici dovrebbero intanto essere ammessi alle ultime prove (ad almeno tre) e dovrebbero adunarsi, in sede adatta, prima dell'esecuzione pubblica, per scambiare le impressioni, per discutere sul valore estetico dell'opera, per analizzarne i pregi e i difetti: ciò che press'a poco avviene attualmente durante gli intermezzi (nei corridoi) ma in modo imperfetto, affrettato, senza serietà o affatto insufficiente. Queste adunanze del collegio dei critici sarebbero utilissime perchè (pur lasciando ognuno nel suo convincimento di massima) eviterebbero le esagerazioni, le stridenti disparità di giudizio, i giudizi contradditori non motivati tra critico e critico. Se l'Arte è una, non dovrebbe essere una anche la critica? o almeno concordante? Si eviterebbero che i giudizi opposti si annullassero vicendevolmente. Le adunanze dei critici contribuirebbero a dare maggior peso al loro giudizio, perchè dalla discussione e dal contradditorio amichevole scaturirebbero elementi nuovi e verità nuove. Il collegio così fatto sarebbe di grande utilità ai giovani critici che avrebbero occasione d'imparare. Si formerebbe come una scuola della critica, che ora manca del tutto. I componenti del collegio avrebbero inoltre l'obbligo di assistere a tutti gli spettacoli e concerti classificati dal decano come importanti e in caso di contemporaneità d'esecuzione non dovrebbe succedere che una esecuzione sfuggisse alla critica. Così ognuno dei giudici darebbe liberamente il suo giudizio, ma dovrebbe anche saperlo motivare di fronte ai colleghi. « Ars una, critica una ».

STEFANO BOGLIASI (Genova).

(Questo collegio di critici col relativo decano ci sembra abbia molta affinità collo storico Consiglio dei Dieci. Non è male. Nei casi dubbi sarà ancora possibile ripetere la celebre frase: Ricordatevi del Fornaretto!).

***

Come risulta chiaramente dalle risposte riportate, le opinioni sono varie assai, anche se molte si possono ritenere strettamente affini. Il tema di stavolta era di carattere essenzialmente estetico, di un carattere, cioè, sempre suscettibile di discussione; non potevamo, quindi, pretendere o anche solo sperare che il *referendum* portasse a una soluzione definitiva e ne abbiamo avuta la miglior conferma. Se pur, dunque, le maggiori simpatie sono rivolte verso un dato ordine di opinioni, le cose continueranno a correre per la loro strada naturale e solo il tempo, colle sue imperiose esigenze, potrà riuscire un po' alla volta a portare le opportune modificazioni. Allora, e non prima, si potrà vedere quale delle due tendenze rispecchiate nelle risposte avute sarà stata più nel vero.

Ringraziamo i cortesi lettori che vollero aderire al nostro invito di collaborazione al *referendum*, riuscendo così a conferirgli il migliore interesse e li attendiamo ancora volonterosi a nuove e prossime gare.

IL RELATORE.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

POZZOLI (E.).

E. R. 46. - *30 Studietti elementari* . L. 5.—
E. R. 83. - *Studii* di media difficoltà diretti ad ottenere lo sviluppo graduale del meccanismo in ambe le mani . . . . . » 8.—
E. R. 200. - *Esercizi e Studii* sul passaggio del pollice . . . . . » 6.—

Impressioni. Pezzi facili:

E. R. 301. - Fascicolo I . . . . . » 5.—
E. R. 302. - » II . . . . . » 5.—
E. R. 308. - *Pagine minuscole.* 12 Bozzetti . . . . . » 6—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Il Ventaglio,, di A. Cuscinà

Con questo lavoro, rappresentato alla « Pariola » di Roma, il 31 u. s., la tanto invocata ed attesa « operetta italiana » ha fatto un decisivo passo. Il pubblico ha trovato, finalmente, intenso godimento ad una musica priva degli abituali fox-trott, jazz-band, shimmy ecc., e ad un'azione che non comporta i volgari e scurrili sgambettii o i melensi *refrains*; ma ciò è avvenuto, perchè l'una e l'altra hanno pregi indiscussi. Emilio Reggio ha tratto il libretto della nuova operetta — con assoluto rispetto e senza caricarne le tinte o i caratteri dei protagonisti — da quel Goldoni che, almeno finora, per spontaneità e brio non ha nulla da invidiare ai librettisti d'oltr'Alpe; e la musica, che ha composto il maestro Cuscinà, aderisce perfettamente alla cristallina naturalezza della commedia goldoniana. Essa ha uno schietto carattere settecentesco, concertata con gusto, è spontanea, invece che svenevole, e si rivolge al cuore e non ai sensi. Bene ha scritto, quindi, il critico del « Giornale d'Italia »: « l'opera di questo delicato compositore è tutto un tessuto di gemme dallo sfavillio discreto, quale si addice ad un'opera di semplicità e di naturalezza come *Il Ventaglio;* è un commento geniale e di buon gusto alle vicende capricciose che la fantasia del nostro grande commediografo ha saputo ricamare sul tema, apparentemente così povero, di un ventaglio dalle stecche rotte ».

L'azione, si può aggiungere, non perde mai d'interesse e tra essa e la musica segue il più perfetto equilibrio, dal quale scaturisce l'organicità del lavoro, che, indubbiamente, farà molta strada.

Il successo è stato vivissimo, con numerose chiamate al musicista e agli esecutori. Tra i brani maggiormente applauditi, e qualcuno bissato, vanno ricordati il delicato preludio, la deliziosa romanza di Candida al primo atto, il quintetto del secondo, la furlana con cui termina l'operetta.

Superiore ad ogni elogio l'esecuzione offerta dalla Compagnia Riccioli, e specialmente da Nanda Primavera, dal Riccioli, dal Merazzi. Ottima l'orchestra, diretta dal maestro Montesanto; bellissime le scene di Finzi e i figurini di Mateldi. Le repliche hanno proseguito, numerosissime, al teatro Adriano, ove la Compagnia si è trasferita.

Alfredo Cuscinà è stato poi ricevuto, e vivamente felicitato, dall'on. Mussolini, al quale aveva dedicato *Il Ventaglio*.

---

* Le novità operettistiche si susseguono. Tra le ultime ricordiamo: *Erivan* (Diana di Milano, Compagnia Maresca). Argomento povero di F. Dörmann, tradotto dal Reggio, ma la musica ha buoni spunti lirici ed è di buona fattura.

Lisa e Fifelot (Diana di Milano, Compagnia Maresca), libretto di Fraschetti, musica di Raffaelli; non ha incontrato il favore del pubblico.

Sua Maestà il dollaro (Alhambra di Firenze, Compagnia Valle), del maestro spagnuolo Obrodors, ha destato interesse sia per la scorrevolezza dell'intreccio, che per i pregi della musica.

Bombon (Eliseo di Roma, Compagnia Vannutelli), musica assai apprezzata di Lamberto Pavanelli.

---

* Con la *Tosca* di Puccini, il nostro Carcano si è riaperto ad una lunga stagione lirica, affidata alla direzione del Maestro Graziano Mucci. La stagione si protrarrà a tutto Carnevale. Il popolare spartito ha avuto una dignitosa e volonterosa esecuzione, da parte del tenore Gubellini, del baritono Zani, della signorina Eugenia Rago. Anche la *Traviata* datasi la sera successiva è stata efficacemente interpretata dalla signorina De Frate, da Piero Ciambelli (Alfredo), da Luigi Borgonovo (Germont).

* Al Nazionale di Roma, il 6 settembre si è inaugurata una stagione di opere ed opere comiche sotto la direzione del maestro Giovanni Zuccani. *Il Matrimonio segreto* di Cimarosa ha avuto una pregevole esecuzione da parte delle signore Pieroni, Pin-Sabbatini e Gramegna e dei signori Pavanelli, Spalarotti e Di Cola. Secondo spettacolo della stagione è stato *Crispino e la Comare*, anch'esso favorevolmente accolto.

* Sette chiamate al primo atto, sei al secondo, e numerosissime al terzo, culminate in una grandiosa ovazione al musicista ed al librettista: ecco il magnifico bilancio della prima di *Grazia* di Michetti, al Rossini di Pesaro, ove ha visto pienamente confermato il precedente

favorevolissimo giudizio del Costanzi. Il pubblico, anche ora, è stato vivamente scosso dalla drammaticità del libretto, al quale aderisce perfettamente la bella musica del Michetti, semplice, chiara, sincera ed efficacissima.

L'esecuzione è stata da grande teatro e Vittorio Gui ha nuovamente saputo dare risalto a ogni più ascosa bellezza dello spartito. L'orchestra, alla quale parteciparono elementi primissimi quali, ad es., Remy Principe, Mazzacorati e Matteucci, ha filato alla perfezione. Ottimi gli esecutori: la Arangi Lombardi, la piccola Sabatini, il tenore Radaelli, già applauditi nello stesso lavoro al Costanzi; il baritono Savini, che ha iniziato assai felicemente la sua carriera; il Sampieri, il Ghislon, la signora Pellegrini ecc. Ammiratissimi i cori, preparati dal maestro Veneziani.

Il teatro era esaurito. Fra gli spettatori si notavano moltissime notabilità dell'arte e parecchie autorità.

® A Viareggio, il 9 c. m., presenti cospicue personalità, si sono iniziate le onoranze a Puccini, con la *Fanciulla del West;* esecutori la Tess, Alabiso e Viglione Borghese, direttore Armani. L'illustre autore, che aveva curato ogni particolare dello spettacolo, è stato oggetto alla fine di ogni atto di scroscianti applausi. In altra serata gli è stata offerta solennemente una medaglia d'oro.

® Tre spettacoli lirici all'aperto si sono svolti nel Veneto. Il più importante è stato quello all'Arena di Verona ove il maestro Panizza ha presentato, in mirabili ed accuratissime edizioni, *Il Re di Lahore* e *Norma*, ottenendo applausi calorosi assieme agli eccellenti esecutori: tenore Voltolini, baritono Rimini, Isora Rinolfi, nell'opera di Massenet; Ester Mazzoleni, Maria Capuana, Catullo Maestri, Enzo Pinza, nel capolavoro belliniano.

Anche l'*Aida*, datasi al teatro del Castello di Udine, ha avuto ottimo esito artistico e finanziario, per la valentia degli esecutori, la Llacer, la Zinetti, il tenore Radaelli, il baritono Molinari, tutti guidati con bravura dal maestro Fabbroni.

Un'altra bellissima edizione di *Aida* (Irma Viganò, poi la Poli-Randacio, la Besanzoni, tenore Cingolani, baritono Cigada, maestro Serafin) si è data al Lido di Venezia.

® Uno spettacolo eccezionale ha avuto Rimini per l'inaugurazione del Teatro Vittorio Emanuele. Il maestro Guarnieri vi ottenne un vibrante successo artistico, dirigendo la *Francesca* di Zandonai ch'è piaciuta immensamente, benissimo interpretata dalla Scavizzi, dal Merli, dallo Stabile.

Ha seguito lo *Chénier*, protagonista eccezionale Beniamino Gigli e con altri esecutori la Sheridan e il Franci.

Lo stesso Gigli aveva trionfato poche sere prima a Recanati con la *Tosca*. Altri interpreti Carmen Melis e Rossi-Morelli. Direttore Cimini.

® Ottimamente si svolge l'importante spettacolo d'opera al Donizetti di Bergamo, sotto l'impeccabile direzione di Tullio Serafin. Finora si sono rappresentati: *Tristano e Isotta* con la Rakowska, la Capuana, Icinio Calleja, il baritono Cigada; *Aida* con la Llacer, la Capuana, il Corbetta e il Tagliabue; *Elisir d'amore*, con la Ferraris, Govoni, Federici, Azzolini.

® Anche *La leggenda di Sakuntala* — come poche settimane prima *Dèbora e Jaéle* di Pizzetti — ha vivamente impressionato l'eletto pubblico del Colon di Buenos Ayres, il quale ha fatto al nobile lavoro di Franco Alfano magnifiche accoglienze, avvalorate dai giudizii dei giornali, confermando pienamente i precedenti successi di Bologna e di Napoli.

L'uditorio ha capito subito di trovarsi davanti ad un'autentica opera d'arte: è stato colpito dai continui ed inusitati effetti e assai commosso dalla personalità traboccante di alcuni momenti, dalla grande semplicità di certi altri, dalla drammaticità musicale di molte scene. Epperò gli applausi sono stati molti e unanimi, non solo alla fine di ciascun atto, ma ancne nei punti più salienti. Anche l'esecuzione ha contribuito al buon esito ed il maestro Marinuzzi è stato concertatore e direttore vibrante ed acclamato. Assai apprezzati, in palcoscenico, la Muzio e Pertile.

Allo stesso teatro ha avuto ottima accoglienza l'opera *I Compagnacci* di Riccitelli.

® A Dublino è piaciuta *Moyle*, libretto di Kelly, musica di Molyneux Palmer, il quale ha saputo sfruttare il folklore irlandese.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per Pianoforte a 4 mani

FRUGATTA (G.).

E. R. 188. - *Dodici Interludi* . . . L. 7,—

GALLUZZI (G.).

E. R. 41. - *Ricreazioni pianistiche*. 14 piccoli Pezzi melodici (nell'estensione delle cinque note . . . . . L. 5,—

LOESCHORN (A.).

E. R. 38. - *12 Pezzi melodici e caratteristici*. Op. 51. Revisione di E. MARCIANO . L. 4,—

TARENGHI (M.).

E. R. 89. - *Bozzetti dal vero*. Sei Pezzi. Op. 71 . . . . . L. 6.—

WOHLFAHRT (H.).

E. R. 20. - *L'Amico dei fanciulli*. Pezzi melodici. Op. 87 . . . . . L. 3.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

CONCERTI

MILANO

® *13 luglio.* — Al Castello, nel Salone delle statue, ebbero lieta accoglienza l'orchestrale Bazzini, diretta dal maestro Viscardini, la cantatrice Boassi, accompagnata dal maestro Rolla, e l'arpista Guindani.

® *1 settembre.* — All'Istituto dei Ciechi furono accolti con favore F. De Groodt, mandolinista di indubbie qualità di virtuoso e d'interprete, e la cantatrice Nora Arnouts, dotata di buon temperamento. Accompagnatore inappuntabile, al piano, il maestro C. A. Rossi.

MONZA

® (VILLA REALE). — Geni Sadero ha offerto due udizioni delle canzoni popolari ch'ella stessa ha raccolto dalla viva voce dei popolani delle diverse regioni, ottenendo i più vivi consentimenti del pubblico. Nella seconda sera, per dar maggior vita ai canti, li ha accompagnati con cinematografie dei paesaggi cui si riferivano: ciò che ha costituito una particolare attrattiva.

® L'arpista Elena Lombardi Spigolon ha eseguito uno scelto programma, assai applaudita.

® Il pianista russo Rachmaninoff fece gustare un ottimo programma di musica di Chopin, Liszt, Glazunow ecc., nel quale mise in risalto cospicue doti.

® Un successo di lieta sorpresa e di grande godimento hanno prodotto le udizioni dei Canterini romagnoli: un complesso di quaranta cantori — senza accompagnamento di alcuno strumento — ignari di musica, ma pieni di volontà e di sentimento, dotati di voci maschie e sonore che il maestro Martuzzi, che le ha diroz-zate e addestrate, guida senza bacchetta, con larghi gesti della mano. Bellissimi e suggestivi i programmi.

ROMA

® Il 2 settembre ha avuto luogo all'Augusteo, a fine benefico, un grande concerto cui hanno partecipato Beniamino Gigli e Giuseppe De Luca che hanno avuto accoglienze trionfali da un pubblico affollatissimo. Il primo ha cantato la romanza dell'*Africana*, l'Improvviso dell'*Andrea Chénier* oltre alla romanza dell'ultimo atto della *Tosca* e a «La donna è mobile», suscitando deliriì di applausi e richieste interminabili di bis.

Accoglienza parimenti entusiastica ed affettuosa ha avuto Giuseppe De Luca, presentatosi con la cavatina del *Barbiere*, la romanza del *Re di Lahore*, oltre ad eleganti canzoni da camera, concesse come bis. Alla fine della prima parte i due insigni artisti si sono uniti per interpretare il duetto della *Forza del Destino*.

Hanno partecipato al concerto anche le due distinte artiste Caterina Gobbi e Vida Ferluga, anch'esse vivamente applaudite. Alla chiusa i quattro cantanti hanno offerto una mirabile esecuzione del Quartetto del *Rigoletto*.

Ha diretto l'orchestra, con la nota bravura, il maestro Alfredo Morelli, che — oltre che nell'accompagnare i solisti — è stato apprezzato nella interpretazione della sinfonia del *Matrimonio segreto* e del *Largo* di Haendel. Hanno condiviso con lui il successo i maestri Cimara e Traversi, sedendo rispettivamente al pianoforte e all'organo.

® Nei giorni 11 e successivi si è svolto a Vicenza il Congresso di Musica sacra, presenti due mila congressisti e molte personalità tra cui il Cardinale Bisleti, Legato pontificio. Tra i temi svolti che destarono maggior interesse ricordiamo i seguenti: *Le nostre scuole di canto liturgico* (relatore Padre Paolo Ferretti); *Come il popolo cristiano può venire educato al canto liturgico gregoriano* (relatore Mons. Maggio); *Il compito dell'organista liturgico* (relatore maestro Magri).

Alla Cattedrale vi fu un gran concerto per organo e coro, dato da Enrico Bossi e dalla Polifonica romana.

Alla nuova direzione nazionale furono eletti: Mons. Rodolfi, vescovo di Vicenza, presidente, e prof. Dalla Libera, segretario.

Moltissime le adesioni. Quella di Don Lorenzo Perosi fu salutata da grandi applausi, e all'illustre maestro venne inviato un telegramma di vivo affetto.

® Al Centrale, di Parma, la Corale «Euterpe» ha dato il consueto concerto annuale, ottenendo unanimi consensi pel complesso e pel direttore, maestro Pizzarelli.

® Nella Chiesa dei Servi di Rimini, pel centenario tomistico, è stata eseguita per la prima volta una messa intitolata *Studiorum Duci gloria* del maestro Alessandro Peroni del Liceo di Pesaro, che pure ne ha diretto l'esecuzione. Il lavoro è piaciuto assai per i concetti profondi, per l'ampiezza di sviluppo e per la forma pregevolissima.

® Un incasso vistoso ed un successo memorabile ha fruttato la serata di beneficenza al Politeama di Napoli, alla riuscita della quale hanno concorso, il tenore Gigli, la Blanco-Sadum, il maestro Tango, Tina Filipponi ecc. Sul primo, specialmente, convergeva l'attenzione del pubblico, che l'ha acclamato vivamente, dopo brani dello *Chénier*, dell'*Arlesiana*, dell'*Africana*, della *Manon* e di alcune canzoni napoletane.

® All'Istituto dei Ciechi di Palermo hanno avuto esito favorevolissimo tre saggi violinistici degli allievi privati del maestro Giacomo Tantillo, denotanti la bontà dell'insegnamento e il profitto che ne hanno conseguito gli allievi stessi.

Gran folla hanno pure richiamato gli esperimenti finali del R. Educatorio Maria Adelaide, che tanto contributo dà, nel campo didattico, alla città di Palermo.

® A Roanne, presso Lione, si è svolto un Concorso internazionale di musica; iscritte ben 104 Società e presenti ben 88, con 5 mila esecutori. Si sono particolarmente distinte, ottenendo ottimi premi, due bande della colonia italiana di Lione, e precisamente «L'Armonica» e la «Musiche Italiane riunite».

® Con esito favorevolissimo, il pianista Alfredo Thei ha compiuto un giro artistico in Germania, rivelando cospicue doti, riconosciute dal pubblico e dalla critica.

Ancora i Saggi nei principali Conservatori

VENEZIA (LICEO B. MARCELLO).

® *Scuola d'Organo* (prof. Ravanello). Elsa Bianchini fu sicura e spontanea, in un brano di Saint-Saëns; Alfredo Simonetti suonò con magnifica registrazione pezzi di Bach e Bossi; Ireneo Fuser eseguì con sicurezza e padronanza dello strumento un pezzo di Franck.

® *Scuola di Oboe* (prof. Riedmiller) Gaetano Girardello dimostrò ingegno e d'aver tratto serio profitto.

® *Scuola di Violino* (prof. De Guarneri.) — Il giovane Giacometti esplicò ottime qualità di tecnico nell'ardua *Ballade* di Vieuxtemps; l'alunna Romanelli eseguì con slancio e superba cavata il *Concerto* di Mendelssohn; Jolanda Baccaro, nel *Concerto* di Ciaicowski, ha esplicato, per intonazione e per virtuosismo, doti notevolissime.

® *Scuola di Composizione* (prof. Agostini). — Alberto Marzollo presentò un *Quartetto* per archi, bene attestante delle sue doti, e un *Preludio* per orchestra, bene armonizzato e strumentato. Alfredo Simonetti ha scritto una soave *Visione* per archi, piena di sentimento, e uno *Scherzo* per orchestra, di bell'estro.

® *Scuola di Violoncello* (prof. Montecchi). — In Popper e Nardini, il giovane Aldo Pais denotò natura musicale spiccatissima, suonando con intonazione impeccabile.

® *Scuola di Arpa* (prof. Wolf-Ferrari). — Cecilia Tofforo è stata interprete squisita, come solista, del *Concerto*, per Arpa e orchestra, di Pierné.

PESARO (LICEO MUSICALE ROSSINI).

Ottimamente, e alla presenza di cospicue personalità, si svolsero i tre saggi finali.

® Nel primo si distinsero: le signorine Spada, Possenti, Funesti e Toller (*Scuola di Violino*, prof. Crepax); Daniele Alberghetti (*Scuola di Violoncello*, prof. Cremonini); Giovanni Orizi (*Scuola di Oboe*, prof. Oliva); Macnez Beatrice, Momicchioli Merella, De Sanctis Margherita (*Scuola di Canto*, prof.ssa Ghibaudo). L'alunno licenziato di composizione, Piero Giorgi (*Scuola* Zanella) diresse assai bene, infine, l'*Ave Maria* di Gounod per archi, arpe e organo.

® Il secondo saggio fu dedicato ai licenziati della numerosa e valorosa *Scuola di Pianoforte* (prof. Vitali). Ricordiamo specialmente il giovane Lamaro e le signorine Bianchi e Masciangelo, per attitudini ragguardevoli.

® Particolare interesse assunse l'ultimo saggio al quale si presentarono gli alunni di *Composizione* e di *Direzione d'Orchestra*. Della Scuola del prof. Cicognani meritano lode: Pietro Bambi per la sua *Tempesta sedata*. Roberto Bianchini, che ha diretto un'*Ave Maria*, per soprano, cori e orchestra, da cui traspare molta sensibilità, e Turibio Baruzzi, buona fibra di concertatore, energico e preciso, denota perizia armonica e strumentale, col suo episodio biblico, *Ruth e Booz*;.

Il prof. Zanella, pure, presentò allievi ottimamente preparati, Vincenzo Billone, con un episodio lirico di carattere egizio, non si discosta dai canoni d'arte tradizionalisti; il licenziando Piero Giorgi, per contro, si appalesa un deciso avvenirista, ma di ingegno e tecnica notevole, con alcune *Impressioni sinfoniche*. E, finalmente, Luigi Fedeli, offre un poemetto, *Venit Esperus*, equilibrato, modernamente armonizzato, ma, pur tuttavia, pervaso da un'idea melodica che dà al lavoro un carattere di piacevole organicità.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Strumenti a fiato

FLAUTO

E. R. 42. - GALLI (R.). *30 Esercizii* in tutti i toni maggiori e minori, preceduti dalle rispettive Scale. Edizione riveduta da A. VEGGETTI . . . . . L. 5.—

E. R. 291. - ZIPOLI (D.). *Sarabanda e Giga* per Cembalo. Trascrizione ed elaborazione per Flauto e Pianoforte di G. SETACCIOLI . » 4.—

FAGOTTO.

E. R. 282. - CORELLI (A.). *Adagio* per Violino. Trascrizione ed elaborazione per Fagotto (o Violoncello) e Pianoforte di G. SETACCIOLI . . . . . » 4.—

E. R. 290. - TARTINI (G.). *Largo della Sonata III* in *Re minore*. Trascrizione ed elaborazione per due Fagotti e Pianoforte di G. SETACCIOLI . . . . . » 5.—

CORNO.

E. R. 284. - COUPERIN (F.). *Larghetto* per Clavicembalo. Trascrizione ed elaborazione per Corno (o Corno Inglese) e Pianoforte di G. SETACCIOLI . . . . . » 4.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

SETACCIOLI (G.) — *Note ed Appunti al Trattato d'Armonia di Cesare De Sanctis in rapporto allo sviluppo dell'Armonia moderna.* (G. Ricordi & C., Milano).

Com'è noto, una delle differenze tra la scienza e l'arte sta nel fatto che, in arte, la teoria segue la pratica anzichè precederla. Il teorico raccoglie, esamina, riordina, codifica quanto il genio degli artisti à saputo inventare di nuovo, lo aggiunge al materiale precedente e così rende più ampia e solida la piattaforma che servirà di base all'edificio dello studio dell'avvenire. Fino alla fine del secolo scorso può dirsi che tale studio di progressivo completamento era stato sempre di ben poco posteriore alle nuove, diremo, trovate artistiche; ma in questo primo scorcio del XX, il progresso fu sì rapido, sì inatteso, sì straordinario, da lasciare tutti perplessi e disorientati. Tornata un po' serena la visione e riconosciuta la bontà di molte delle nuove risorse, si dovette pure riconoscere che l'arresto subito dagli studi teorici, in questi anni, aveva generato un grande squilibrio; che tra pratica e teoria esisteva una distanza troppo grande; che era una necessità impellente distruggere o almeno diminuire al massimo questo spazio vuoto. Dopo le prime parole, qualche primo tentativo, in piccole proporzioni, dimostrava che si voleva venire a fatti conclusivi ed ecco ora che il lavoro del Setaccioli viene a fare, non diremo un passo definitivo in questa direzione, ma molto vasto, anzi senza dubbio il più vasto fatto sinora. Molto opportunamente il S. non scrisse un trattato nuovo. Egli avrebbe dovuto in gran parte ripetere quanto era già stato detto da altri e preferì — analogamente a quanto già fece a suo tempo il Dubois — completare un trattato la cui bontà fosse da tutti riconosciuta. E scelse il Trattato del compianto De Sanctis completandolo, mediante opportuni richiami, con queste sue note nei punti in cui gli ultimi progressi rivelavano qualche lacuna. Il lavoro del S. è di grande utilità e non ai soli allievi; ogni maestro, per quanto provetto, lo leggerà con grande interesse e alla fine sentirà in sè un senso di specialissima soddisfazione; sentirà che molte cognizioni che pur possedeva, ma allo stato confuso, si saranno rischiarate, rese trasparenti. Avrà un vero senso di riordinamento nel suo bagaglio intellettuale. Una grande importanza ha dato il S. alla parte riguardante la fisica. Cosa ottima; è lo studio della base fondamentale di tutta la musica, purtroppo assai trascurato finora dai più. Il S. invece vi à dato un largo sviluppo all'inizio, e in tutto il lavoro è ricceso a continui richiami. Altra cosa importantissima: il continuo riportare di esempi pratici tolti dagli autori moderni più caratteristici. E questo, oltre all'essere un'opera di abilità artistica, è una vera opera di probità, di onestà. Nel raccogliere e codificare le nuove trovate, nell'ampliare cioè l'educazione quale è stata sino ad oggi, il S. à sentito la grande responsabilità che si assumeva. Le sue citazioni sono da considerare non come una piccante curiosità (come molti falsamente intendono), non come uno sfoggio di erudizione, ma come una documentazione del coscienzioso lavoro compiuto e come una preziosa guida allo studioso sul modo ch'egli dovrà poi, da solo, proseguire nelle ricerche. Sotto tale considerazione, è inutile insistere in elogi.

Una sola osservazione ci permetteremo di fare, osservazione che non vuol essere nè critica nè consiglio: riteniamo che il libro aumenterebbe ancora di pregio se fosse seguito, anche in fascicolo separato, da una serie di esercizi pratici riferentisi alle nuove conquiste armoniche raccolte. Ma per mantenere le stesse direttive, dovrebbe essere lo stesso maestro a compierlo. Siamo in errore? E la nostra speranza rimarrà vana? La decisione all'egregio e valoroso maestro Setaccioli.

M. Z.

MOSER (H. J.) — *Geschichte der deutschen Musik.* Zweiter Band, I. Halbband. (J. G. Cotta, Stoccarda).

A suo tempo parlammo della prima parte di questa Storia della Musica Tedesca; ora ci occupiamo della prima metà della parte seconda, che forma da sola un libro di 470 pagine in 8º grande. Ed anche questa volta cominciamo tributando un caldo elogio all' autore, perchè l'opera sua ci dà una sensazione di forza, di solidità e d'altezza, che vorremmo provare spesso leggendo i nuovi lavori, ma che purtroppo ci è dato provare troppo raramente.

L'A. espone l'evoluzione della musica tedesca dal punto di vista collettivo, così che i grandi uomini riassumono e personificano le fasi storiche, piuttosto che determinarle, come troppo spesso si è creduto. Questa evoluzione musicale poi è considerata nella sua realtà, Cioè non da solo: ma in rapporto colla storia generale del popolo tedesco e della sua mentalità. Non vi è chi non veda la vastità e l'altezza del cómpito postosi dall'autore, e ch'egli ha assolto magnificamente. Così concepita la storia della musica è la storia del genio musicale nel complesso della civiltà tedesca. E tra la natura stessa della materia, il suo splendore effettivo, e le penose condizioni dell'ora che volge per la Germania, è chiara la quasi inevitabilità dell'esaltazione nazionale, colle sue altrettanto inevitabili più o meno gravi ingiustizie.

Questo volume va dal principio della guerra dei trent'anni alla morte di Haydn, vasto periodo che comprende la fase in cui, dall'egemonia dell'arte italiana, la Germania va preparando ed attuando l'egemonia tedesca.

Aprendo il volume si trova in testa al Primo Libro questo detto di Johann Staden: «Italiener nicht alles wissen, Deutsche auch etwas Können», cioè: «Gl'Italiani non sanno tutto, i Tedeschi possono anch'essi qualche cosa»; e giudizii simili stanno all'inizio d'ognuno dei quattro libri formanti il volume. Il valore di queste parole è ben diverso secondo che chi legge è o non è,

tedesco. A noi, naturalmente, tale valore riesce negativo, anche nel senso di diminuire la serenità, quindi l'autorità dello storico. Ma non possiamo non riconoscere che nello svolgere la materia, l'A. è tanto onesto, da non impedire ai fatti di neurralizzare certe parole, che pure gli vengono dal cuore (si sa, cuore tedesco). Così, per esempio, dopo aver letto il primo libro sulla « Musica da chiesa nel secolo del Primo Barocco », vien voglia di dire: Sì, gl'Italiani non sapevano tutto, ma i Tedeschi poterono essere anch'essi qualchecosa solo dopo esser stati a scuola in Italia.

Non insisteremo su questo punto nè su altri analoghi: i fatti valgono più delle parole, e questo bellissimo lavoro mette in tale risalto la potente influenza esercitata dall'arte italiana su quella tedesca, da riuscire trascurabile l'esistenza di qualche affermazione, od il gusto di riferire tale o tal'altro aneddoto.

Una domanda che spesso ci torna alla mente è questa: quando sarà che uno studioso italiano studierà e scriverà una Storia della Musica Italiana? E, non per isplegarci con molta remorica che solo gl'Italiani valsero e valgono qualche cosa, e che magari tutto il mondo è una combriccola formatasi ai nostri danni, od altre panzane simili: ma per riconoscere la verità; quella che non ha bisogno di menzogne nè d'esagerazioni; quella che nessuno può distruggere nè negare; quella che fa della storia musicale italiana una corrente luminosa attraverso secoli di civiltà; quella senza di cui nessun paese può scrivere la storia propria, magari avendo poca o nessuna voglia di esaltare il Paese ed il genio nostro. Quanti nomi italiani ricorrono nelle belle pagine del Dr. Moser? Per esempio, quasi tutti i musicanti notevoli degli ultimi secoli in Austria portano nomi italiani; quanti erano delle province nostre aggregate all'Austria fino ad ieri?

Dalla lettura di questo lavoro si vedono sorgere figure di maestri ritenuti per solito come secondari, perchè ebbero poca o nessuna popolarità, mentr'ebbero grande valore nell'evoluzione intima dell'arte. Dall'altro lato i due colossi del secolo XVIII tedesco: Bach e Händel, studiati in rapporto al complesso dell'arte e della mentalità del loro tempo, appaiono quasi anche più luminosi di quanto sieno già. I due capitoli che l'A. dedica loro sono veramente magnifici, come possente è il brano a pagina 197, dove i due sommi Maestri sono paragonati tra loro.

E bellissimo è il quadro della « Nascita del nuovo Stile strumentale alla fine del settecento » (pag. 309 e segg.), quadro dove forse l'A. ha sentite ed indicate tacitamente delle analogie col periodo odierno. P. es.: tra le presenti condizioni della Germania e quella dopo la guerra dei 30 anni; tra la fase odierna della musica e quella che tiene dietro al periodo bachiano e mise capo all'inizio del periodo espressivo.

Le note a piè di pagina sono una continua documentazione riassuntiva, in appoggio ai fatti esposti ed illustrati nel corpo del testo.

Concludiamo augurando che la fine dell'opera possa uscire al più presto, completando questo che, a conoscenza nostra, è il primo lavoro di grande mole, dove la Storia della Musica è definitivamente uscita dall'ambiente delle biblioteche e delle schede, ed è entrata nel mondo della complessiva vita intellettuale del genere umano.

GIULIO BAS.

La facoltà di esprimere contemporaneamente differenti passioni, costituisce una delle doti più salienti della musica.

BELLAIGUE.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MONTAGUE F. PHILLIPS. — *Wake Up.* Song. (Chappell & Co., Londra).

Vivace, ritmica, spontanea, la canzone si snoda in modo piacevole, ricca di risorse vocali e di effetti musicali.

MONTAGUE F. PHILLIPS. — *Butterfly Wings.* Song. (Chappell & Co., Londra).

Anche con questa romanza, il compositore dice cose garbate e geniali. Qualcuna delle sue composizioni meriterebbe un adattamento italiano, per concedere al pubblico di includere più facilmente nel repertorio da camera, pagine vocali di paesi lontani.

HICKEY (V.). — *Wander Thirst.* Song. (Augener Ltd., Londra).

Scintillante di spigliata allegria, la piacevole romanza passa come un soffio galo e vivace, sostenuto da un ritmo robusto e da un'armonizzazione gustosa.

HICKEY (V.). — *Third Mate.* Song. (Augener Ltd., Londra).

La compositrice canta con gusto e chiara spontaneità. Sempre ce ne possiamo persuadere quando leggiamo le frequenti sue pubblicazioni.

RUDOLPHE (M.). — *Ich küsse deine Lippen.* (N. Simrock, Berlino).

Dal paese dei *Lieder*, ci giunge una composizione per canto, piana, melodica, tranquilla, che riposa lo spirito. La voce si muove per gradi congiunti, in una serena atmosfera tonale, dove la modulazione fiorisce modesta e logica a ravvivare l'attenzione e l'interesse di chi ascolta.

KUYPER (E.). *Sechs Lieder* für eine Singstimme. (N. Simrock, Berlino).

L'autrice si ispira ai classici modelli della sua terra e costruisce i suoi *lieder* con palese reverenza all'ingegno dei Padri della Canzone tedesca, non insensibile al soffio cromatico ed ardito di una evidente modernità.

POLDINI (E.). — *Barcarolle* pour Piano. (Augener Ltd., Londra).

Piccolissima composizione per le manine deboli e piccine e per le tenere menti dei fanciulli, bagatella garbata, ispirata alla semplicità ed al buon gusto.

POLDINI (E.). — *Temps pluvieux*, pour Piano. (Augener Ltd., Londra).

Le rapide note vogliono gareggiare colle goccioline di pioggia sospinte dal vento, mentre gli accenni melodici sembrano riprodurre le benefiche soste e dolci speranze di un ritorno di sole.

BURROWS (B.). — *Country Idyls*, per Pianoforte. (Augener Ltd., Londra).

Di media difficoltà, la breve serie di bozzetti si fa notare per la chiarezza della concezione musicale, la genialità dell'imitazione onomatopeica, l'efficacia del gioco espressivo, atto a ravvivare e ad intensificare l'interesse di chi eseguisce e di chi ascolta.

BRIQUET (M.). — *Chant sans paroles.* (Senart, Parigi).

Triste e calmo si svolge il canto della mano destra, mentre la sinistra sottolinea e dà risalto armonico alla cantilena strumentale.

LAUWERYNS (G.). — *Gavotte* pour Piano. (Decourcelle, Parigi).

Scrivere una Gavotte non è cosa molto difficile, ma infonderle un sapore di freschezza e di novità è compito arduo veramente. La composizione del Lauweryns, pubblicata in duplice edizione di piccola partitura d'orchestra d'archi e di semplice pagina pianistica, vanta il privilegio di riprodurre gli antichi ritmi vivificati da una notevole impronta personale.

LANGER (G.). — *Grand Mère*, Rêverie pour Piano. (Foetisch frères, Losanna).

Composizione di modeste proporzioni, molto passatista, senza saper essere rievocatrice di ritmi incipriati e di cadenze settecentesche.

E. CONCONE.

FÉVRIER (H.) — *Les Saisons*, poèmes de Stephen Liégeard, pour Chant et Piano. (Heugel & Cie., Parigi).

I versi sono musicati con un'arte sincera ed espressiva, che fa sentire un'anima sensibile e contenuta. Nessuna difficoltà, sicuro effetto gradevole.

KAREL (R.). — *Quartetto in mi bemol maggiore*, per 2 Violini, Viola e Violoncello, op. 12. (N. Simrock, Berlino).

È un'entrata con 43 strofe, quasi tema variato, animata da una sincera spinta di sentimento; che ora si manifesta in episodi di dolcezza, ora di vivacità, ed ora di vigore. Diremmo quasi che quest'ultimo è anzi il carattere dominante di tutto il lavoro, così da lasciare in chi sente o legge un senso di forza non trascurabile.

Non si saprebbe dir che l'A. batta una via nuova, nè che abbia lampi di genialità; ma l'opera sua è nobile nello spirito e solida nella tecnica. Difatti i vari episodi si svolgono e s'incatenano con sicura fluidità, mentre i quattro strumenti agiscono con bella indipendenza ed in maniera adatta al singolo carattere proprio.

D'altra parte, il cómpito di tener desto il senso musicale per ben 8 pagine di partitura, senza interruzione, e facendo circolare sempre alcuni stessi materiali tematici, non è cosa da poco. In qualche momento non si desidererebbe un respiro, od una maggior concisione? Forse, ma il lavoro è apprezzabile lo stesso, e lo consigliamo ai quartettisti, specie a quelli che non affrontano certe difficoltà delle composizioni più ardite.

ANDREAE (V.) — *Quartetto d'archi*, op. 33, in *mi minore*. (E. Eulenburg, Lipsia).

L'opera dell'Andreae si ripresenta nell'ampia collezione Eulenburg, tra i lavori di chiara tendenza classica.

DUBOSCQ (C.). — *Matines, Sarabandes, Gaillardes* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

I sedici pezzi qui riuniti (4 per ogni qualità) possono eseguirsi così aggruppati, oppure formando delle piccole Suites, unendo il primo, od il secondo, ecc., d'ogni gruppo. L'A. ha espresso le sue intenzioni e le convinzioni sue in una Avvertenza, che non discutiamo. L'interessante è la musica.

Essa è viva, ardita; talvolta risveglia un senso di luce, tal'altra urta un po' troppo. Certi passaggi bruschi dai taglienti conglomerati di note alla semplicità liturgica quasi vuota, possono sembrare squilibrii. Ma è musica da non giudicare di prima impressione e di un'anima così schiettamente francese, da meritare un'attenzione speciale.

GIULIO BAS.

BARBLAN (O.) — *Quartetto*, op. 19, per due Violini, Viola, Violoncello. (E. Eulenburg, Lipsia).

Scritto certo parecchi anni or sono, questo Quartetto fa sentire l'anima e la mano d'un artista, vivo e vigoroso. Tutto vi è saldo e sicuro, mentre anche le formule vi sono ravvivate da un alito che le rende efficaci e espressive. L'esecuzione non richiede molto dai quattro suonatori.

BACH (K. Ph. E.) — *Sonatina in do maggiore* per Pianoforte, 2 Flauti, 2 Violini, Viola e Violoncello, pubblicata da H. von Dameck. (Raabe & Plothow, Berlino).

Non sapremmo dire che sia musica densa nè molto significativa ma ha il carattere del tempo e del maestro che la scrisse, cioè un sapore fresco e simpatico. La scelta degli strumenti poi è poco frequente, tanto da rendere la composizione desiderabile per le Scuole di musica e pei gruppi di dilettanti, specie se di gusto classico e di forze limitate.

ALLENDE (L. H.) — *12 Tonadas de caracter popular chileno.* (M. Senart, Parigi).

Non siamo mai stati al Chili e non possiamo dire di propria scienza se sia più sincero il carattere di questi pezzi, o quello d'altri, invero molto diverso; certo è che la maniera in cui si trattano gli elementi popolari influisce grandemente sulla loro fisonomia.

Questi sono fatti quasi tutti d'una prima parte lenta e quasi malinconica, a cui tien dietro una seconda parte vivace, spesso vorticosa. Il loro sapore è popolaresco, d'una varietà, d'una gradazione propria; la tecnica armonica è moderna ed ardita, piena d'urti, che hanno larga parte nella fisonomia del complesso.

È la musica che l'arte popolare chilena suggerisce ad un compositore raffinato. L'esecuzione non è sempre ovvia.

TELEMANN (G. Ph.) — *Concerto in sol maggiore* per 4 Violini, con aggiuntovi un accompagnamento di Pianoforte da H. von Dameck. (Raabe & Plothow, Berlino).

Una vera rarità, sia perchè di Telemann poco si conosce e quasi nulla si suona, sia perchè di musica per quattro violini non ve n'è, si può dire, quasi affatto.

Il Concerto ha la forma della Sonata da Chiesa cioè consta di due Allegri contrappuntistici, preparati da due tempi lenti.

Il revisore ha messo di sua iniziativa una parte di pianoforte, che risponde alle nostre abitudini; ma forse corza, se non annienta, il concetto dell'autore. Difatti l'idea di sonorità del tempo di Bach era ben altra di quella attuale, non esclusa quella con cui mascheriamo le musiche antiche nelle esecuzioni odierne.

Questo Concerto è, in ogni caso, una testimonianza delle idee e dei gusti del secolo XVIII, non dimenticando che Telemann era, a' suoi tempi, un avanguardista ostinato.

TANSMAN (A.). — *Trois Etudes Trascendantes* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Tre brevi composizioni rapide spinte da un movimento sempre più veloce ed intenso. Il tono estetico è alto e ricercato, l'armonia raffinata, il fraseggio naturale e quindi convincente, anche attraverso alle fluttuazioni ritmiche del primo e dell'ultimo studio. Sono tre pezzi assai invitanti per concertisti esperti, non solo dal lato meccanico, ma anche più da quello della sensibilità.

BAINES (W.) — *3 Studi da Concerto* per Pianoforte. (Elkin & Co., Londra).

La personalità, in prevalenza delicata e quasi evanescente, dell'A. qui si manifesta sotto aspetti diversi, pure conservando i suoi caratteri. Così, per esempio, *The Naiad* richiama davvero la visione ed il senso dell'acqua fluida e trasparente, con in mezzo una figura tenue e seducente. Invece *Exultation* è un pezzo tutto slancio, entusiasmo, calore.

L'esclusione non va oltre la buona media.

O. S.

LATTUADA (F.). — *Quartetto in re.*

ZANELLA (A.). — *Quartetto in la magg.* — *Quintetto in re min.*

BRUGGEMANN (A.) — *Quartetto in la magg.* — *Quintetto.*

BERTONI (F.). — *Quartetto N. 1.*
(G. Ricordi & C., Milano).

Dal giornale l'*Ora*, di Palermo.

Casa Ricordi ci invia alcuni quartetti e quintetti di autori moderni che essa ha pubblicati nelle sue sobrie ed eleganti edizioni, ed è veramente con un senso di compiacimento che il pubblico colto deve soffermarsi a considerare queste composizioni *nostre*, le quali ci dicono che la forma più alta della musica da camera non è in fondo cosa di tempi passati o esclusività dei compositori di altre nazioni. Che il quartetto a corde abbia la tendenza per così dire, a rarefarsi, è cosa indiscutibile ed inutile a lamentare; e noi pensiamo oggi che ci voleva proprio la prolificità di un Haydn per scriverne 77, numero che lo stesso Beethoven è molto lontano dal raggiungere. Oggi invece si pensa orchestralmente, e per la falange strumentale, che i moderni hanno organizzato in file compatte e ben ordinate e che da Berlioz in poi si è arricchita finanche dei grossi calibri, vincere i quattro o cinque strumenti eletti delle più intime riunioni musicali è stato proprio un giuoco. Anzi la fisionomia dei quartetti o dei quintetti superstiti, è venuta a modificarsi: permane sempre lo stile polifonico — l'unico che in mancanza delle grandi diversità del timbro possa rendere il discorso musicale sempre vario ed interessante — ma qua e là un osservatore attento vede far capolino metodi e procedimenti puramente orchestrali, che sono come un'eco attenuata di ben noti sistemi impressionistici. Già con Brahms le risorse di sonorità si erano accresciute; ora, complice principalmente la ricchissima armonia moderna, un magniloquente *phatos* circola talvolta fra i pochi strumenti, lasciando lungi la forma limpida e lo schema classico che prevalevano ancora nella musica da camera dello scorso secolo.

I quartetti che ho dinanzi partecipano appunto di tali moderni caratteri che non ho affatto l'intenzione di rimproverar loro. Ecco il *Quartetto in re* di Felice Lattuada, costrutto in forma ciclica, opera veramente nobilissima, in cui l'interesse non viene mai meno dal principio alla fine. Il Lattuada è un musicista che sa veramente il fatto suo.

Il *Quartetto* op. 62 ed il *Quintetto* op. 64 di Amilcare Zanella sono opere solide e vigorose, le quali certo guadagneranno nell'esecuzione integrale più di quanto non sia possibile prevedere da una lettura a pianoforte. Fra i due preferisco il quartetto, dal secondo tempo rivestito di una tinta drammatica assai efficace.

Ancora un autore che si presenta contemporaneamente con un *Quartetto* (op. 3 N. 1) ed un *Quintetto* (op. 16), è il Bruggemann. Della prima composizione apprezzo particolarmente il primo tempo, della seconda l'*Andante* di bella poesia espressiva.

Ed ecco in ultimo, umile fra tanta gloria e fra tanto sfoggio di pensiero moderno, Ferdinando Bertoni, organista e maestro di cappella di S. Marco in Venezia verso la metà del secolo XVIII, col suo *Quartetto N. 1* riveduto da Alceo Toni, composizione dalle grazie un po' tenui ed incipriate, specchio di quel settecento che vide pur sorgere, nel cammino sempre più celere dell'arte musicale, i quartetti di Mozart e di Haydn.

O. T.

LABROCA (M.). — *Suite* per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da l'*Impero*, Roma.

E' composta di un *Preludio*, di un'*Aria* e d'una *Toccata* e precede, in ordine di tempo i «tre ritmi di marcia» e la «sonatina» per violino e pianoforte, ma ha già tutti i caratteri della personalità che appare decisa negli ultimi lavori di Mario Labroca: una concezione modernissima di struttura e di contenuto rafforzata da una quadratura nettamente classica. Altra caratteristica, che appare non soltanto guardando le pagine della sua musica, è l'insistere su una data figurazione semplice, uguale e continuata (spesso di crome) che non solo non dà monotonia, ma porta un notevole senso di forza.

Il migliore dei tre brani che compongono la *Suite* è indubbiamente il terzo, la *Toccata*. Si presenta con due temi contemporanei, in vivo contrasto l'uno contro l'altro: quello affidato alla mano destra è lineare e molto caratteristico in Labroca, il secondo è fatto d'accordi di quarta e sesta, in un ritmo assiduo e rude. I due temi hanno uno sviluppo di largo respiro ininterrotto e di una dinamica efficacissima.

R. M.

BANDINI (P.). — *Minuetto* per Pianoforte. Pizzi & C., Bologna).

La principessa Jolanda, accettando la dedica di questo Minuetto, ha avuto un'ottima occasione di apprezzare il valore dell'autore. La composizione — eseguita recentemente a Piacenza con successo brillantissimo — è di facile esecuzione, molto piana e scorrevole, ricca di finezza e di buon gusto. L'edizione, è degna del valore del lavoro.

R. D. C.

MUSICA VOCALE DA CAMERA
CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

MESSINA (S.).

Tre Poemi di Rabindranath Tagore, musicati. S. o T.

118827. — I. *Non nascondere il segreto del tuo cuore* . . . L. 4.—
118828. — II. *Perchè allo spuntar del giorno* . . . . . » 4.—
118829. — III. *Quando le due sorelle vanno ad attinger acqua* » 5.—

RESPIGHI (O.).

Quattro Liriche su parole di Poeti Armeni. MS. o BR. (Testo italiano, francese, inglese e tedesco):

118784. — I. *No, non è morto il figlio tuo* . . . . . L. 4.—
118785. — II. *La mamma è come il pane caldo* . . . . . » 4.—
118786. — III. *Io sono la Madre, per sempre è partito* . . . » 5.—
118787. — IV. *Mattino di luce, sole di giustizia* . . . . . » 6.—
118788. — Unite . . . . . » 14.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

Presso la direzione del «Plettro» (Via Castelmorrone, 1), si può avere il programma dettagliato del Concorso nazionale di quartetti a plettro e di chitarra, da tenersi a Milano nell'Ottobre p. v.

La R. Accademia Filarmonica Romana (Via S. Rocco, 1, Roma), con scadenza al 20. IX. p. v., invita ad un Concorso nazionale per una *Cantata* per soprano solista, coro di soprani e contralti e orchestra d'archi, offrendo: un premio di L. 509 elargite dall'accademico prof. Buzzi, l'esecuzione del lavoro e un diploma.

Il Concorso di canzonette indetto per la festa del Redentore a Venezia, è stato vinto da Riccardo Drigo con la sua: *E sempre la Nina.*

Il Concorso Rossomandi, a Napoli, è stato vinto dal giovane maestro Mario Zanfi di Spezia, allievo del prof. Bragnoli e diplomato al Conservatorio di Parma. Egli è stato, quindi, scritturato per un concerto nella prossima stagione degli Amici della Musica.

Le composizioni premiate al concorso che ha indetto la direzione di concerti «Musica et Musici» di Milano, sono: *Melopee su epigrammi sepolcrali greci*, del maestro Lodovico Rocca di Torino, e *Liriche*, del maestro Emilio Gragnani di Livorno.

Il Concorso bandito pel Congresso Eucaristico nazionale di Genova è stato vinto dal maestro Paolo Amatucci della Cattedrale di Pisa col suo inno *A Gesù eucaristico*. Furono dichiarati meritevoli di menzione altre due composizioni rispettivamente del maestro Melini, di Genova, e del maestro Pirenei, già direttore della banda del 90.o Fanteria. I concorrenti erano 40.

Al Concorso annuale del Municipio di Napoli, per un'opera da rappresentarsi al S. Carlo, furono presentati quattro lavori, ma nessuno, secondo la relazione di Ettore Moschino, è stato giudicato meritevole di premio.

Al Concorso bandito dal Comune di Roma, per un'opera lirica che dovrà rappresentarsi al Costanzi, e al cui autore spetterà un premio di L. 10 mila, sono stati presentati ben 71 lavori.

NOTIZIE

La Commissione straordinaria che regge il Comune di Torino si è occupata della questione del Teatro Regio, ed ha garantito per cinque anni una serie di spettacoli degni dell'importanza della città, ottenendo che alla consueta stagione d'opera si aggiungano non meno di sette concerti.

Continuano le pratiche per la sistemazione del Liceo musicale e intanto è stato chiamato alla cattedra d'organo il prof. Ulisse Matthey, torinese.

Il maestro Guido Carlo Visconti di Modrone si è fatto organizzatore di una grande Società Teatrale «L'Adriatica» che si propone di dare una serie di degni spettacoli lirici nelle città redente, a principiare da Fiume, ov'egli dirigerà, nel corrente mese, *Aida* e *Don Pasquale*.

L'iniziativa ha avuto l'alto appoggio di S. E. Mussolini, che ha indirizzato al maestro Visconti una lettera assai significativa.

Il maestro Domenico Alaleona dirigerà dal 15 al 23 settembre, al Teatro Verdi del suo paese nativo, Montegiorgio nel Piceno, alcune recite straordinarie di *Rigoletto*: esecutori principali: Elda Di Veroli, tenore Adolfo Belloni e il baritono Salvatore Persichetti.

Il Massimo di Palermo si riaprirà, contro il consueto, il 15 ottobre. Nel corso della stagione si daranno parecchie novità: *La veglia* di Pedrollo; *Monacella della fontana* di Mulé e *I misteri gaudiosi* di Cattozzo, che anche in questi ultimi giorni hanno avuto fervide accoglienze a Bergamo.

I maestri Cogo e Bisazza stanno compiendo un'opera il cui libretto è stato ricavato dalla *Guerra e pace* di Tolstoi e avrà un adattamento musicale di brani tolti dalla vasta produzione di Ciaicoski.

Il maestro Riccitelli, autore dei *Compagnacci*, che ottenne un così vivo successo al Costanzi, sta scrivendo una nuova opera, il cui libretto è tratto da Giovacchino Forzano, dalla sua commedia *Madonna Oretta*.

Il maestro Don Umberto Grassi, autore di *Primavera di pace*, ha musicato una tragedia lirica dal titolo *Savonarola*.

Nella prossima tornata dell'Augusteo di

Roma vi saranno udizioni del pianista Paderewski e del violoncellista spagnuolo Pablo Casals.

® Il maestro Giovanni Tronchi ha costituito a Milano un Istituto internazionale di canto col proposito di dare una perfetta preparazione tecnica agli allievi-artisti di canto, e perciò oltre alle materie indispensabili, altre ve ne saranno, necessarie a chi vuole emergere nella non facile carriera.

E per facilitare lo studio a quegli elementi che posseggono requisiti notevoli, ma non mezzi per iscriversi ai Corsi completi, l'Istituto offre sei posti semigratuiti per allievi di nazionalità italiana. Rivolgersi alla Direzione, Via della Signora N. 2.

® La sezione ceco-slovacca della «International Society for contemporany Music» ha messo a disposizione della Società tre concerti pel prossimo giugno. La commissione di formazione dei programmi è risultata composta di Casella, Bartok, Koechlin, Schultz-Domburg, Ansermet, Goossens, Stepan. I lavori, sia manoscritti, sia editi, dovranno pervenire a Londra pel 31. XII p. v., e quindi rimane fissata al 30 XI p. v. la data alla quale tutte le composizioni predette dovranno essere inviate ad Alfredo Casella (Roma, Via E. Q. Visconti numero 11), il quale è incaricato di radunare la Commissione di selezione.

® Il secondo quartetto di Malipiero verrà eseguito il 20 marzo, al terzo concerto della Società italiana per la musica moderna dall'ottimo «Quatuor Pro Arte» di Bruxelles e, probabilmente, anche in un prossimo giro in Italia.

® Paul Hindemith sta musicando una pantomima pel teatro di Darmstadt; Krenek ha quasi terminato la sua nuova opera per l'Opéra di Francoforte e Wellesz farà rappresentare, ad Hannover, un atto dal titolo *Albertis*, libretto di von Hoffmannsthal.

® All'Opéra di Parigi, nella prossima stagione, si daranno le seguenti novità, alcune delle quali già rappresentate, però, altrove: *Il giardino del paradiso*, 4 atti di De Flers e Caillavet, musica di Bruneau; *Siang-Sin*, balletto in due quadri di Hüe; *Nerto*, 4 atti di M. Léna, musica di C. Widor; *La sacerdotessa di Korydwen*, balletto di Landmirant; *Gli dei son morti*, di Berteaux, musica di Tournemire; *Salamina* di Emmanuel; *Prélude féerique* di Andrea Bloch; *Nalla* di Gaubert; *Guercoeur* di Alberico Magnard.

® «*Comoedia*», pubblicando il bilancio della scorsa stagione all'Opéra, ci fa sapere che i maggiori incassi si sono avuti con le due rappresentazioni di *Rigoletto* (16 e 21 maggio) che hanno fruttato, rispettivamente: 51201 e 50523 franchi.

® Il direttore d'orchestra Schultz-Domburg ha accettato, per la prossima stagione di Bochum, le *Danze Arcaiche* di Lendvai.

NECROLOGIO

® Condoglianze vivissime al maestro Giuseppe Gallignani che ha avuto la sventura di perdere l'adorata consorte Giulia Oppi, moglie e madre esemplare; fu anche un'egregia pianista.

® Di tutto cuore partecipiamo al lutto del cav. Giuseppe Albinati e del maestro Guido Manneschi, entrambi appartenenti alla Casa Ricordi, per la morte del loro rispettivo figlio e padre.

® A Parigi, il 14 luglio il maestro *Luigi Ganne*, in età di 61 anni. Egli era autore di diverse pregevolissime operette: *I saltimbanchi*, *Hans il suonatore di flauto* ecc., e della popolarissima *Marcia lorenese*.

VARIETÀ

Un monumento a Bruckner

Nell'Università di Vienna è stato innalzato un monumento ad Anton Bruckner (il César Franck della Germania) del quale è giustamente celebrata la *IX Sinfonia* in *mi magg.* che fu eseguita anche a Milano, al Dal Verme. Come autore, il suo stile è wagneriano; ma l'impostazione della frase è bachiana come nel *Te-deum* e nelle tre grandi *Messe*. E' affine a Franck per stile, per idealità ed anche per la sfortunata vita che trasse. Il monumento è in prezioso marmo rosso e porta la seguente laconica iscrizione: «*Antonio Bruckner*, dottore onorario dell'Università di Vienna, (1824-1896)».

Scoperta di lavori di Schütz

Anche nella chiesa di Sant'Andrea a Hildesheim, si sono trovati manoscritti contenenti musiche sconosciute di Enrico Schütz, detto «il Sagittarius» che passa per essere il padre della musica tedesca e il più importante precursore di Bach... Infatti pure Schütz scrisse precisamente diverse *Passioni* ed anche sul Vangelo di San Matteo. Notevole che il Schütz visse a Venezia molti anni, vi soggiornò stretto in amichevole relazione con Giovanni Gabrielli e ivi egli udì molta musica del Monteverde e del Rinuccini, l'influsso dei quali fu così potente e fecondo sulla di lui produzione.

L'origine del Waltzer

Sebbene il merito ne sia attribuito ai tedeschi, pare invece che il *Waltzer* abbia origine provenzale e si chiamasse prima *Volta*. Questa parola, al pari che l'altra, *Ballata*, designava allora la danza e il canto che l'accompagnava. Sotto il regno di Luigi XII il *Waltzer* migrò dalla Provenza a Parigi e riuscì di moda per tutto il secolo sedicesimo e fece la delizia della frivola Corte dei Valois. I tedeschi l'adottarono a quel tempo e con la loro pronunzia fecero della parola *volta* il verbo *waltzer*.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Nei prezzi è compreso l'aumento

CANTO E PIANOFORTE

Musica vocale da camera

BERNARDI (V.). (R.114). *Doloroso*. Valse hésitation. Paroles de P. d'Amor. Ms. ou Br. L. 4.

CICOGNA (G. A.) (119373-74-75). **Tre Rondò.** Parole di G. d'Annunzio (dall'Intermezzo melodico «La Chimera»). Ms. o Br: I. *Entro i boschi alti e soli*. — II. *A'l gran Maggio i venti aulenti* — III. *Come sorga la luna da le cime selvose, cad.* L. 4.

GUI (V.) (119201). *Cantate* per due Soli (Soprano e Tenore), Coro e Orchestra. Riduzione per Canto e Pianoforte. (a) L. 8.

PIANOFORTE

Composizioni originali e Danze

BERNARDI (V.). (R. 115). *Doloroso*. Valse hésitation. L. 4.

BILL (V.) (119258). *Frank Jazz-Band*. Shimmy-Fox trot. Op. 7. L. 4.

BILLI (V.) (119423). *Serenate del Diavolo*. Op. 361. L. 4.

CICOGNA (G. A.). (119363-64-65). **Marionette.** Tre pezzi (2.ª Serie): I. *Colombina*. L. 5. - II. *Pantalon*. L. 5. — III. *Brighella*. L. 6.

MENDELSSOHN-BARTOLDY (F.). (E. R. 365-366). *Composizioni*, riveduse da V. Romaniello. Volumi II. e III. *cad.* (a) L. 6.

PICCIONE (F.) (119256). *Minuetto* L. 4.

ROSSI (M. A.) (E. R. 412). *Toccata*. Libera Trascrizione di A. Toni. (a) L. 4.

SCHUBERT (R.) (E. R. 397). *Melodie*, trascritte per Pianoforte da F. Liszt. Edizione riveduta da G. Tagliapietra. (a) L. 8.

SCHUMANN (R.) (E. R. 398). *Melodie*, trascritte per Pianoforte da F. Liszt. Edizione riveduta da G. Tagliapietra. (a) L. 6.

SORO (E.) (119299). *Sonata N.3 en Re mayor* en 4 partes. (a) L. 12.

—— (119301-02). Vals en *Re bemol mayor*. L. 5.

—— (119303-04). *Dos Piezas características* sobre *Sanacuecas* (Baile popular Chileno): 1. Andantino mosso. — 2. Allegro con brio. *Cad.* L. 5.

—— (119305-06). *Dos Tonadas Chilenas*: 1. «*Todo mi amor para ti*». — 2. «*Quiéreme Chinita mia*». *Cad.* L. 4.

DUE PIANOFORTI

SORO (E). (119298) *Gran Concierto* en *Re mayor* en tres partes. (a) L. 25.

VIOLINO SOLO

FIORILLO (F.) (E. R. 395), *36 Studii*, riveduti per cura di M. Anzoletti (a) L. 5.

LIBON (F.) (E. R. 387). *30 Capricci*. Op. 15., riveduti e annotati da M. Anzoletti (a) L. 6.

RODE (P.) (E. R. 306). *24 Capricci*, rivedati e annotati da M. Anzoletti (a) L. 6.

VIOLINO E PIANOFORTE

PAVANELLI (L.). (119330). Largo L. 4.

PICCIONE (F.) (119257). Notturno L. 6.

RACHMANINOFF (S.) (119232-33-34). **Trois Morceaux** transcrits pour Violon (ou Alto) et Piano par L. d'Ambrosio: 1. *Barcarolle*. Op. 10. N. 3. L. 6. — *Mélodie*. Op. 3. N. 3. L. 5. — 3. *Sérénade*. Op. 3. N. 5. L. 5.

SORO (E.) (119300). *Rêve d'amour*. L. 5.

VIOLA

GIORGETTI (F.) (E. R. 160). *Metodo* per esercitarsi a ben suonare l'Alto - Viola. Op. 34. Edizione riveduta da A. Consolini. (a) L. 10.

RACHMANINOFF (S.) (119232-33-34). **Trois Morceaux** transcrits pour Alto (ou Violon) et Piano par L. d'Ambrosio: 1. *Barcarolle*. Op. 10. N. 3. L. 6. — 2. *Mélodie*. Op. 3. N. 3. L. 5. — 3. *Sérénade*. Op. 3. N. 5. L. 5.

VIOLONCELLO

FORINO (L.) (E. R. 390). *La tecnica razionale e progressiva del Violoncellista*. Volume IV. Del pollice caponasto (a) L. 24.

—— (119273). *Preghiere* per quattro Violoncelli. N. 3. *San Francesco parla alle tortore*. Op. 27. N. 3. L. 6.

ARCHI

MALIPIERO (G. F.) (119320-21) *Stornelli e ballate* per Quartetto d'Archi (due Violini, Viola e Violoncello). Partitura (formato tascabile) (a) L. 10. — Parti staccate complete (a) L. 10.

ORCHESTRA

SORO (E.) (119289). *Suite Sinfonica* N. 2. Partitura. (Formato tascabile) (a) L. 20.

—— (119290). *Gran Concierto* en *Re mayor* en tres partes para Piano y Orquesta. Partitura. (a) L. 50.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

BERNARDI (V.) (R. 144). *Doloroso*. Valse hésitation (a) L. 5.

BILL (V.) (119259). *Frank Jazz-Band*. Shimmy - Fox trot. Op. 7. (a) L. 5.

FOURDRAIN (F.) (R. 11). *L'éternel amour*. Berceuse pour Violon et Orchestre, avec Piano-conducteur. (a) L. 5.

GAUWIN (Ad.) (R. 39). *Aimons-nous donc!* Suite de Valses. (a) L. 6.

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

BAS (G.). *Méthode d'accompagnement du Chant Grégorien et de Composition dans les huit modes, suivie d'un Appendice sur la Réponse dans la Fugue.* (Desclée & C., Tournai).

GABEAUD (A.). *Cours raisonné de Solfège et de Théorie élémentaire.* Préface de V. d'Indy. Fr. 15. (M. Senart, Paris).

GIANTURCO (E.). *Claude Debussy.* L. 4. (L. Pierro, Napoli).

GRABNER (H.). Die Funktionstheorie Hugo Riemanns (O. Halbreiter, München).

HURÉ (J.). *L'Esthétique de l'Orgue.* Préface de Ch. M. Widor. Fr. 18. (M. Senart, Paris).

TRUCCHIA (G.). *Lo studio del Pianoforte.* Nuovi principi tecnici e didattici nel sistema Paccagnella. L. 2. (Mariuzzi e Biancani, Bologna).

PIANOFORTE

Studii, Composizioni originali, Danze

BARBERO (O.). *Margarite del bosque.* Vals. (Orrelli Hermanos, B. Ayres).

BRAILY (M.). *Batik.* Shimmy. (A. Leuschner, Berlin).

BYRD (W.). *Dances Grave and Gay* 2/6. (Winthrop Rogers Ltd., London).

CAMPBELL (C. M.). *Good Humour.* 1/6. (J. Williams Ltd., London).

CORDERO (D.). *My Dear.* Shimmy. (Orrelli Hermanos, B. Ayres).

CRAS (J.). *Polipheme.* Interlude du 1.er Acte. (M. Senart, Paris).

CZERNY (C.). *100 Studii giornalieri.* Revisione di F. Boghen. Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DELFINO (E.). *Jeu et amour.* Shimmy. (Ortelli Hermanos, B. Ayres).

DE KAZACSAY (T.). *Cinq miniatures.* Op. 27. Fr. 2.50. (Foetisch frères, Lousanne).

FIRPO (R.). *Eternamente...!* Valse sentimental. (Ortelli Hermanos, B. Ayres).

GIACCHINO (C.). *Prime corse... Fr. 2,50. - Per Lei.* Minuetto. Fr. 3. (Rosario Prodets & C., Palermo).

HEATH (J.). *Reflexion.* 3/—. (Winthrop Rogers Ltd., London).

HINDEMITH (P.). *1922.* Suite. (Schott's Söhne, Mainz).

KING (R.). *Four Preludes.* Book I. 3/—. (J. Williams Ltd., London).

KULLMANN (A.). *Effaves. — Barcarolle.* (M. Senart, Paris).

LAZARUS (D.). *Six Pièces.* (M. Senart, Paris).

LE BORNE (F.). *Suite en sol mineur.* (M. Senart, Paris).

MAGLIO (J.). *La dolorosa* (Ortelli Hermanos, B. Ayres).

MALIPIERO (G. F.). *Cavalcate.* (M. Senart, Paris).

PECCI (V.). *El Juramento.* Tango. (Ortelli Hermanos B. Ayres).

GÜILTER (R.). *Country Pieces.* 3/—. (W. Rogers, Ltd., London).

RAVASENGA (C.). Contrasto - burlesco - sentimentale. L. 2.50. (A. Allione, Torino).

REGER (M.). *Clavier-Album.* Band I. - Band II. (Schott's Söhne, Mainz.)

RICCI SIGNORINI (A.). *Cinque Pezzi infantili.* 1ª Serie. Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

ROCKFORD (H. E.). *Campaign March.* (Sweet Co., New York).

SAMMARTINI (J. B.). *Sonate II.* Recueillie par G. de Saint Foix. (M. Senart, Paris).

SCHOBERT (J.). *Sonate.* Op. 8. Recueillie par G. de Saint Foix. (M. Senart, Paris).

SEQUEIRA (D.). *L'oiseau du Caribe* (M. Senart, Parigi).

SWINSTEAD (F.). *Three short Pieces.* 2/— (J. Williams Ltd., London).

VIVAS (D. J.). *Brisas primerorales.* Vals. (Ortelli Hermanos, B. Ayres).

VOGEL (C. A.). *Sonate in b. Moll.* Mk. 5. (O. Halbreiter, München).

MUSICA SCENICA

HOLST (G.). *Sávitri.* An Episode from the Mahábharata. Op. 25. (F. & B. Goodwin Ltd., London).

MUSICA SACRA

BYRD (W.). *Salve Regina* for four voices. 6/—. — (J. A. W. Chester, Ltd., London).

GALLOTTI (S.). *La Pentecoste.* Strofe dell'Inno di A. Manzoni per Coro a tre e quattro voci pari, con accompagnamento di Pianoforte. Partitura Fr. 10. Parti, ciascuna Fr. 1. (A. & G. Carisch & C., Milano).

VIOLINO SOLO

JARNACH (Ph.). *Sonate.* Op. 13. Mk. 6. (B. Schott's Söhne, Mainz).

LEUSKY (B.). *30 Caprices.* Vol. I. Fr. 1,50; Vol. II. Fr. 1,50. (G. Alsbach & C., Amsterdam).

VIOLINO E PIANOFORTE

BONIS (M.). *Sonate.* (M. Senart, Paris).

COSSART (L. A.). *Romance - Impromptu.* p. 31. (Foetisch frères, Lausanne).

GALLETTI (C.). *Romanza.* L. 4. (Tip. Industriale, Perugia).

GALLIERA (A.). *Andante.* Fr. 2,50. (A. & G. Carisch, & C., Milano).

GUILLEMAIN. *Allegro.* Recueillii par M. Pincherle. (M. Senart, Paris).

KRICKA (J.). *Serenata.* Mk. 2. — *Ninna - Nanna.* Mk. 1,50. (N. Simrock, Berlin).

LAUWERYUS (G.). *Sonate.* (M. Senart, Paris).

MIGOT (G.). *Dialogue* en IV parties. (M. Senart, Paris).

SCHULTHESS (W.). *3 Capricen nach Paganini:* N. IX *in E dur;* N. XIV *in Es dur;* N. XIX *in Es dur.* Je N. Mk. 1,50. (Schott's Söhne, Mainz).

SOMERVELL (A.). *Miniature Pieces.* Vol. I. 2/6. (J. Williams Ltd., London).

TORELLI. *Concerto.* Réduction et réalisation de M. Pincherle. (M. Senart, Paris).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

KOECHLIN (Gb.). *Sonate.* (M. Senart, Paris).

MARTIN (Fr.). *Sonate en M. min.* réalisée par J. Strawen. (M. Senart, Paris).

RASSE (F.). *Sonate pathétique.* (M. Senart, Paris).

SINGERY (G.). *Sonate in La min.* Fr. 13. (M. Senart, Paris).

ORCHESTRA

RICCI SIGNORINI (A.) *Suite N. 2.* Partitura Fr. 25. (A. & G. Carisch & C., Milano).

SVERRE JORDAN. *Norvegiana.* Op. 22. Partitur. (Rahe & Plothow, Berlin).

STRAWINSKY (I.). *Feu d'artifice.* Partition. (B. Schott's Söhne, London).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

Sinfonie, Preludî, Intermezzi celebri

per Pianoforte a quattro mani

AUBER (D. F. S.)

97404. - Fra Diavolo. Sinfonia . . . . . L. 2.40
97405. - La Muta di Portici. Sinfonia . » 2.40

BELLINI (V.)

97406. - I Capuleti e i Montecchi. Sinf. » 2.—
97407. - Norma. Sinfonia . . . . . » 1.60

BOITO (A.)

97408. - Mefistofele. Preludio . . . . . » 1.50

CAGNONI (A.)

97409. - Michele Perrin. Sinfonia . . . » 3.—

CIMAROSA (D.)

97410. - Artemisia. Sinfonia . . . . . » 1.60
97411. - Le Astuzie femminili. Sinfonia . » 1.20
97412. - Giannina e Bernardone. Sinfonia . » 1.60
97413. - Il giorno felice. Sinfonia . . . » 1.60
97414. - Il Matrimonio segreto. Sinfonia . » 2.40
97415. - Gli Orazi e Curiazi. Sinfonia . . » 1.60
97416. - Le Trame deluse. Sinfonia . . . » 1.60

CHERUBINI (L.)

97417. - Gli Abencerragi. Sinfonia . . . » 2.40
97418. - Anacreonte. Sinfonia . . . . . » 2.40
97419. - Le due Giornate o Il Portatore d'acqua. Sinfonia . . . . . » 2.40
97420. - Elisa. Sinfonia . . . . . » 3.—
97421. - Faniska. Sinfonia . . . . . » 2.40
97422. - Lodoiska. Sinfonia. . . . . » 2.40
97423. - Medea. Sinfonia . . . . . » 2.40
97424. - L'Osteria portoghese. Sinfonia . » 2.40

DONIZETTI (G.)

97425. - Anna Bolena. Sinfonia . . . . . » 3.—
97426. - Don Pasquale. Sinfonia. . . . . » 2.—
97427. - Fausta. Sinfonia . . . . . » 3.—
97428. - Gemma di Vergy. Sinfonia. . . . » 3.—
97429. - Linda di Chamounix. Sinfonia . . » 3.—
97430. - Maria di Rohan. Sinfonia . . . » 3.—

FACCIO (F.)

97431. - Amleto. Preludio Atto III . . . » 1.—
97432. - I Profughi Fiamminghi. Preludio » 1.50

GOMES (A. C.)

97433. - Salvator Rosa. Sinfonia . . . . » 3.—

HÉROLD (F.)

97434. - Le Pré aux Clercs. Sinfonia . . » 2.—
97435. - Zampa. Sinfonia. . . . . » 2.40

MANCINELLI (L.)

97436. - Cleopatra. (Intermezzi). Overtura . » 3.—

MERCADANTE (S.)

97437. - I due Figaro. Sinfonia . . . . » 3.—
97438. - Elena da Feltre. Sinfonia . . . » 3.—
97439. - Ismalia. Sinfonia . . . . . » 3.—
97440. - La Schiava Saracena. Sinfonia . » 3.—

MEYERBEER (G.)

97441. - Dinorah. Sinfonia . . . . . » 3.50
97442. - Roberto il Diavolo. Preludio . . » 1.50
97443. - Struensée. Sinfonia . . . . . » 3.—
97444. - Gli Ugonotti. Preludio . . . . » 1.50
97445. - *Per l'Inaugurazione dell'Esposizione Universale di Londra 1862.* Sinfonia » 3.—

MORLACCHI (F.)

97446. - Francesca da Rimini. Sinfonia . . L. 3.—

MOZART (W. A.)

97447. - La Clemenza di Tito. Sinfonia . . » 1.60
97448. - Così fan tutte. Sinfonia . . . . » 1.60
97449. - Don Giovanni. Sinfonia . . . . » 2.—
97450. - Il Flauto magico. Sinfonia . . . » 2.—
97451. - Idomeneo. Sinfonia . . . . . » 1.60
97452. - L'Impresario. Sinfonia . . . . . » 1.60
97453. - Le Nozze di Figaro. Sinfonia . . » 2.—
97454. - Il Ratto del Serraglio. Sinfonia » 1.60

PAISIELLO (G.)

97455. - Il Barbiere di Siviglia. Sinfonia » 1.60

PEDROTTI (C.)

97456. - Fiorina. Sinfonia . . . . . » 2.40
97457. - Tutti in maschera. Sinfonia . . » 2.40

PONCHIELLI (A.)

97458. - A Gaetano Donizetti. Cantata. Preludio . . . . . » 1.—
97459. - La Gioconda. Preludio . . . . . » 2.—
97460. - I Lituani. Sinfonia . . . . . » 3.—
97461. - I promessi sposi. Sinfonia . . . » 3.—

ROSSI (L.)

97462. - Il Domino nero. Sinfonia . . . » 3.—

ROSSINI (G.)

97463. - L'Assedio di Corinto. Sinfonia . » 3.—
97464. - Il Barbiere di Siviglia. Sinfonia » 2.40
97465. - La Gazza ladra. Sinfonia . . . » 3.—
97466. - Guglielmo Tell. Sinfonia . . . » 3.—
97467. - L'Italiana in Algeri. Sinfonia . » 2.40
97468. - Semiramide. Sinfonia . . . . . » 3.—

SPONTINI (G.)

97469. - Fernando Cortez. Sinfonia . . . » 2.—
97470. - La Vestale. Sinfonia . . . . . » 2.—

VERDI (G.)

97471. - Aida. Preludio . . . . . » 1.—
97472. - Adolbo. Sinfonia . . . . . » 3.—
97473. - Un Ballo in maschera. Preludio . » 1.—
97474. - La Forza del Destino. Sinfonia . » 3.—
97475. - Giovanna d'Arco. Sinfonia . . . » 3.—
97476. - Luisa Miller. Sinfonia . . . . » 3.—
97477. - Macbeth. Preludio . . . . . » 1.—
97478. - Nabucodonosor. Sinfonia . . . . » 2.40
97479. - Oberto Conte di S. Bonifacio. Sinfonia . . . . . » 2.40
97480. - La Traviata. Preludio Atto I . . » 1.—
97481. - La Traviata. Preludio Atto III . . » 1.—
97482. - I Vespri Siciliani. Sinfonia . . . » 3.—

WEBER (C. M.)

97483. - Der Freischütz. Sinfonia . . . » 2.40
97484. - Euriante. Sinfonia . . . . . » 2.—
97485. - Jubel. Sinfonia . . . . . » 2.40
97486. - Oberon. Sinfonia . . . . . » 2.—
97487. - Preziosa. Sinfonia . . . . . » 2.—
97488. - Rübezahl. Sinfonia . . . . . » 1.60

E. R. 140. BELLINI e ROSSINI. Sinfonie: *Bellini.* I Capuleti e i Montecchi - Norma; *Rossini.* Otello - Tancredi - L'Italiana in Algeri - Il Barbiere di Siviglia - La Gazza ladra - Semiramide - Guglielmo Tell. (R. Tenaglia) L. 10.—

E. R. 172. VERDI (G.) Sinfonie e Preludi: Oberto Conte di S. Bonifacio. Sinfonia. - Giovanna d'Arco. Sinfonia. - Nabucodonosor. Sinfonia. - Macbeth. Preludio. - La Battaglia di Legnano. Sinfonia - Luisa Miller. Sinfonia. - La Traviata. Preludi Atto I e Atto III. - Vespri Siciliani (Giovanna de Guzman). Sinfonia. Adolbo. Sinfonia. - Un Ballo in maschera. Preludio. - La Forza del Destino. Sinfonia. - Aida. Preludio. (R. Tenaglia) . . . . . L. 16.—

Nei prezzi è compreso l'aumento.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO V. NVMERO X. OTTOBRE MCMXXIII

PREMIATA FABBRICA STRUMENTI MUSICALI

De Bernardi Giuseppe

Succ. De Bernardi Enrico

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (I)

INGROSSO - Casa fondata nel 1880 - DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e rinomati Mandolini « Felice Arpino »

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

Cataloghi illustrati gratis a richiesta.

SOCIETA' NAZIONALE DEL
"GRAMMOFONO"



QUESTA CELEBRE MARCA
contrassegna tutti i veri Strumenti e Dischi originali "Grammofono" noti in tutto il mondo per la loro perfezione. Repertorio ricchissimo di opere, operette, danze, canzoni, musica sinfonica, strumenti e solo ecc.

OPERE COMPLETE

Tutti gli amici della musica possono trovare l'assortimento completo di Strumenti e dischi presso i

Riparti vendita al dettaglio
ROMA - Via Tritone, 89
MILANO - Galleria Vitt. Em. 39
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS CATALOGHI E LISTINI

LUIGI FORINO

La tecnica razionale e progressiva del Violoncellista

Vol. I. — Prima posizione (E. R. 168) . . . . . L. 20,—
» II. — Seconda, terza e quarta posizione (E. R. 170) » 20,—
» III. — Quinta, sesta e settima posizione (E. R. 170) » 24,—
» IV. — Del pollice capotasto (E. R. 290) . . . . » 24,—

In preparazione il V. volume.

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

G. RICORDI & C. — EDITORI

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi,* ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.
GENOVA.
Ciglia M. Angelo - Via Cairoli, 37 r.
— Ditta *De Bernardi Giuseppe* - Via S. Luca, 52-54.
— *Fratelli Serra.* - Via Luccoli, 56 (rosso).
MILANO.
Casa Ed. « Musica Sacra » - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TRIESTE.
Buffa, Baretti & C. - Via Carducci 27.
— *Tedeschi & Obersnu* - Corso Vitt. Eman., 26.
VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi.* - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Parегg. al R.R. Conservatori. (D. R. 26 gennaio 1922).



AGENTI CONCESSIONARI PER MILANO:
ROSSI & C. - Via NapoTorriani, 9

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2

Pianoforti ANELLI si trovano presso tutti i principali Negozianti d'Italia.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,00

MILANO — VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5.50

Per l'estero il prezzo è in franchi

SOMMARIO

MANTOVANI T. — Librettisti verdiani: I°. Temistocle Solèra . . . Pag. 285

COATES H. — H. Waldo Warner . . . » 289

TONI A. — In tema di frodi musicali . . . . . » 290

MAGRINI S. — I Misteri Gaudiosi: Sacre rappresentazioni composte con la musica di Nino Cattozzo . . . . . » 291

A. A. — Enrique Soro . . . . . » 292

RIVISTA DELLE RIVISTE: G. S. Bach cantore a Lipsia. - Una sinfonia in 25 minuti. - I quartetti giovanili di Rossini. - Musica e Meccanica. - Italia. - Estero . . . . . Pag. 293

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 302

RECENSIONI: Opere d'interesse musicale. - Musica scenica. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 304

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Varietà . . . . . » 309

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 313

BRANO MUSICALE:

S. MESSINA: *Non nascondere il segreto del tuo cuore.*

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime; Carte assorbenti per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per la cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Arsenale, 19 — TORINO

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

ANNO V. OTTOBRE 1923 NUM 10.

MVSICA D'OGGI

LIBRETTISTI VERDIANI

I.

TEMISTOCLE SOLÈRA

Il nome di Temistocle Solèra è legato a quello di Giuseppe Verdi, per il quale scrisse i libretti dell'*Oberto conte di San Bonifacio*, del *Nabucco*, dei *Lombardi*, della *Giovanna d'Arco*, dell'*Attila*; e dalla luce perennemente radiosa dell'astro maggiore il satellite riceve tutt'ora un vivo riflesso, che lo sottrae all'ombra dell'oblio.

Pure, ai suoi giorni, il collaboratore fecondo e non immeritatamente fortunato del Maestro illustre ebbe una notorietà grandissima, non soltanto per la sua versatile operosità di poeta, di musicista, di romanziere e di drammaturgo, ma ancor più per l'alterna vicenda della sua vita eccentrica e tumultuosa di *bohèmien* scapigliato, per le bizzarre, clamorose avventure delle quali fu protagonista.

Fin dai primi anni uno strano destino sembrò esercitare sull'esistenza di Temistocle Solèra tutta la sua capricciosa influenza, a volte avversa, più spesso straordinariamente propizia.

Figlio di Antonio Solèra, avvocato e patriotta ben noto, e di Maria Borni, entrambi bresciani, il futuro librettista verdiano venne al mondo nel giorno di Natale del 1815, a Ferrara; e mentre era ancor bambino, il padre fu condannato quale cospiratore al duro carcere dello Spielberg insieme al Pellico, al Maroncelli, al Confalonieri e agli altri patriotti del Ventuno.

Però l'Imperatore Francesco I, con uno di quegli atti d'ipocrisia politica consueti alla Casa Absburghese, aveva ostentato di prendersi paternamente cura del piccolo Temistocle, che fece accogliere nel Collegio imperiale di Vienna.

Col crescere degli anni il protetto di S. M. Apostolica si rese conto di essere figlio di un condannato politico dell'Austria, e sdegnando di dovere la propria educazione a chi teneva in ceppi suo padre, decise di fuggire dal collegio. Studiato con astuzia e con pazienza il suo piano, al momento propizio scavalcò il muro di cinta dell'istituto, e con passo rapido e guardingo attraversò le vie di Vienna fino al ghetto. Colà giunto vendette la dispregiata uniforme nera luccicante di fregi e di bottoni dorati in cambio di uno sdrucito abituccio borghese e di poche *svanziche* di giunta.

Occorreva trovare subito un rifugio e una occupazione; ed anche a questo aveva pensato con la precoce, avventurosa fantasia. Sapeva cavalcare, sapeva ideare delle rappresentazioni mimiche, e diritto filato andò ad offrirsi in un circo equestre del sobborgo come cavallerizzo e come autore di pantomime. Gli riuscì di farsi accettare, e sembra che si disimpegnasse a meraviglia, tanto che la proprietaria del baraccone, che era una giovine donna, più che a ben volere prese a voler bene al suo nuovo scritturato.

***

Fu quella la prima avventura amorosa del giovinetto Temistocle, ma, ahimè, di breve durata; chè la polizia non avendo abbandonato le prime infruttuose ricerche del collegiale fuggitivo, riuscì a pescarlo in un paesetto sul confine dell'Ungheria, e malgrado le preghiere di lui e della desolata amante venne ammanettato e spedito a Vienna.

Non volendosi riammettere il ribelle nel collegio imperiale e neppure lasciarlo in balia di sè stesso, fu mandato a Milano nel Collegio Longone, dove se proprio non mise giudizio, prese però molto amore allo studio, sopratutto alla poesia e alla musica, le due grandi passioni di lui, forse le sole in cui sia stato costante nella turbinosa volubilità della sua agitata esistenza.

Vera testa calda, indole generosa, facile agli

entusiasmi, passò dal collegio alla vita avido di emozioni, incurante del poi. Smanioso e bisognoso di fare, riuscì appena diciottenne ad essere notato nell'ambiente letterario ambrosiano col volumetto *I miei primi canti*, nei quali era palese l'influenza manzoniana, la maniera di moda in allora che contribuì a far piacere quei versi.

Francesco Regli li aveva lodati nel suo periodico *Il Pirata*, Luigi Romani non era stato men prodigo d'encomio nel *Figaro* e il buon Luigi Taccani non esitava a vaticinare: « Abbiamo un poeta! ».

Incoraggiato dalla lusinghiera accoglienza ai *Primi Versi*, Solèra aveva fatto seguire le *Lettere giocose*, sestine di argomento faceto, alla Guadagnoli, e pur anche un romanzo: *Michelina*, che furono il suo passaporto per gli allegri e battaglieri cenacoli del *Caffè Martini* e *Caffè dell'Accademia*. Fra i tipi più caratteristici di quell'Olimpo artistico-intellettuale emergeva moralmente e fisicamente Temistocle Solèra, figura di atleta più che di cultore delle Muse — quale ce lo ha ritratto Leone Fortis — « alto, colossale, dalle spalle erculeamente quadrate, dal collo taurino, che i *solini* largamente rovesciati sulla cravatta sottile lasciavano scoperto in tutta la sua robusta nudità — testa voluminosa, faccia larga quasi imberbe, dagli occhi piccoli, infossati ma acuti, penetranti, con la lente confitta nel destro, abitudine che, segnando una ruga dall'occhio al labbro, dava alla fisonomia una impronta sarcastica.. ».

***

I rapporti, sotto vari aspetti interessanti e curiosi, tra Verdi e Solèra, cominciarono appunto quando l'uno e l'altro iniziavano insieme la loro carriera teatrale con l'*Oberto di San Bonifacio*. Il fosco dramma medioevale ideato originariamente da Felice Romani e da questi svolto in una prima trama, venne poi sceneggiato di nuovo e rivestito di forma poetica dal Solèra, ciò che voleva dire rifar più di una volta i versi, aggiungendone o togliendone a seconda delle pretese del Maestro, il quale fin dall'esordio si mostrò molto esigente, talora un po' tiranno, coi propri collaboratori.

L'opera, com'è noto, ottenne alla « Scala » (il 17 novembre 1839) un esito assai lusinghiero, che si riverberò anche sul librettista, il quale oltre ad essersi affermato favorevolmente nel mondo teatrale, ricevette dall'impresario Merelli un compenso di seicento lire austriache. La gioia nel trovarsi possessore per la prima volta di una tal somma, ingente per lui, su la quale non aveva osato contare, lo esaltò, stimolandolo a fare qualche cosa d'insolito, di grande, almeno a suo modo di vedere. Subito corse in cerca di due suoi intimi:

— Venite con me...

— Dove?

— A fare un viaggio... fino a Monza. Voglio vedere come fanno a vivere quei fortunati che possiedono seicento lire di rendita al giorno.

Tosto la piccola comitiva si mette in baldoria, e alla notte, rientrando in casa, il prodigo Temistocle non si trova più in tasca che due o tre *svanziche*.

Qualche scudo potè ancora spillarlo al Merelli, quando all'ottava rappresentazione dell'*Oberto* venne eseguito con plauso un inno dal titolo *La Melodia*, di cui il Solèra aveva scritto le parole e la musica.

Oramai le porte del massimo teatro milanese gli erano dischiuse, ed egli seppe profittarne per farvi rappresentare nel carnevale dell'anno successivo la *Ildegonda*, opera seria, della quale — cosa singolare e decantata a quel tempo — egli stesso era il poeta e il compositore, e che anche per il valore degli interpreti, principalmente di Erminia Frezzolini e di Napoleone Moriani, ottenne lietissime accoglienze. Il letterato musicista esaltato da quel successo è preso da un parossismo di produzione, onde nel '42 veniva rappresentato alla « Scala » *Il Contadino d'Agliate*, riformato — forse non senza necessità — per la riproduzione al Teatro Grande di Brescia, e successivamente metteva in scena a Modena *La fanciulla di Castelguelfo* e a Padova *Genio e Sventura*.

***

Fra tanto Verdi taceva, chiuso nella desolazione dei giorni suoi più tristi. Dopo essersi forzato di condurre a termine, tra l'infierire di sventure domestiche, l'opera buffa *Un giorno di regno* (che per il completo insuccesso fu detta sarcasticamente *Una sera di fiasco*), lo sconsolato artista si era allontanato dal teatro col fermo proposito di non comporre mai più nulla.

Il Solèra, se bene affacendato per le proprie opere, aveva scritto anche un libretto dal titolo *Nabuccodonosor*, commessogli dall'impresario della « Scala », il Merelli e che avrebbe dovuto essere musicato da Ottone Nicolai, operista allora molto in auge su le nostre scene, il quale viceversa rifiutò il soggetto propostogli.

E' noto l'incontro di Bartolomeo Merelli con Verdi, quando l'accorto Impresario che si doleva dell'ostinato silenzio del Maestro, gli parlò di un bel libretto del Solèra, bellissimo, grandioso, che l'autore dei *Templari* non aveva saputo apprezzare; e facendo quasi violenza alla impassibilità dell'amico gli cacciò a forza un manoscritto in tasca, gridandogli: « Almeno leggilo ».

Rincasando, Verdi trasse il libretto, lo gittò sul tavolo, deciso a non volersene occupare. Ma le parole ammirative del Merelli, il suo imperioso « Leggilo! » gli ronzavano nell'orecchio come una tentazione. Sfogliò qualche cartella del manoscritto e la sua attenzione si fissò sempre più intensa sui versi:

Va, pensiero, sull'ali dorate...

Il Maestro passò una notte insonne, leggendo e rileggendo i versi caldi, ispirati del *Nabucco*, che riaccendevano quell'estro poderoso ch'egli credeva, più che sopito, spento per sempre. La mattina dopo per tempo era a casa del buon amico Merelli. Lì per lì vennero presi gli accordi per l'opera da rappresentarsi nel veniente autunno alla « Scala ». Il libretto del *Nabucco* aveva avuto la virtù di restituire Giuseppe Verdi alla gloria dell'arte italiana; e di ciò va tenuto conto con gratitudine a Temistocle Solèra.

Durante la composizione del fortunato spartito i rapporti tra il musicista e il poeta erano divenuti sempre più cordiali, quasi fraterni, non senza qualche brusco bisticcio, quando l'uno tenacemente pretendeva cambiamenti o sostituzioni, anche di intere scene, che l'altro con l'impulsività del suo carattere si rifiutava di fare.

***

Subito dopo il trionfo del *Nabucco* i due amici si accingono con ardore alla nuova opera: *I Lombardi alla prima crociata*. Anche per questa il Maestro ogni tanto aveva una idea nuova; quindi occorreva rimaneggiare il testo poetico. Un giorno Solèra va da Verdi e lo trova scontento e agitato: non gli piaceva più il duetto tra soprano e tenore:

— Bisogna rifarlo..., rifarlo di pianta!...

— Bene; vedremo...

— Già: vedremo... Ma io ne ho bisogno subito.

— E io subito non me la sento.

— Ti dò due ore di tempo.

Di buona o di mala voglia il librettista finalmente si piega ad accontentare l'amico, il quale prendendolo subito in parola lo mette allo scrittoio ed esce dalla stanza, non ommettendo la precauzione di dar un giro di chiave alla porta.

Il vate, ora mai rassegnato alla breve prigionia, comincia a pensare, a scrivere; poi dopo qualche tempo, annoiandosi, si mette a girare per la stanza a frugare qua e là per distrarsi. In quella piccola ricognizione scopre delle bottiglie sopra l'armadio, e rallegrandosi della preziosa scoperta, subito ne stappa una. Era un buon vino generoso e non si fece scrupolo di apprezzarlo ripetutamente poichè gli accendeva l'estro, gli dava lena al lavoro. Ogni verso che gli cadeva dalla penna veniva salutato da una nuova libazione.

Rientrando, Verdi ebbe un sorriso di compiacimento: gli era parso di veder brillare in fronte all'amico un vivido raggio d'ispirazione. Ma quando tentò di leggere quei fogli, che dopo i primi versi erano tutti imbrattati di scarabocchi e di cancellature, e vide ai piedi dello scrittoio delle bottiglie vuote, comprese che razza d'ispirazione fosse quella che gli era sembrato di scorgere negli occhi dello sciagurato poeta!

Pure, tra quei versi balzati dal cervello anaffiato del Solèra, ve n'erano due che fermarono l'attenzione del compositore:

Sarà talamo l'arena
Del deserto interminato...

Li rilesse ad alta voce, rivolgendosi al librettista:

— Avanti! Completa...

L'altro guardava stupito, inerte.

Allora Verdi scattando, con l'indice teso, dettò gli altri versi della frase di Oronte:

Sarà l'urlo della jena
La canzone dell'amor.

L'idea arditamente spinta scosse il torpido poeta fino all'entusiasmo. Abbracciò l'amico, trascrisse i versi, che volle poi, anche a mente serena, mantenere nel libretto.

***

Dopo *I Lombardi*, altre due opere verdiane ebbero, come si è accennato, la collaborazione di Temistocle Solèra: *Giovanna d'Arco* e *Attila*, ma a traverso indugi e difficoltà che il Maestro non era disposto a tollerare e che l'indussero a valersi di altri, particolarmente del fido e docile Francesco Maria Piave.

Il Solèra ad un tratto era scomparso *insa-*

Iutato hospite, da Milano, senza che si sapesse precisamente il motivo di quella fuga misteriosa; e per alcuni mesi nessuno aveva avuto più nuove di lui. Si disse che uno dei suoi compagni di baldorie l'aveva incontrato a Livorno, dove faceva... il portatore d'acqua. Qualche tempo dopo si seppe ch'egli aveva assunto delle imprese teatrali, a Barcellona, a Gibilterra, a Saragozza, poi al Teatro Reale di Madrid, dove cantava la moglie di lui, Teresa Rosmini.

Colà il Solèra, secondato anche una volta dalla fortuna, potè entrare nelle grazie della Regina Isabella divenendo suo consigliere, influente a segno da suscitare le gelosie e le ostilità dei cortigiani, i quali non sopportavano che uno straniero, borghese, godesse le confidenze più intime della sovrana. Anche nel Teatro Reale, egli non trascurò l'occasione di far rappresentare un suo melodramma dal titolo *La Hermaña de Pelayo* (*La sorella di Pelagio*), e di scrivere il libretto di *Isabella la Cattolica — ossia La conquista di Granata* — per la musica del maestro Don Juan Arrieta, direttore del Conservatorio di Madrid.

In tanto Verdi aveva ultimato la *Giovanna d'Arco* e aspettava di ricevere, ritoccato e completato, il libretto dell'*Attila*, che il Solèra, indolente per carattere e in allora affaccendato nella sua nuova incarnazione di grande di Spagna, sembrava aver dimenticato. Per ciò il Maestro si rivolgeva al baritono Antonio Superchi, pregandolo «d'essergli (al Solèra) un po' di sprone onde una volta finisca queste piccole cose dell'*Attila*».

Ma siccome anche le sollecitazioni del Superchi non avevano avuto effetto, Verdi rompe gl'indugi e nel giorno di Natale del '45 scrive direttamente al librettista:

«Ho aspettato fino verso la metà del corrente se ricevevo da te i cambiamenti del quarto atto, come io ti pregavo nell'ultima mia da Milano: vedendo che tu mai me li mandavi, l'ho fatto accomodare da Piave, come tu m'autorizzavi coll'ultima tua lettera... Vi saranno dei versi che non ti piaceranno, ma tu li puoi cambiare come vuoi e renderli belli come sono tutti gli altri di questo libretto... Le accomodature che mi manderai, guarda di farle subito, subito, giacchè, ti ripeto verso il 20 si va in scena... Alcuni qui trovano a dire sui due versi nel duetto dei due bassi: *Avrai tu l'universo, Resti l'Italia a me*. Spero molto su quest'*Attila*...»

Con qualche ritardo l'*Attila* apparve su le scene della «Fenice» di Venezia il 17 marzo 1846, e non occorre qui ricordare a quali dimostrazioni, tenute a freno con le baionette austriache in teatro, desse incentivo quell'opera che glorificava l'Italia:

Cara patria, già madre e regina
Di possenti, magnanimi figli...

In vero se Giuseppe Verdi fu il musicista del risorgimento nazionale, bisogna pure riconoscere che tra i primi efficaci cooperatori ebbe il Solèra; il quale, acceso di fervore rivoluzionario, sia nel *Nabucco*, nei *Lombardi* o nell'*Attila*, sia in altri libretti, come quello del *Sordello* musicato dal maestro Buzzi, non si lasciava mai sfuggire l'occasione di far vibrare la nota patriottica, suscitando applausi formidabili e spesso dimostrazioni clamorose.

***

Si era alla vigilia dei grandi avvenimenti del '59; ed eccoti piombare a Milano, ospite dell'amico Pier Ambrogio Curti, avvocato e scrittore di strenne, il bollente Temistocle, che già era in rapporto coi capi del movimento politico. Tosto entra in corrispondenza col visconte de La Guerronière, facendosi sagace informatore del governo francese; poi, con nuova trasformazione a vista, diventa «corriere segreto» di Napoleone III, tramite fidato di messaggi dell'Imperatore a Vittorio Emanuele e al conte di Cavour.

Nel 1860 il Solèra passa ai servigi del nuovo governo italiano con la nomina di delegato-capo di pubblica sicurezza nella Basilicata, allora infestata dal brigantaggio. Colà egli compie imprese audaci e fortunate, tanto che il Ministro dell'interno, per premiarlo del suo intrepido zelo, lo nomina questore di Firenze. Ma nell'ambiente pacifico della nuova capitale del regno egli si sentiva un pesce fuor d'acqua: quei fiorentini erano di una calma esasperante. E allora ogni mattina architettava con fantasia rocambolesca trame e complotti di associazioni segrete, che poi alla sera con la stessa facilità aveva sventati.

Vittorio Emanuele II si era divertito qualche volta ad ascoltare i rapporti fantasiosi del Solèra, ch'egli chiamava il questore romanziere; ma altrettanto non si divertiva il ministro dell'interno, che finì per trasferire il suo troppo imaginoso dipendente a Palermo, e di là a Bologna, poi a Venezia; fin che, quando il governo del Kedivé gli chiese un funzionario per riordinare la polizia egiziana, fu felice di regalargli quel simpatico ma incomodo architetto di frottole.

Pure anche in Egitto il Solèra riuscì a farsi

onore; e tanto per non rinunziare alle sue predilette consuetudini artistiche, scrisse un *Inno* per le feste d'Ismailia da lui organizzate con alto plauso. Ma per la instabilità incorreggibile della sua indole, lasciò anche l'Egitto; e con un discreto gruzzolo superstite alla sua prodigalità andò a Parigi per commerciare in antichità. Le sue speranze erano principalmente fondate sopra un Cristo, che doveva essere, senza discussione, di Benvenuto Cellini. Fu l'ultima delle sue imprese, l'ultimo irreparabile disastro...

Tornò senza un soldo e peggio senza salute a Milano, la città di rifugio nei momenti più critici di lui, e vi trascorse quasi ignorato gli ultimi giorni. Si spense la mattina di Pasqua del 1878, mentre l'*Alleluja* dei sacri bronzi inneggiava al Risorto: una morte che il destino pareva avesse voluto foggiare su la trama convenzionale di una scena melodrammatica.

TANCREDI MANTOVANI.

Ricordiamo che

il 31 Ottobre p. v.

scade l'ultimo termine per la presentazione dei lavori da parte di coloro che intendono partecipare ai due Concorsi da noi banditi:

1°

per un PEZZO SINFONICO

2°

per un QUARTETTO D'ARCHI

Le norme che regolano i Concorsi stessi sono state pubblicate nel fascicolo 4 e seguenti di "Musica d'oggi"

H. WALDO WARNER

Waldo Warner ha raggiunto, durante gli ultimi quindici anni, un posto eminente nella vita musicale inglese, sia come esecutore, sia come compositore. Nella prima qualità egli si è sempre affermato violista eletto, presentandosi come prima viola delle nostre migliori orchestre sinfoniche e, negli ultimi anni, quale membro del «Quartetto ad archi» di Londra (String Quartet), organizzazione la di cui fama si è sparsa anche in molti paesi esteri: la Scandinavia, la Spagna, l'America, la Francia e il Belgio. In qualità di compositore egli ha acquistato fama, principalmente, con le sue opere di musica da camera, la maggior parte entrate nel repertorio regolare del «Quartetto ad archi».

Nato a Northampton nel 1874, il Warner ha avuto la sua educazione musicale alla Scuola di Musica Guildhall in Londra, diventandone, in séguito, professore. In principio della sua carriera si era dedicato al violino con eccellenti risultati; ma poco dopo intraprese lo studio della viola. Da prima fu il violista principale nella «New Symphony Orchestra» (che è adesso la Royal Albert Hall Orchestra) e nella «Royal Philharmonic Society's Orchestra» e, dal 1910, nel «Quartetto ad archi» di Londra. Per qualche anno egli prese parte attiva ai concerti di musica da camera dati da questo complesso, viaggiando molto in Inghilterra ed all'estero, senza però interrompere la sua carriera di compositore.

Già mentre il Warner era studente, le sue composizioni erano assai apprezzate per il loro fascino e per la loro originalità. Una sua operetta *The Royal Vagrants* fu rappresentata dalla classe d'opera della Scuola di Musica Guildhall mentre egli vi studiava: e nella stessa epoca scrisse due commedie musicali, eseguite poi in una *tournée* in provincia. Anche la sua prima composizione importante di musica da camera, e cioè il *Trio per pianoforte*, che vinse uno dei premii per musica da camera istituito dal ben noto mecenate signor W. W. Cobbet, risale a quel tempo.

Le migliori sue composizioni sono quelle intimamente associate ai concerti del «Quartetto ad archi» di Londra, e, quindi, frequentemente eseguite. Al primo concerto di questa organizzazione fu eseguita la sua *Fantasia per quartetto*, il cui titolo ha bisogno di una breve spiegazione. Quando incominciò la rinascita della musica da camera inglese, circa quindici anni fa, l'idea di far rivivere una forma di

musica per archi dell'epoca Elisabettiana — le Fantasie di Orlando Gibbson ed altre — sembrò utile ad attirare i giovani compositori, e costituire un punto di partenza eccellente per una nuova scuola creativa. Premii per lavori di questo genere furono offerti dal signor W. W. Cobbet, e Waldo Warner fra tra i primi a guadagnarne uno.

***

Come è stato di tanti altri compositori inglesi attuali (specialmente Vaughan Williams ed Holst), la musica popolare è la base artistica delle creazioni del Warner. Non si vuol dire con ciò che egli si sia sempre servito di temi tratti da canzoni popolari, ma è fuori dubbio che esse hanno influenzato la forma e il sentimento del nostro musicista. Aggiungeremo che il suo stile è assolutamente moderno, e che le sue qualità tecniche, veramente brillanti, sono quali possiamo aspettarcele da uno che ha una conoscenza così profonda degli strumenti ad arco. In generale, la sua opera rivela una delicatezza ed una finezza che sono particolari a lui solo. Il suo interesse deriva tanto dal colorito armonico ed istrumeniale, quanto dai temi prescelti e dal loro sviluppo. Il Warner non fu mai un seguace di scuole troppo avanzate: la sua musica ha infatti un sapore sano, essenzialmente inglese.

Due altre *Fantasie* per quartetto ha egli composto, contenenti musica di un carattere squisitamente fresco; una di esse ha il nome esplicito di *Folk-Song Phantasy* (Fantasia su canzone popolare) essendo basata sulla vecchia melodia « Dance to your Daddy »; anche questa ha vinto un premio Cobbet.

La sua opera più recente in forma di quartetto per archi è una Sonata *The Pixy Ring*, una serie di tempi brevi, ed è musica piena di fascino e di una qualità deliziosa. Questa *Suite*, che abbonda di effetti assai delicati ed originali, ebbe un grande successo sia alla sua prima esecuzione a New-York, nel 1921, quanto a Londra durante la stagione seguente.

Un altro lavoro di Waldo Warner, che deve essere menzionato, è il *Trio per pianoforte*, che vinse nel 1921 il premio annuo Coolidge di mille dollari, per una composizione di musica da camera, premio che, come si ricorderà, era stato vinto l'anno innanzi da Malipiero coi suoi *Rispetti e Strambotti*. E si deve pure alla signora Coolidge se, in occasione della prima visita in America del « Quartetto ad archi » di Londra, al festival dato da lei nel 1920, fu anche eseguito per la prima volta in America la *Folk-Song Phantasy*. La lista delle composizioni del Warner comprende anche una *Sonata per viola e pianoforte*, una *Rapsodia per sola viola e quartetto d'archi* — un lavoro di grande bellezza e di brillantissima tecnica — alcuni piccoli pezzi per violino e molte canzoni.

HENRY COATES.

In tema di frodi musicali

A proposito di frodi musicali, di cui è stato scritto nel numero di giugno di questa Rivista, ritengo opportuno regalarne una non ancora, credo, denunciata.

Nella raccolta manoscritta delle *Sonate* per cembalo del Durante, esistente nella Biblioteca del R. Conservatorio di Milano, sono incluse, rispettivamente nella terza e nella settima Sonata, la famosa aria con variazioni, nota col titolo « Il fabbro armonioso » dell'Haendel, e la non meno famosa « Passacaglia » in sol min., ugualmente ed universalmente attribuita allo stesso autore. Entrambe s'accordano ai tempi della Sonata in cui sono state inserite, ed oltre ad adeguarsi alla qualità d'impianto della sonata stessa, si giustificano pure, specie l'*aria*, secondo l'economia e la distribuzione dei tempi fatta dal Durante nelle rimanenti Sonate della Raccolta. Questa, scorrettissima, come quasi tutti i manoscritti del « Fondo Noseda », dal quale proviene, ha innegabilmente tutti i caratteri stilistici del robusto contrappuntismo durantiano: è opera nutrita del più nutrito settecento italiano e non si può, credo, elevare alcun dubbio su di essa circa la paternità del Durante, abbenchè non esistano, ch'io mi sappia, neppure nella Biblioteca del Conservatorio di Napoli, nè l'originale nè copia conforme all'originale.

Trascurando per ora di decidere, a mezzo di raffronti e comparazioni stilistiche, a quali dei due autori debbano attribuirsi le composizioni di cui si discorre, — avventurarsi nel nostro settecento, specie contrappuntistico, con siffatti intenti comparativi non è agevole cosa e lo sanno i compilatori dell'*Opera Omnia* di Bach che in questa edizione compresero, com'è noto, una serie di Sonate del Buonporti, — non mi resta che di *lanciare* il fatto, e stimolare così l'accorta e appassionata veridicità dei bibliofili, a cui dunque, presentemente, va rimessa la risoluzione del quesito.

ALCEO TONI.

I MISTERI GAUDIOSI

Sacre rappresentazioni composte con la musica di Nino Cattozzo.

« I Misteri Gaudiosi sono stati il successo *più singolare* di quest'anno ». Sono parole del maestro Antonio Guarnieri, riferite dal critico Alceo Toni in uno dei suoi « Intermezzi Musicali » (*Popolo d'Italia* del 15 agosto); parole che colgono la vera particolarità del successo, per cui s'adattano bensì tutti i più lusinghieri appellativi, ma nessuno è più propizio di quello contenuto nelle parole dell'illustre direttore veneziano.

Quando apparvero a Venezia i primi « striscioni » con l'annuncio dei Misteri alla Fenice, il pubblico non badò al senso letterale della parola « rappresentazione » e ritenne che si trattasse di un oratorio, e siccome per molti (!) oratorio vuol dire cosa dotta, un po' arcigna e spesso... plumbea, si guardò l'annuncio non certo col sorriso di una lieta aspettazione. I preposti alle esecuzioni ebbero sentore dell'equivoco e si rivolsero ai giornali perchè chiarissero che la musica commentava e seguiva una vera e propria azione scenica giacchè questi « Misteri » volevano appunto essere una reviviscenza della forma archetipa del melodramma, della Lauda cioè e delle rappresentazioni sacre toscane del Rinascimento.

A chi lesse, l'equivoco fu chiarito; ma in molti si ingenerò un'altra credenza, quella che si trattasse di una non meno dotta, e quindi altrettanto plumbea, riesumazione di una forma d'arte sorpassata, non più viva e vitale. Per ciò il pubblico della première in parte preparò l'animo ad udire un severo componimento sinfonico vocale, con un sapiente svolgimento di temi in un denso movimento orchestrale con finali a vibranti fugati, in parte andò con la buona volontà, e la mal celata rassegnazione di subire una pregevole lezione di storia della musica.

Nulla di tutto ciò; ed il pubblico lo capì subito fin dalle prime battute del primo Mistero, attento al fluire delle melodie piane e sincere nel dolcissimo e lieve intreccio sinfonico (l'orchestra si compone di appena 18 solisti) attento all'azione contenuta e semplice ma piena di concetto ed avvincente, ambientata assai propriamente e nobilmente nei luoghi santi come li sentì e li dipinse il Beato Angelico.

« Pare che lo spirito dell'Angelico soccorra e conforti », scrissi nella *Gazzetta di Venezia* dopo questa prima recita; ed in effetto tutto sembrava intonato al bel colore ed alle forme ingenue, piene di misticismo e di carità di questo nostro Maestro del Quattrocento. Un successo completo; ma anzitutto un successo *singolare* non nella sua espressione collettiva immediata — che è sempre quella dell'applauso — ma nel senso intimo soggettivo, in ogni spettatore. Singolarità del resto che ha riscontro nella singolarità di quest'opera.

Ma trattasi d'una forma d'arte nuova, ed in che consiste la novità? Non vi è novità nel soggetto trattato: lo stesso autore indica il suo lavoro come una riproduzione, rammodernata, della Lauda. Non vi è novità nella musica chè, anzi, rifugge da ogni ricerca di effetti nuovi e vuol essere, ed è, piana, scorrevole, essenzialmente melodica, armoniosamente e contrappuntisticamente semplice. Non novità nello svolgimento dell'azione in cui troviamo le linee e la sostanza del moderno, melodramma pur senza i vivi contrasti drammatici adusati.

Ma se la novità non si rileva dai singoli essenziali elementi, certamente emerge dalla comprensione sintetica dell'opera. E la novità sta nel mirabile equilibrio degli elementi: soggetto, azione, parole e musica, col completo raggiungimento del fine di una grande elevazione spirituale di un ininterrotto interesse in chi ascolta con la maggiore correttezza formale.

Ed era difficile lo stabilire questo equilibrio. V'era il pericolo di trascendere a sentimenti e sensazioni della psiche moderna nel lo svolgere e commentare il contenuto intimo di ogni Mistero vivificandolo — come ha fatto l'autore — con un soffio di umanità che lo avvicina al nostro cuore. V'era la difficoltà, per le parole e per la musica, di evitare da un lato le forme arcaiche e viete che avrebbero reso anacronistico il lavoro, e la difficoltà d'altro lato di evitare gli orpelli dei neomorfismi letterari e musicali, troppo legati a soggetti moderni e rispondenti alla nostra particolare sensibilità ad essi responsiva, trattando un soggetto che doveva rinverginire l'ascoltatore nelle chiare fonti della semplice e pur sublime poesia evangelica. V'era infine il grave pericolo che la semplicità di mezzi rendesse sciatto e sorpassato il lavoro nella sua unità concettuale, letteraria e musicale.

Ed in questo equilibrio, stabilito su nuove proporzioni attagliate alla specialità del soggetto trattato, consiste — a mio parere — la novità del lavoro; e ritengo di poterlo affermare perchè furono nuove le sensazioni da esso derivate nel pubblico: una grande elevazione spirituale, un continuo senso di pace, un godi-

mento intenso e sereno; e questo in tutti: nei musicisti e nei profani di musica, nei modernisti e nei passatisti, nei cultori del dramma passionale ed in quelli che vogliono sul palcoscenico soltanto simboli, eroi e Dei. Sensazioni nuove e quindi inattese, ciò che impresse quel carattere di singolarità al successo avvertito dal maestro Guarnieri. Nel ridotto della Fenice fra un atto e l'altro s'intrecciavano i commenti; nè era della musica nè del libretto nè dell'azione che in particolare si parlasse, ma di tutto l'insieme pieno di armonia e del suo riflesso buono in ogni animo.

SETTIMO MAGRINI.

ENRIQUE SORO

Il nome del maestro Soro potrà riuscire nuovo a molti, ma certo non a tutti. Poichè pur essendo nato in America, dove normalmente risiede, l'educazione musicale sua è schiettamente italiana. Sua patria è il Cile; egli nacque là da padre italiano, ma studiò al R. Conservatorio Musicale di Milano, donde uscì nel 1905, diplomato in composizione e in pianoforte. Fu lo stesso governo cileno che gli fece percorrere l'intero corso degli studi musicali in Italia. Tornato in patria, fissò la sua residenza in Santiago, dove gli venne tosto affidata una cattedra in quel Conservatorio. In Santiago egli cominciò subito a svolgere la sua attiva operosità allestendo un concerto con programma esclusivo di sue musiche sinfoniche. Il successo fu così clamoroso che il governo gli diede subito l'incarico di un'ispezione in tutti i collegi musicali della nazione. Le sue qualità di artista valoroso gli permisero di salire rapidamente; oggi il Soro è direttore nello stesso Conservatorio di Santiago, ma le cure dell'Istituto non lo distolgono dalla composizione, nè dall'insegnamento del pianoforte, nei quali rami è apprezzatissimo e assai ricercato. La sua produzione, già di mole ben rispettabile, comprende — fra l'altro — vari grandi lavori sinfonici, eseguiti o diretti dall'autore istesso nel Cile, nell'Argentina, nel Perù, Ecuador, Messico, Stati Uniti, Parigi, Madrid, Barcellona ecc.

In questi ultimi mesi, ritornando in Italia dopo quasi vent'anni di assenza, avemmo il piacere di ritrovarci coll'egregio maestro, cui il governo cileno volle dare una nuova prova di stima e di fiducia inviandolo, con incarico ufficiale, a studiare la organizzazione dei principali Conservatori europei.

E in tale occasione la Casa Ricordi (che già quindici anni or sono — nel 1908 — aveva lanciate varie composizioni del Soro) fu ben lieta di arricchire il suo repertorio con alcuni degli ultimi lavori del maestro, scelti fra i più importanti e già tutti eseguiti in pubblici concerti con esito brillante. Oltre al *Rêve d'Amour* (Valse) e alle *Dos Tonadas Chilenas*, lavori di piccole dimensioni, ispirati ai canti nazionali, sono già usciti ancora tre lavori: un *Gran Concerto* in Re maggiore per Pianoforte e Orchestra — tanto in partitura che nella riduzione per due Pianoforti, una *Sonata* per Pianoforte e una *Suite Sinfonica* per grande orchestra.

Il Soro è compositore serio e profondo; la sua tecnica è robusta senza degenerare in virtuosismo; la sua visione d'arte è moderna, pur senz'essere d'avanguardia. Per queste sue forti qualità il Soro ebbe attestazioni di stima da parte di molti dei più rinomati e autorevoli maestri d'oggi, come il Rabaud — direttore del Conservatorio di Parigi —, l'Hagel, Busoni (al quale è dedicato il Concerto per Pianoforte), Mascagni (che accettò la dedica della Suite Sinfonica), Pauer, Ravel, Casals etc. Oltre i lavori già citati, appartengono alla sua ricca produzione altre due *Suites Sinfoniche*, una *Sinfonia Romantica*, le *Impressioni Liriche*, una *Canzone triste*, un *Tema con Variazioni*, due *Sonate* per violino e pianoforte, altre due *Sonate* per Pianoforte solo, un *Quartetto* per archi, un *Quintetto* per Pianoforte ed archi, e poi ancora brani per Canto, Violino, Violoncello etc., parte dei quali editi dalla casa Schirmer di New-York.

Mandiamo un saluto cordiale a questo valoroso musicista, la cui arte è di valido aiuto a tener sempre alta la fama e la stima per la nostra scuola e la nostra nazione.

A. A.

Recenti successi a VENEZIA (Fenice) a VERONA (Filarmonico), a BERGAMO (Donizetti):

NINO CATTOZZO

I MISTERI GAUDIOSI

SACRE RAPPRESENTAZIONI

I. Mistero: *L'ANNUNCIAZIONE*
II. Mistero: *LA VISITA A LISABETTA*
III. Mistero: *LA NATIVITÀ*

Riduzione per Canto e Pianoforte
L. 20 (aumento compreso)

EDIZIONI RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

G. S. Bach Cantore a Lipsia

Quando pensiamo ai grandi Maestri, la loro stessa grandezza ce li fa vedere come spiriti eletti dominanti il loro tempo ed il loro ambiente. Se, per miracolo, Michelangelo, Palestrina, Bach ritornassero in vita, noi saremmo pronti a riconoscer loro tale una posizione sublime, da farci supporre implicitamente che, al loro tempo, almeno nel periodo finale della loro esistenza, quando il loro genio s'era già rivelato, la loro superiorità fosse stata egualmente sentita e confessata.

Ma per limitarci ai Maestri citati, la *Vita di Michelangelo* d'Ascanio Convidi, (autenticata dallo stesso Maestro), ci mostra quante amarezze dovette patire quel potentissimo, e non solo da parte di volgari o d'insipienti, ma da uomini come Raffaello e Bramante.

Gli ultimi studi palestriniani ci mostrano il Pierluigi inquieto, vagante dall'una all'altra delle cappelle romane senz'esservi troppo rimpianto. E adesso conosciamo un Palestrina che, per stampare le sue opere, doveva fare il pellicciaio.

Bach oggi appare il massimo tra i musicisti, e quando lo si chiama il *Cantore* di San Tommaso a Lipsia, tutti sentono la gloria che ne ridonda su quella chiesa insigne e su quella città. Eppure la storia ha notizie e particolari che fanno scendere dal campo dell'ideale ad uno meno, anzi molto meno, alato.

Nella « Zeitschrift für Musik » del 23 giugno, il prof. B. F. Richter parla appunto di Bach come « Schulkantor », cioè come Cantore di scuola, poichè quest'anno ricorrono due secoli da che il Maestro venne eletto a tale carica.

Su questa nomina la grande biografia di F. Spitta dà notizie esaurienti. Un'aggiunta apparsa nell'Annuario - Bach, del 1905, completa in qualche punto la narrazione dello Spitta e tende a mostrare come Bach si diede più pena di quanto prima si credeva, per ottenere il posto che gli sembrava tanto attraente.

« Senza ripetere i già noti particolari della nomina, ricorderemo in breve che il Consiglio scelse dapprima l'allora assai più celebre F. Telemann... Poichè questi rifiutò, ed il secondo aspirante, Cristoforo Graupner... non ottenne il permesso dal suo Langravio, si procedette ad un terzo scrutinio, dal quale riuscì vittorioso Bach ».

***

Cantore è un titolo ecclesiastico, inerente ad una delle due maggiori cariche o « dignità » d'un Capitolo di canonici. Esso sussiste tuttora in molte chiese cattoliche, pure avendo perduto il suo carattere primitivo, cioè che il *Cantore* era il *Capo dei cantori*; anzi, quasi sempre, oggi il Cantore è un canonico negato al canto.

Nel caso della chiesa (evangelica) di San Tommaso a Lipsia, il Cantore era il maestro di cappella, ma « la sua attività non si limitava solo all'insegnamento della musica nella Scuola (ai putti cantori); il Cantore era anche insegnante d'altre materie, e, tra queste, anche di latino. Ciò rimase fino al principio del secolo XIX... ».

Ma Bach tale insegnamento non lo fece mai, e non gli sarebbe stato possibile, data la sua immensa attività di compositore.

Ciò non ostante, durante i primi anni, le cose andarono bene, ma poi si verificarono degli urti col Rettore della Scuola (la massima carica), ch'era Giov. Ang. Ernesti, invero un dotto, una notevole personalità scientifica. Scaramucce, ricorsi, controricorsi (per affare d'un prefetto!); non vi fu verso, i due uomini, pur così grandi, divennero due nemici. « Bach incominciò ad odiare gli scolari che si davano agli studi *umani*, ed Ernesti chiamava suonatori da birreria (Bierfiedler) quelli che

studiavano uno strumento. Il male fu che Bach perdette visibilmente ogni amore alla sua attività d'insegnante, si sentì come spinto fuori dalla scuola, e si diede più deciso che mai alla libera attività musicale. Egli si sapeva ormai *Kapellmeister* e Compositore del Principe Elettore (com'era divenuto di fatto), piuttosto che Cantore della Scuola. Faceva il minimo necessario, non più. Oggi si direbbe ch'egli praticava il sabotaggio. Il che provocò nuovo malumore nel Consiglio, che durò fin dopo la morte di Bach. Pochi giorni dopo i suoi funerali, nella seduta consigliare, si disse, con allusione ironica, che il *Cantore... o meglio il Maestro di Cappella Bach era morto* » E si arrivò persino a deplorare che *il sig. Bach* fosse stato un grande musicista, ma non un *maestro di scuola!!!*

Questa fu la necrologia che il Consiglio fece al più grande uomo che sia mai vissuto a Lipsia!

« Certo Bach non era senza colpa... Egli, come molti artisti, aveva un carattere irritabile e facile all'ira. Non ne mancano le prove. Per esempio negli ultimi anni si venne a sapere che la maniera con cui Bach si accomiatò dal Principe a Weimar nel 1717, gli valse una condanna a quattro settimane di prigione ». (Bojanowski, *Das Weimar Seb. Bachs*. 1903). Ma da quanto si conosce della sua vita, nulla fa credere ch'egli fosse arrogante o che avesse eccessivo concetto di sè. Solo respingeva energicamente gli attacchi a' suoi diritti, e lo faceva talvolta duramente. Si potrebbe anzi dire che quasi non avesse giusta coscienza della sua immensa grandezza.

« La deplorevole lotta tra Bach ed Ernesti... ebbe conseguenze sensibili pei posteri. Dopo la discordia, Bach non scrisse più per la chiesa, e ciò che scrisse non si può confrontare coi lavori dei primi dodici anni di Lipsia. Non è il caso di parlare di diminuita forza creatrice, perchè, all'infuori della *Messa in si*, scritta durante le lotte, egli compose opere come l'Offerta musicale, l'Arte della Fuga, e gli ultimi lavori pianistici e organistici. Ma il malumore contro Bach (a cui partecipava non solo il Consiglio, ma anche l'Università, e molti ecclesiastici) gli fecero perdere molte domande di lavoro. Ci si rivolgeva piuttosto a maestri minori, che scrivevano musica più gradevole, ma non eran degni di sciogliere i calzari al grande Maestro! »

Ed in questo lamentevole ambiente Giovanni Sebastiano Bach chiuse per sempre gli occhi, per passare all'immortalità.

Una Sinfonia in 25 minuti

« E' da domandarsi se sia mai stato fatto niente di più notevole, nel senso di rapidità d'improvvisazione, di quanto compì M. Marcel Dupré, il famoso organista francese, nella sua recente audizione alla Cattedrale cattolica di Westminster a Londra.

« Quattro eminenti musicisti inglesi, tra cui Sir Henry Wood, furono invitati a proporre dei brevi temi, sui quali M. Dupré avrebbe improvvisato una Sinfonia. I temi vennero scritti, su un foglio di carta, e quando M. Dupré sedette all'organo di Westminster Cathedral, li vide per la prima volta. Con tutto ciò, egli si mise subito ed improvvisò su quei temi una completa Sinfonia in quattro tempi, ciascuno nella rispettiva forma sinfonica, ed elaborato in modo da arrivare ad una logica conclusione.

« Se si considera che M. Dupré improvvisò così dinanzi ad un pubblico di migliaia di persone, a cui non sarebbe sfuggita nessuna deficenza della sua stupefacente vena musicale, bisogna riconoscere che questo saggio di spontanea invenzione musicale va annoverato tra i più brillanti dei tempi moderni ».

Così *The Musical Mirror* di Londra, di giugno 1923. *Le Monde Musical* di maggio aveva già fatto sapere che M. Dupré, nel suo viaggio agli Stati Uniti e Canadà, aveva già ripetuto non meno d'altre 63 volte lo stesso saggio.

L'improvvisazione è un'arte tutta propria e che oggi può dirsi limitata al campo dell'organo, perchè in chiesa è sempre necessario adattare la durata della musica organistica a quella imprevedibile delle funzioni liturgiche. D'altra parte la Scuola francese tenne sempre in grande onore l'improvvisazione. Non sono molti anni che A. Guilmant diceva ad un musicista italiano: Se un allievo d'organo non ha talento per improvvisare, lo consiglio a mutar via. E per mostrare come si tratti d'un'arte propria, diremo che le composizioni scritte di M. Dupré mostrano com'egli non abbia qualità inventive molto pronunciate. Egli è eccezionale per la composizione, proprio solo come improvvisatore.

La musica è la fede di un mondo di cui la poesia n'è l'alta filosofia. E le grandi epoche si iniziano con la fede. MAZZINI.

I Quartetti giovanili di Rossini

« Un errore di gioventù » è il titolo d'uno scritto di Mr. Eric Blom in *Musical Opinion* di maggio p. p., dove si parla di questi lavori rossiniani, come di passi falsi messi su una via che non era quella per cui il Maestro era portato.

Dopo aver accennato alle composizioni infantili ed al poco frutto che il piccolo Gioachino aveva tratto dal rigido insegnamento del P. Mattei, l'A. dice: « non così l'istruzione impartitagli dal Cavedagni pel violoncello....; qui i progressi erano stupefacenti e rapidi... Poco dopo il ragazzo potè prendere parte all'esecuzione d'un Quartetto di Haydn, e in pochissimo tempo metter mano ad uno di Mozart. Grande era la gioia che egli provava con questi due maestri, per i quali aveva culto tale, che i compagni lo chiamavano *il tedeschino*. Niente di più naturale che, a quell'età (aveva allora 17 anni) l'ammirazione diventasse emulazione, e presto fu pronto un suo primo Quartetto, a cui tennero dietro altri quattro. Nessun documento prova che nel 1809 non fosse scritto altro che il primo quartetto, ma la somiglianza dello stile e la pari immaturità, dimostrano che tutti vennero composti press'a poco nello stesso periodo, ch'era quello in cui Rossini scrisse la sua prima cantata *Il pianto d'armonia per la morte d'Orfeo*, che ottenne un premio al « Liceo ». Allora prese anche la direzione dell'orchestra detta *Accademia dei Concerti*, e per quella dispose per orchestra un certo numero di Quartetti di Haydn e di Mozart. Ciò prova abbastanza come il giovane non avesse il senso vero del Quartetto quale mezzo d'espressione, che si fonda piuttosto sulla linea e non può venir sostituito ad arbitrio con un altro che ha per espressione caratteristica il colore. E, caso mai fosse occorsa un'anche maggiore evidenza che Rossini non intese la disposizione propria nella composizione a quattro strumenti ad arco, i suoi quartetti ce la forniscono in abbondanza. Ma benchè inconsapevole della sua deficienza d'indirizzo stilistico, più indizi mostrano ch'egli s'avvide della propria debolezza nel contrappunto. V'è la leggenda d'una sua Ouverture in istile fugato, modellata su quella del *Flauto magico*, ch'egli avrebbe distrutta dopo averne tentato l'esecuzione orchestrale. E v'è la storia del suo congedo dal Padre Mattei, dopo aver ch'esto allo scolastico abate se credeva sapesse abbastanza contrappunto per scrivere opere, ciò che costituiva il solo suo desiderio.

Quei Quartetti vennero pubblicati nel 1824 a parti separate; il Fétis dice, contro la volontà dell'autore. Ecco il titolo: *Cinque Quartetti Originali per Violini, Viola e Violoncello, composti dal celebre Rossini e dall'Editore Ricordi dedicati a S. E. Lord Burgherst. Ministro di S. M. Britannica in Toscana. - Londra, presso Grua e Ricordi, 2 Albermale Strèet, Piccadilly.*

« Tutti cinque sono in modo maggiore (Sol, La, Si bem., Mi bem., Re), ed ognuno ha tre tempi, di cui il primo è un primo tempo di Sonata, il secondo sempre un breve Andante, il Finale, tranne un'eccezione, è un Rondò ». Tutto vi appare come tagliato collo stampo. Vi è grande facilità d'invenzione tematica; la musica scorre graziosa ed elegante, ma senza traccia d'individualità.

« L'influenza di Haydn e Mozart è ovvia dappertutto, colla preponderanza del primo. Fatto che non può attribuirsi a preferenze per Haydn da parte del compositore, che più tardi disse come Mozart avesse un posto assolutamente unico nella musica. E' invece, che il metodo formale di Haydn di scrivere Quartetti, era il solo che il giovane Rossini potesse sperare di imitare con qualche successo. Difatti i suoi lavori soffrono proprio dello stesso difetto di quelli di Haydn, benchè, è naturale, in un grado più pronunciato, causa l'inesperienza. La loro disposizione di parti è male equilibrata. La linea melodica è quasi sempre data al primo violino, mentre gli altri suonano accompagnamenti poco interessanti.

« Il senso rossiniano del colore vi è sempre evidente. Per esempio il Finale del *Quartetto* n. 4 ha nella parte del primo violino un effetto *sul ponticello* ».

Dopo aver detto che, riguardo a forma, si tratta di pezzi fatti di frasi convenzionali imbastite assieme, l'A. aggiunge: « L'armonia è un poco più interessante, perchè vi sono tracce delle ardite modulazioni che ci stupiranno nelle sue opere, in confronto cogli altri lavori drammatici italiani del tempo.... Gli accenti cromatici nell'Andante del primo Quartetto, la modulazione enarmonica di quello del terzo, e lo straordinario, quasi schubertiano, tuffo in un tono remoto, giusto prima della chiusa dell'ultimo, sono tutti passi verso il futuro — quello proprio di Rossini e quello della musica in genere — passi inconsapevoli, ma non per questo meno significativi ».

E conclude: « malgrado l'immaturità, la tecnica floscia, e la mancanza di personalità,

questi Quartetti hanno ad ogni modo il flusso naturale, lo spirito vivo ed il gusto impeccabile che noi amiamo in tanta musica posteriore del Rossini. Egli non deviò più dal vero sentiero assegnatogli, e questo solo passo falso, commesso (e non senza grazia) nel calore del giovanile entusiasmo, può ben essergli perdonato ».

MUSICA E MECCANICA

« La macchina, deità moderna, mostra esigenze crescenti di giorno in giorno ». Così incomincia M. Roland-Manuel un articolo nel *Ménestrel* del 25 maggio. E continua: « La musica non isfugge a tale evoluzione. Vorremmo mostrare come le ragioni d'ordine economico e pratico non sono le sole a spingervela ».

Dopo aver accennato ai tentativi di costruire apparecchi che sostituiscano uno o più gruppi d'istrumenti, dice: « D'altra parte la virtuosità trascendente che i compositori, da dopo Liszt, esigono dai loro interpreti pianisti, andò stabilendo tra la nuova musica ed i dilettanti (di cui la tecnica non è sempre pari alla buona volontà) un'inquietante distanza, che è legittimo di voler eliminare. I pianoforti automatici rispondono a questo bisogno.

« Nessuno confonderà più oggi i pianoforti a funzionamento pneumatico coi grossolani apparecchi che formano la fierezza delle bettole. Certi pianoforti automatici realizzano curiosi prodigi: bene maneggiati, danno l'illusione perfetta dell'esecuzione a mano...

« Ma quegli apparecchi non meriterebbero l'interesse che diamo loro se non avessero che il compito (utile sì, ma modesto) di mezzo di sostituzione. E' che s'intravvede un nuovo aspetto del meccanismo in musica. Il suo impiego non dipende solo dalla dura necessità: esso risponde, per di più, a bisogni nuovi, d'ordine puramente estetico.

« Difatti lo strumento automatico non si limita a uguagliare il suono a mano; da certi lati esso può anche superarlo. Incapace di vincerlo nel campo dell'espressione, lo sorpassa in risalto, in vigore, in velocità e potenza. Il nastro forato che scorre sul flauto di Pane d'un pianoforte pneumatico fa prodezze che le dita intrecciate di quattro virtuosi, che suonino ad otto mani, sarebbero nella materiale impossibilità di produrre.

« Ora, si voglia o no, e comunque si pensi della sua legittimità, si va facendo strada tra i musicisti una tendenza che cerca di restringere di molto la parte dell'*espressione*, mentre si pronuncia sempre più il gusto del dinamismo preciso e degli effetti di netto contrasto. L'ultima versione dell'*Usignuolo* di Stravinski recherà un saggio tipico di questa musica... col suo brio tagliente, coi suoi moti uniformi, le sincopi ostinate, gli sbalzi e gli scatti bruschi, quell'arte ha qualche cosa di meccanico. E' dunque ben naturale che si ricorra alla macchina per ottenere la precisione, l'uniformità e persino l'impassibilità che le sono proprie. L'emozione che emana da una musica così fatta, non dipende in nessun modo dal capriccio dell'esecutore, bensì dalla sua scrupolosa e fredda obbedienza.

« Il pianoforte meccanico permette d'ottenere una quantità d'effetti nuovi. Esso invita perciò i compositori a destinargli, non solo riduzioni delle loro opere, ma anche pezzi originali appositamente scritti per mettere in valore le sue speciali risorse. Si dice che Alfredo Casella abbia l'intenzione di comporre un Concerto per piano automatico ed orchestra. Se lo strumento solista viene mosso dall'elettricità, non converrà forse che la direzione dell'orchestra dipenda dalla macchina, e venga da essa regolata? Vedremo forse (spettacolo degno d'Edgard Poë e del drammaturgo dell'*Era futura*) l'elettricità, invisibile e pur presente, dirigere l'esecuzione del prossimo Concerto di Casella, animando il pianoforte e dirigendo l'orchestra per mezzo di un semaforo d'ebanite e d'acciaio?...».

GRAN METODO TEORICO PRATICO
PER LO STUDIO DEL PIANOFORTE
— DI —
S. LEBERT e L. STARK

Edizione riveduta da FILIPPO IVALDI
Professore nel Liceo Musicale di Bologna

E.R. 130 - Parte I. . . . . L. 14,—
E.R. 131 - » II. . . . . » 14,—
E.R. 132 - » III. . . . . » 14,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

Musicisti d'Italia. - Milano, giugno 1923.

A. Da Rios. - *Per un teatro degno di un'Italia nuova.*

L'autrice invoca la costituzione di teatri stabili a base statale.

G. C. P. - *Una terra promessa per i musicisti italiani?*

Sarebbe il Giappone, dove finora domina la musica tedesca.

—— *Un disegno di riforma del R. Conservatorio di Milano.*

Piano del progettato riassetto del Conservatorio G. Verdi, che verrebbe trasformato in Ente Consorziale con tre Sezioni: Istruzione popolare, Istruzione professionale, Istruzione magistrale e culturale.

—— *Il ritratto di Antonio Stradivario.*

Venne ritrovato a Genova da Pietro Anelli, fabbricante cremonese di piano-forti.

Rivista Musicale Italiana. - Torino, luglio 1923.

V. De Rubertis. - *La scala musicale.*

Continuazione e fine dello scritto di cui abbiamo parlato al suo apparire.

Ch. van den Borren. - *Contribution au catalogue thématique des Sonates de Galuppi.*

Aggiunte e note alle pubblicazioni di F. Torrefranca e G. Benvenuti, sulla base di documenti della Biblioteca del Conservatorio di Bruxelles. Vi figurano i temi di 5 Sonate finora inedite.

F. Coradini. - *P. Antonio Cesti.*

In occasione del terzo centenario della nascita del maestro (5 agosto 1623), l'A. pubblica queste note biografiche, « poichè intorno alla vita del Cesti non si conoscevano fino ad ora che le notizie di cento anni fa ».

L. Frati. - *Torquato Tasso in musica.*

Note bibliografiche sui lavori musicali composti sulla *Gerusalemme Liberata* e sui suoi personaggi, e sulle poesie liriche di T. Tasso.

G. Radiciotti. - *La famosa lettera al Cicognara non fu scritta da Rossini.*

L'A. espose la sua tesi fino dal 1917, ma poichè anche buoni musicologi continuano nell'inesatta attribuzione, egli crede necessario ritornare sull'argomento.

F. C. Setti. - *Gli armonici ed i rapporti delle note della scala nel nostro sistema musicale.*

Dopo aver mostrato come sieno inesatti tanto i rapporti acustici della Scala di Pitagora (a base melodica) quanto quelli della Scala di Zarlino (a base armonica), l'A. indica gli esatti rapporti matematici (dati da numeri assai complessi) espressi in logaritmi.

G. M. Gatti. - *I « Festivals » Internazionali di Zurigo.*

Notizie sulla fondazione di queste esecuzioni e resoconto di quelle tenutesi nel 1921, nel 1922 e nel 1923. L'A. chiude augurando « che l'Italia sia ancora rappresentata nella prossima riunione con un'opera moderna, da scegliersi fra quelle che possono dare al pubblico straniero la misura della serietà e della vitalità del nostro rinnovamento musicale ».

Il Pianoforte. - Torino, giugno 1923.

G. Migot. - *Dai Vivi ai Morti.*

Scrive già apparso su riviste francesi. L'A. propone di formare la cultura musicale andando dal complesso (odierno) al semplice (antico): tanto è vero che, pur dicendo che « in arte non vi è semplicità nè complessità », afferma: « Un'idea generale si chiarifica andando dal complesso al semplice. Il procedimento inverso conduce ad un partito preso, nel giudizio ». Ma chi può insegnare senza manifestare un'opinione?

L'editoria musicale italiana. - II.

Continuazione dello scritto, diremo a mettere in risalto l'attività nazionale, senza iperboli ma con giusta fierezza. Qui l'A. tratta della musica sinfonica e da camera.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, agosto 1923

S. Chiereghin. - *La musica e lo spirito.*

Oggi « abbiamo una musica superficiale, leggera, inconsistente, così lontana dal popolo quanto dalle sue origini spiccatamente spirituali e religiose. Ne esalterà quindi una e assoluta di ricondurre l'arte ai suoi nobili fini, di indirizzarla al suo vero e nobile scopo d'interprete fedele dell'anima popolare ».

G. Guerrini. - *Storia popolare della musica. Istrumenti a corda percossa.*

Continuando lo studio in corso, l'A. parla del pianoforte co' suoi predecessori fino dalle origini.

—— *La « Ninna nanna della bambola » di F. Balilla Pratella.*

Descrizione della graziosa fiaba infantile intessuta di canzoni popolari, così felicemente eseguita a Milano dalla *Fa-Mi*, la scorsa stagione.

La Critica Musicale. - Firenze, aprile-maggio 1923.

G. Rossi Doria. - *Verso il dramma.*

Interessante scritto sull'essenza del dramma in rapporto all'evoluzione della musica. Per l'A. l'opera dell'Ottocento fu l'espressione del passaggio dalla chiusa aristocrazia del Settecento all'aperta ammissione dei popoli alla vita intellettuale ed artistica. Dopo tale fase di oscillante ma intenso rinnovamento, « siamo giunti al punto in cui sentiamo imminente necessaria la realizzazione, non più questa volta contingente, ma assoluta del monumento che siamo maturi a capire ». L'uomo capace del capolavoro sarebbe L. Pizzetti.

L. Parigi. - *Editori letterati. - Caddeo.*

Lodi, osservazioni, consigli all'editore della iniziata collezione delle Guide Musicali, in cui l'A. scorge uno dei segni del « riflettersi nell'anima italiana di quel più schietto senso di umanità che fa piegar pure la cultura alla vita vissuta ».

S. Copertini. - *Vito Frazzi.*

Notizie illustrative sulla personalità artistica e sui lavori di questo giovane promettente compositore fiorentino.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 29 giugno 1923.

F. Cenciarini. - *Il romanticismo musicale e l'opera di G. Verdi.*

Conclusione del discorso che ha lumeggiato questo essenziale aspetto dell'arte verdiana.

L'Arte Pianistica. - Napoli, luglio 1923

A. Bonaventura. - *Amilcare Zanella.*

« Pianista veramente insigne... lo Zanella, che, tra le doti dell'ingegno italiano, possiede quella italianissi-

ma della versatilità, è un reputato direttore d'orchestra e un valoroso compositore. E' pure astronomo, tanto da appartenere, auspice C. Flammarion, alla Società Astronomica di Francia ».

A. LONGO. - *Le opere clavicembalistiche di G. S. Bach.*
Illustrazione sommaria delle Invenzioni a due voci.

R. SCHUMANN. - *I « Precetti musicali » seguiti da brevi commenti.*
In questo fascicolo si va dal precetto n. 36 a quello n. 46.

A. L. - *Do o Sol?*
« Si tratta di decidere se le due note in ottava, affidate ai fagotti, nelle ultime otto misure dello Scherzo della *V. Sinfonia* di Beethoven, debbono essere due *do* o due *sol* » (cioè se si debbono leggere in chiave di basso o di tenore). Per l'A. sono due do.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, luglio 1923.

A. SUARES. - *Vues sur Beethoven.*
Questi due paragrafi (XIII - XIV) trattano dei rapporti tra *Musica e Letteratura* e del *Chiaro di Luna*, quest'ultimo inteso in maniera molto astratta, cioè nel senso dell'essenza dell'arte beethovenlana. Lo scritto continua.

B. DE SCHLOEZER. - *La Foire de Soróchintzi de Moussorgski.*
Quest'opera è più incompleta di *Boris* e di *Covanscina*, tanto che, quando la si diede mesi or sono a Montecarlo, M. Vuillermoz negò che si potesse chiamare « opera in 3 atti e 4 quadri di Mussorgski », affermando che esistono solo « alcuni frammenti inutilizzabili ». L'A. sostiene l'esistenza reale dell'opera, e ne fa la storia.

R. JARDILLIER. - *L'évocation du XVIII siècle dans la musique d'hier et d'aujord'hui.*
L'A. studia come intesero (in maniera ben diversa) e come evocarono il Settecento i musicisti del Secolo XIX, prima, e poi quelli dei nostri giorni.

L. DE LA LAURENCIE. - *Un Maître de luth au XVII siècle : Jehan Basset.*
Studio biografico di questo liutista celebre teorico e compositore del seicento parigino. Se ne dà un'*Allemande*

Le Ménestrel. - Parigi, 29 giugno 1923.

M. EMMANUEL. - *La chanson populaire. Emprunts au Folklore national.*
L'A. propone di dar larga parte alla canzone popolare nell'insegnamento musicale delle scuole elementari. Per ciò consiglia prima di fare un corpus di tutte le canzoni nazionali, poi di scegliere quelle adatte all'infanzia per diffonderle nelle varie regioni, secondo l'origine ed il dialetto del testo. Lo scritto continua nei fascicoli successivi.

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 giugno 1923.

A. HIMONET. - *Variations dialoguées sur la Nouveauté en Musique.*
Sotto forma di dialogo l'A. sostiene il valore della novità e dei mutamenti del concetto e del senso della bellezza perchè « evolvono secondo i frutti dell'esperienza ». Ma non bisogna per questo umiliarsi davanti alle peggiori stravaganze, o adorare parchessia tutte le audacie, senza darsi pena di discinguere il buono dal cattivo».

M. ROSENTHAL. - A. FEVRE-LONGERAY - *De la Polytonalité.*
Il primo dei due autori rimprovera al secondo d'aver (nel suo articolo apparso nel fasc. d'aprile) negata la politonia, volendola spiegare sulla base della tonalità tradirionale. Ma M. Febvre - Longeray replica confermando le proprie idee.

C. TENROC. - « *Padmâvati* », *opéra-ballet en 2 actes de M. Louis Laloy, musique de M. Albert Roussel.*
Malgrado tutta l'ammirazione pel compositore, non si può non confessare che l'opera sua « non arriva a risvegliare la scintilla dell'emozione».

Le Monde Musical. - Parigi, giugno 1923.

I. J. PADEREWSKI. - *Chopin.*
Discorso pronunciato a Leopoli nel 1911 davanti al monumento di Chopin.

P. DUKAS. - *Padmâvati.*
La realizzazione scenica (della partitura) sorpassa, ed è dir molto, l'aspettativa favorevole che se ne aveva. La rappresentazione di *Padmâvati* ha manifestato potentemente uno dei nostri migliori maestri ».

The Sackbut. - Londra, luglio 1923.

W. LYLE. - *The Prophet Bach.*
L'A. mette in risalto la maniera con cui Bach trattò l'orchestra nei concerti di Brandeburgo, così da costituire una vera profezia dell'avvenire; mentre fino allora il tipo del concesto orchestrale era sempre quello del basso figurato. Anche per l'uso dei toni molto accidentati (quindi nei rapporti dovuti al sistema temperato) Bach affrerò l'avvenire.

U. GREVILLE. - *On becoming fit.*
« Per divenir capaci » occorre prima di tutto la fede nell'opera propria; fede che, secondo l'autrice, manca all'arte inglese odierna.

N. KHAN. - *Indian Music.*
Notizie sulle origini, sulle basi tecniche e su quelle spirituali della musica indiana.

K. CURWEN. - *Poem and Setting.*
Osservazioni sui giusti rapporti fra la poesia ed il suo assetto musicale. La poesia ha il grande vantaggio d'essere un'opera d'arte stante da sè sola; ma bene illustrata dalla musica, può diventare un elemento d'un complesso poema nuovo, da lei abbastanza diverso.

H. ANTCLIFFE. - *Our Women Orchestral Players* (Le nostre suonatrici in orchestra).
Si è pensato ad istituire orchestre femminili per togliere le esecutrici da umili uffici musicali (caffè, cinema, ecc.); l'A. spiega che anche gli uomini coprono quelli stessi uffici, potendo, spesso, fare di meglio.

R. B. INCE. - *Musical Robots.*
L'A. denuncia il commercialismo nell'arte e l'influenza esercitata da ricchi protettori inesperti. « Ma si scorgono segni d'avvenire di un tempo in cui l'artista si trarrà dalle cattive influenze..., dedicando le sue energie all'eterna ricerca dell'Assoluto ».

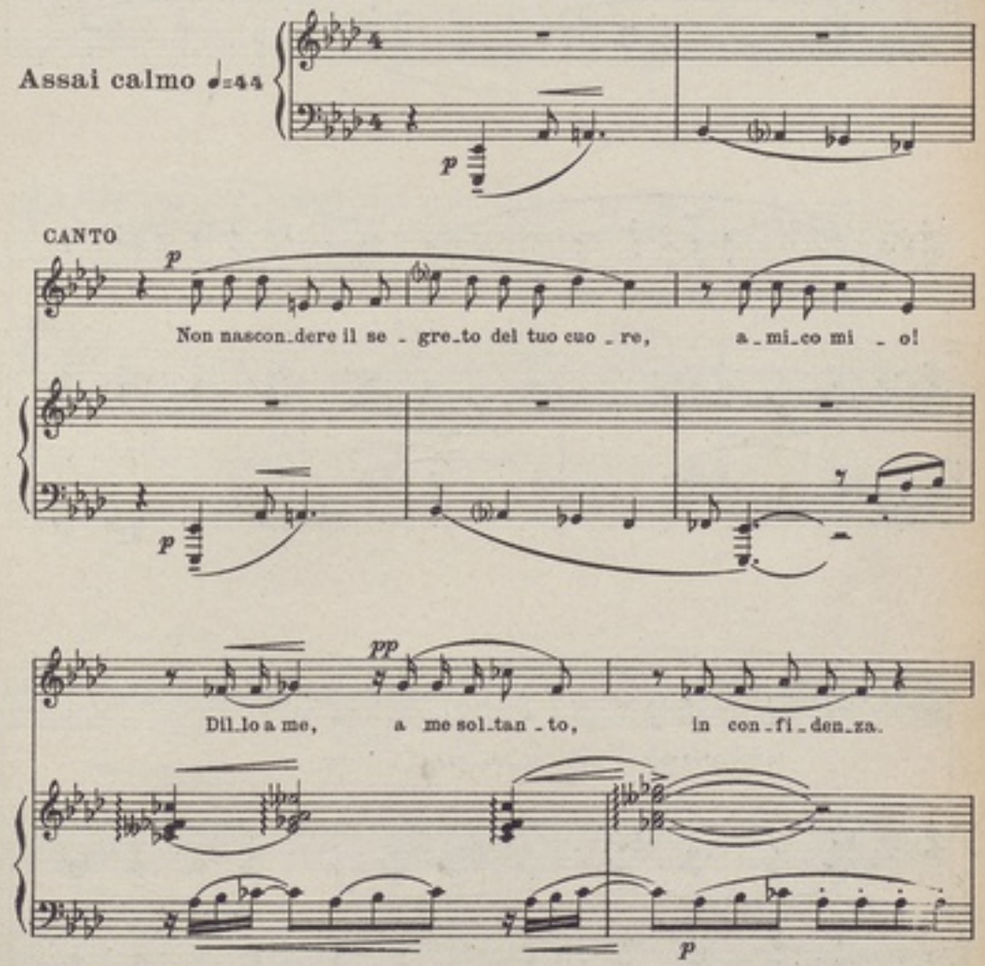
V. BELÁIEV. - *Music in Moscow.*
Per provare che « in Russia esiste grande attività musicale », l'A. dà notizie sui principali compositori: (A. Miaskovsky, A. Goedike, A. Alexandroff, S. Feinberg, A. Scenacin, A. Borchmann, E. Pavloff, S. Evseieff) e sui loro recenti lavori.

L. HENRY. - *The Music of the Insect Play.*
Il Gioco degli Insetti è un lavoro teatrale che venne

Non nascondere il segreto del tuo cuore (1)

Musica di
Salvatore Messina

I.



(1) Dai *Tre Poemi* di *Rabindranath Tagore*.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. *(Copyright MCMXXII, by G. RICORDI & Co)*
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved. 118827 y

Più sostenuto

p

Tu — che sorri - di co-sì so-a-ve - men - - - - te,

Più sostenuto

pp

dim - - me-lo con dol-cez - - za, il mio cuore ascol-te-rà,

f

p

le mie orecchie non u-di-ran - - no.

pp

I. Tempo

La notte è profon - da, la casa è si-lenzio - sa, i ni-di degli uccel - li

I. Tempo

p

tac-cio-no nel son - no. *Poco agitando*

Più sostenuto

Ri-ve - - la-mi, fra la - - gri-me d'in-cer - tez - za,

Più sostenuto

p

largamente e non favorevolmente criticato. L'A. lo difende, e chiude sperando che se ne tragga qualche riduzione da concerto.

Musical Opinion. - Londra, luglio 1923.

A. E. HULL. - *The Keyboard Music of William Byrd.* (La musica da tasto di W. Byrd).

Dopo uno sguardo generale alla personalità musicale di Byrd, l'A. mette in risalto l'importanza dei suoi lavori per clavicordo (tanto cari ad Antonio Rubinstein) ed enumera i principali, indicandone le buone edizioni moderne.

A. CARSE. - *The Growth of the Orchestra. I. The Harp.*

Notizie sull'uso orchestrale dell'arpa attraverso i secoli. « La storia di come l'arpa divenne strumento orchestrale risale al secolo XVI, cioè ai primi giorni della storia dell'orchestra stessa ».

F. BERGER. - *Finishing Lessons.*

Ottimi consigli sulla scelta d'un maestro per principianti, e sulla maniera di regolare l'insegnamento.

E. BLOM. - *A Victim of his Popularity.*

La « vittima della propria popolarità » è Alessandro Serov (1820-1871), che fu il musicista russo più adorato dal pubblico; ma venne poi da questo abbandonato quando la gente s'accorse che l'operista, invece di condurre, veniva condotto dall'applauso popolare.

L. HENRY. - *Cyril Bradley Rootham.*

« E' uno dei veri moderni perchè è il giovane inglese tipico, che trae il suo progresso ad un punto da dove la tradizione si vede nella prospettiva giusta... La sua musica è lirica nel senso più puro... Rootham s'è rivolto ai poeti elisabettiani ed al loro diretti progenitori e discendenti... Egli deriva dal tronco celtico, così attivo in Francia ed in Inghilterra ».

W. FENNEY. - *Prout's Theory.*

L'A. esalta il complesso delle opere del prof. Prout, il quale fece sì che « la descrizione del mondo dei suoni naturali e della pratica naturale in genere, possa essere veduta dallo studioso ».

Music and Letters. - Londra, luglio 1923.

G. DYSON. - *The Texture of Modern Music. II.* (La struttura della musica moderna).

L'A. considera l'influenza esercitata a) dall'uso della scala temperata, che permette l'impiego delle modulazioni lontane; b) dall'uso del pianoforte da parte dei compositori, ciò che dà loro l'abitudine delle combinazioni armoniche anche più complesse.

E. EVANS. - *My first Modern.*

Il « primo moderno » dell'autore fu *Borodin*, di cui parla con viva ammirazione ed intuizione.

E. BLOM. - *The Truly Modern in Music.* (La vera modernità in musica).

« La vera modernità non può nascere dalla mera volontà di produrla. Le sue audacie devono risultare dalla gioia della creazione, dalla piena spontaneità, da un tratto di penna, come segnato in un momento d'appassionato entusiasmo ».

G. A. HIGHT. - *Wagner's Attitude to Art.* (L'attitudine di Wagner verso l'arte).

L'A. spiega come l'essenza della riforma wagneriana stesse nel dramma che viene espresso colle parole e colla musica. Ma proprio ad interessare a tale essenza Wagner non riuscì mai, così che il Maestro stesso capì di non aver ottenuto il suo scopo.

H. J. WATT. - *In Tune or Out of it.* (In tono o fuori tono).

Benchè l'orecchio si vada perfezionando in modo da costituire uno dei più precisi e chiari esempi delle immense riserve del corpo rispetto alle condizioni del suo normale funzionamento, esso ha delle deficenze. L'A. studia le principali, e conclude che, in complesso, l'essere *in tono* è un ideale che, malgrado i nostri sforzi, non possiamo mai realizzare del tutto, eccetto cogli strumenti a intonazione fissa.

H. B. COLLINS. - *Byrd's Latin Church Music.*

L'A considera i circa 200 motetti di Byrd e conclude, non facendo come chi tratta Palestrina da *facile princeps* in confronto della *Scuola Inglese*, ma affermando che questa ha un posto speciale e proprio nell'arte polifonica vocale.

W. B. SQUIRE. - *John Playford.*

Quest'anno ricorre il terzo centenario della nascita di J. Playford, il quale, oltre che molt'altre cose, fu il principale editore di musica dell'Interregno e della Ristorazione. L'A. ne traccia uno schizzo e termina colle parole di un Lamento composto da Purcell su parole di Nahum Tate, che qualifica l'editore di *honest Jhon Playford*.

R. ALDRICH. - *Henry Edward Krehbiel.*

Necrologia di questo che fu il più autorevole critico musicale americano, e che tanto efficacemente collaborò alla vita di Beethoven di M. A. W. Thayer. Segue una bibliografia dei libri pubblicati dal Krehbiel.

H. J. W. TILLYARD. - *Byzantine Music.*

Notizie riassuntive sulle varie scritture della musica

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Istrumenti diversi

CLEMENTI.

E. R. 281 - *Canzone del « Gradus ad Parnassum ».* Trascrizione per due Clarinetti *Si bemolle* e due Fagotti . . . L. 5,—

COUPERIN

E. R. 285. - *Les petits moulins à vent.* Allegretto vivace per Clavicembalo. Trascrizione ed elaborazione per Flauto, Oboe e Fagotto . . . . . L. 4,—

SCARLATTI.

E. R. 287. - *Allegro* in *Si bemolle* della Suite VIII per Clavicembalo. Trascrizione ed elaborazione per un Flauto, due Oboi, due Clarinetti, due Fagotti e Corno . . . . . L. 12,—

SCHUMANN.

E. R. 289. - *Canto della sera.* Trascrizione su tre ottave per Flauto, Clarinetto *Si bemolle*, Fagotto e Pianoforte . . L. 4,—

Trascrizioni ed elaborazioni di G. SETACCIOLI.

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

bizantina con indicazioni bibliografiche e due canoni (canti liturgici) in neumi ed in note moderne.

DR. E. WELLESZ. - *Some exotic elements of Plainsong.* (Alcuni elementi esotici del canto gregoriano).

Interessante scritto, dove si mostra quanto poco solido sia il concetto (Gevaert) di un'arte medievale continuatrice di quella ellenica. Nel canto della chiesa Cristiana primitiva i popoli orientali ebbero influenza non lieve. Anche nel canto sacro appare sempre più chiara « la lunga lotta tra Oriente ed Occidente pel dominio intellettuale ».

A. SAVILL. - *Music and Medicine.*

L'A. riassume le notizie e le osservazioni fatte sull'influenza della musica sul sistema nervoso e stabilisce due generi di musica: uno *espansivo* che intensifica le funzioni vitali, ed uno *contrattile* che le diminuisce. E conclude « la letteratura e la musica che dice, che attrae gli esseri viventi per secoli, appartengono alla varietà che comunica emozioni benefiche, espansive idealistiche. »

The Observer. - Londra, luglio 1923.

P. A. SCHOLES. - *Byrd.*

In occasione del terzo centenario della morte del grande Maestro, se ne ricorda la figura d'uomo e d'artista, venerata da contemporanei e da posteri; se ne tratteggia l'opera di compositore sacro e di madrigalista, indicandone le principali odierne ristampe.

The Musical Times. - Londra, luglio 1923.

H. THOMPSON. - *Some Mendelssohn Letters.*

Inizio d'una serie di lettere scritte da F. Mendelsshon a Sir George Macfarren. L'A. le commenta e le mette in rapporto coi fatti a cui « riferiscono ».

D. TOVEY. - *« The Perfect Fool », or the perfect opera.* (« Il perfetto folle » di G. Holst, o l'opera perfetta).

« The Perfect Fool » è una grande opera d'arte: e la sua vena di parodia ha per effetto di rinnovare il nostro appetito per le cose stesse messe in burla. Due virtù artistiche sono oggi quasi del tutto fuori moda: il senso del sublime, e la costante maestria. Holst le possiede entrambe »

H. J. FOSS. - *« Fête Galante ».*

L'A. parla dell'opera di Dame Ethel Smyth, data al Convent Garden l'11 giugno 1923, e pare sia una ben povera cosa. I temi citati sono quanto mai meschini.

H. E. BUTTON. - *Music Printing in the Year 1603.*

Poichè oggi la musica dell'età dei Tudor e degli Stuardi va diffondendosi largamente in Inghilterra, l'A. dà al pubblico un saggio con facsimile di come quelle composizioni venivano stampate: cioè colla parte di liuto scritta su sei linee rispondenti alle corde con lettere che indicavano le dita da usare e segni pel valore di durata.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 6 luglio 1923.

R. STERNFELD. - *Musik und Klima.*

H. J. Gigler sostenne mesi or sono nella stessa rivista che il clima è uno degli elementi determinanti della musicalità dei popoli: l'A. dice il contrario: *non vi è che gli uomini e la loro origine.* Un solo esempio: « I Romani non erano particolarmente musicali. Solo dopo le invasioni germaniche l'Italia (e la Spagna) divenne notevolmente musicale ».

DR M. SEREISKI. - *Vom Staatsinstitut für Musikwissenschaft in Moskau.*

Notizie sull'attività dell'Istituto di Stato per la Musicologia, a Mosca.

—— *Die Deutschen Orchester in Gefahr.* (Le orchestre tedesche in pericolo).

Quattro buoni musicisti rivolgono un appello segnalando il pericolo che le orchestre tedesche debbano, in tempo non lontano, mancare di personale, specie per certi strumenti, mentre il livello generale d'abilità va già abbassandosi. Si propone di istituire, nelle grandi città, delle scuole per iniziativa d'una associazione « Amici dell'orchestra », alla quale hanno già aderito parecchi musicisti tedeschi tra i più eminenti.

Signale für die Musicalische Welt. - Berlino, 30 maggio 1923.

F. v. LEPEL. - *War Modest Petrowitsch Moussorgsky ein « Derwildertes Genie » ?*

Modesto Pètrovich Mussorgski fu un « genio rinselvatichito? ». — No; l'A. lo prova riportando vari passi di lettere del grande maestro russo. Fu anzi un uomo semplice, amabile, e davvero modesto.

——— 20 giugno 1923.

F. v. LEPEL. - *Neue Beethoveniana.*

Due piccoli aneddoti, uno sullo stratagemma usato da chi voleva indurre il Maestro ad improvvisare al pianoforte, un altro sul Canto *Adelaide*, che Beethoven voleva, dapprima, distruggere appena scritto.

Die Musik. - Stoccarda, giugno 1923.

H. SCHENKER. - *J. S. Bach: Wohltemperiertes Klavier, Band I. Präludium c-moll.*

Analisi scolastica del Preludio in do minore nel 1° volume del *Clavicembalo ben temperato.*

E. H. MÜLLER. *Zwei unveröffentlichte Briefe Glucks an Carl August nach den Handschriften mitgeteilt.*

Due lettere inedite di Gluck al Duca Carlo Augusto. Nella prima offre di scrivere un'opera tedesca, nella seconda tratta del giovane Filip. Crist. Kayser, che il Duca voleva far studiare con Gluck.

R HOHENEMSER. - *Zu Beethovens « Sonate Pathétique ».*

L'A. mostra i rapporti esistenti fra i temi della *Sonata Patetica* di Beethoven e varii punti della *Medea* di L. Cherubini, che Beethoven considerava il maggiore tra i musicisti del tempo.

R. STERNFELD. - *Die erste Fassung von Wagners Faust-Ouvertüre.* (La prima versione della *Faust-Ouvertüre* di Wagner).

Dopo aver ricordato come ed in quali circostanze Wagner concepì quel pezzo sinfonico che poi chiamò *Faust-Ouverture*, l'A. indica le varianti che si possono notare tra la versione definitiva e quella originaria.

E. BLOCH (Berlino). - *Mahler, Strauss, Bruckner.*

Primizia tratta da un libro filosofico: Geist der Utopie (Spirito dell'utopia) di prossima pubblicazione presso P. Cassirer a Berlino. Qui l'A. confronta G. Mahler, il mistico, con R. Strauss il pittore, e con A. Bruckner il melodista.

O. HÖDEL. *Oesterreichs Musikleben nach dem Krieg.*

« La vita musicale dell'Austria dopo la guerra » fu penosa, prima perchè vennero spezzati i reciproci legami tra Vienna e le altre grandi città dell'antica monarchia, poi perchè furono imposte tali tasse sui teatri e concerti, che a Graz si raggiunse il 40 per cento. Ora si è capito l'errore e la vita va riprendendo.

S. GÜNTHER. - *Jüngste Musik und wir.* (La novissima musica e noi).

Studio filosofico-estetico sui rapporti tra opera d'arte ed uditore sulla base dello stato odierno della musica, e sul miglior modo per facilitarne la comprensione da parte delle persone sincere.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 5 luglio 1923.

E. PETSCHNIG. - *Bayreuth-Salzburg.*

L'anno venturo riprenderà il ciclo wagneriano a Bayreuth, ma l'A. si domanda se ora, essendo irreparabilmente mutati gli ideali, quelle esecuzioni non sembreranno una sopravvivenza d'altri tempi. Non sarebbe invece più consigliabile un'istituzione mozartiana a Salisburgo, costruendovi il progettato grande teatro ed eseguendo a fianco di quelle di Mozart, opere leggere d'ogni altra scuola?

H. H. - *Vom Tonkünstlerfest in Kalles.*

Dopo notato il generale mutamento di tendenze della musica strumentale odierna (che rifugge dalle sinfonie e dai poemi sinfonici a grandi masse) l'A. illustra uno per uno i principali lavori eseguiti al Festival dei Musicisti Tedeschi di Cassel.

DR. E. H. MÜLLER. - *William Byrd.*

« Non fu uno dei massimi, bensì un maestro che grazie ad uno stile proprio e ad un forte sentimento, oggi ancora, nelle maggiori opere, appare non invecchiato, e di cui molti lavori solo per ingiusta negligenza vengono trascurati. »

M. STEINITZER. - *Hermann Zilcher.*

Notizie sull'attività artistica e pedagogica del Direttore del Conservatorio di Würzburg.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, giugno-luglio 1923.

J. REISS. - *Zwei mehrstimmige Lieder aus dem 15. Jahrhundert.*

Tra i più antichi canti a più voci del Secolo XV si conoscevano due saggi polacchi: uno in onore di S. Stanislao, l'altro di S. Giovanni da Capistrano; ma erano così pieni di errori da non poterli capire. Qui l'A. ne dà la versione rettificata.

A. GEIGER. - *Die spanischen Ccs. 133/199 der Münchner Staatsbibliothek.*

Ampia illustrazione dei codici 133/199 spagnoli-portoghesi, della Biblioteca di Stato a Monaco di Baviera, di speciale importanza per lo sviluppo storico del villancico.

G. SCHÜNEMANN. - *Mendelssohns Jugendopern.* (Le opere giovanili di Mendelssohn).

In gioventù Mendelsshon pareva chiamato al melodramma, e solo col formarsi dell'autocritica capì che non era la sua strada. Ad ogni modo scrisse alcuni lavori giovanili, che qui vengono esaminati sulla base degli autografi esistenti alla Biblioteca di Berlino.

A. LORENZ. - *Die formale Gestaltung des Vorspiels zu Tristan und Isolde.*

Ampio studio de « La struttura formale del Preludio di Tristano e Isotta », che l'A. mostra di essere sgorgato con magnifica naturalezza di tipo *a - b c - b - a* con coda.

Der Auftakt. - Praga, anno III, n. 5-6. Tutto il fascicolo è dedicato alla città di Monaco di Baviera.

DR. E. KROLL. - *Pfitzner.*

La figura del compositore bavarese è lumeggiata molto benevolmente, ma con buona conoscenza dell'opera sua.

DR. H. MERSMANN. - *Musikalischer Bolchewismus.*

L'A. dimostra come il cosidetto bolscevismo musicale non sia in realtà che il corrispettivo musicale del complesso di tendenze già prematosi nelle altre arti, e l'espressione musicale dello stato odierno della vita intellettuale e politica.

DR. P. NETTL. - *Alt-Münchener Lieder.*

Illustrazione di tre raccolte di Lieder della seconda metà del secolo XVII, custodite alla Biblioteca di Stato a Monaco.

CANTO E PIANOFORTE

ODDONE (E).

Melodie:

111104. - 1. *La ritrosa.* Rispetto: « Voi siete pura più che la neve al monte. » Parole di L. Morandi . L. 2,—

111105. - 2. *Primavera classica.* « Dai verdi umidi margini. » Versi di G. Carducci . . . . . » 2,50

111106. - 3. *Passa la nave mia.* Versi di G. Carducci . . . . . » 2,—

111107. - 4. *Ora di calma:* « Questa notte dal ciel scendono baci ». Versi di A. Negri . . . . . » 3,—

111108. - 5. *La Poursuite,* Poésie de la Comtesse Mathieu de Noailles » 3,—

111109. - 6. *La Querelle.* Poésie de la Comtesse Mathieu de Noailles » 2,50

Melodie:

112360. - 1. *Fiaba:* « C'era una madonnina ». Lirica di C. Zangarini L. 2,50

112361. - 2. *Io son fatta così.* Versi di A. Ferrero . . . . . » 2,50

112362. - 3. *La canzone dell'Arpa:* « Dice la prima corda ». Lirica di C. Zangarini . . . . . » 4,—

112363. - 4. *Berceuse:* « La paupière demi-close ». Poésie de H. Chantavoine . . . . . » 3,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"La donna perduta,, di Pietri

La Compagnia Riccioli ha dato all'Adriano di Roma un'altra operetta prettamente italiana, ed anche questa volta — come recentemente pel *Ventaglio* di Cuscinà — il giudizio del pubblico è stato favorevolissimo.

Il pregio principale del libretto del *La donna perduta*, del quale sono autori Zorzi e Giannini, consiste nell'essere, teatralmente parlando, bene congegnato, sicchè i principali personaggi, cosa rara nel teatro operettistico, hanno qualche palpito di vita. Ma, in contrasto a ciò, l'azione è poco divertente e non sempre originale. Epperò, il maggior successo del lavoro spetta indubbiamente al maestro Pietri, che ha saputo rivestire di vivaci e italianissime note un libretto ibrido. La sua musica, personale, di buon disegno melodico, fresca e spesso ispirata, ricca di temi genuini e facili ha pienamente soddisfatto l'uditorio. Sono particolarmente piaciuti i due duetti del primo atto, il motivo delle campane che, rinnovandosi e svolgendosi, appare di continuo, il saltarello campestre, la danza delle Veneri e il finale.

Ottima l'esecuzione da parte di Riccioli, della Primavera ecc. Numerose le chiamate.

® A Torino ha avuto lieta accoglienza un'altra operetta italiana: *La signora dalle violette*, libretto di Reggio e musica del noto critico d'arte E. Ferrettini. L'intreccio è tra il sentimentale e il comico, con l'intervento di personaggi grotteschi, e la musica ha spunti melodici delicati, ritmi briosi e una strumentazione preziosa. Varii pezzi sono stati applauditi. La Compagnia Lombardo N. 1 ha allestito l'operetta con ogni cura.

® *La fidanzata di Lucullo*, tre atti di Schanzer e Velisck, musica di Gilbert, è piaciuta al Politeama di Napoli, anche per la buona interpretazione dell'operettistica « La Bomboniera ».

® Nè minore buona accoglienza ha avuto ad Aquila, data dalla stessa Compagnia, *Amore sulla spiaggia*, operetta in tre atti del maestro Renzo Martini.

Cento festeggia Puccini

Dopo Lucca e Viareggio, anche Cento — — ove l'amore per la musica è sviluppatissimo, come lo provano gli eccellenti spettacoli lirici che annualmente vi si svolgono — ha voluto festeggiare l'illustre autore di *Manon*, in occasione delle rappresentazioni di questa opera al teatro Municipale, interpreti la Sheridan, il tenore Bergamaschi, il baritono Bonini, direttore Gaetano Bavagnoli: con un complesso di prim'ordine, vale a dire.

Fu appunto il Bavagnoli, legato a Puccini da cordiale amicizia, che si fece promotore della sua visita a Cento, assecondato subito con fervore dalle autorità e dall'intera popolazione, lieta di poter onorare l'illustre maestro. La manifestazione assunse un tono di così intenso entusiasmo e di vibrante spontaneità, da commuovere vivamente Giacomo Puccini, pur avvezzo ai più calorosi consensi. Dal momento del suo arrivo a quello della sua partenza, fu un'apoteosi continua, difficilmente descrivibile. Epperciò preferiamo lasciar la parola alla cronaca.

Puccini giunse a Cento il 25 settembre, ospite della nobile famiglia Falzoni-Gallerani, e tra una folla compatta e plaudente si recò al Municipio ove ebbe l'omaggio, a nome della città, dal Sindaco cav. prof. Levi. Poi, accompagnato dagli amici convenuti da ogni parte, e dalle autorità giunte anche da Ferrara, si recò al Teatro e prese posto nel palco reale tra il Sindaco di Cento e il Prefetto della Provincia. Tutta la rappresentazione di *Manon* si svolse tra un delirio di applausi, molti dei quali furono rivolti al maestro Bavagnoli, e agli ottimi suoi cooperatori. Terminato lo spettacolo ebbe luogo l'inaugurazione, nell'atrio del teatro, di una lapide con la seguente dicitura: *La sera del XXV Settembre MCMXXIII — trionfando « Manon Lescaut » — guida sapiente il maestro Gaetano Bavagnoli — Giacomo Puccini — pura gloria d'Italia — questo teatro e la città di Cento — con la sua presenza onorava.* Seguì la consegna di una medaglia d'oro, appositamente coniata, con dedica.

Infine vi fu una imponente dimostrazione popolare che, preceduta dalla banda e da una riuscita fiaccolata, sfilò davanti al balcone del Municipio ove Puccini si era recato pel grande

banchetto. Il quale, con intervento degli amici, delle autorità e notabilità cittadine, si svolse nella gran sala. Parlarono applauditissimi, tra gli altri, l'avv. Licinio Pedrini, degno rappresentante della tradizione artistica di Cento, il Sindaco, il Presidente dell'Associazione Combattenti avv. Arangio Ruiz, che rivolse a Puccini tutto un inno alato e commovente e, infine, ringraziando a nome del maestro, il comm. Clausetti della Casa Ricordi. Quando egli annunciò che il nuovo lavoro pucciniano, *Turandot*, stava per essere terminato e presto avrebbe avuto il giudizio del pubblico, i commensali scattarono in un'ovazione.

Che significava non solo augurio, ma certezza di trionfo.

MILANO

® Il nostro Dal Verme — che quest'anno avrà una più breve stagione autunnale — si è riaperto con la *Dannazione di Faust* che ha avuto una dignitosa esecuzione da parte di Augusta Oltrabella, cantante aggraziata e di buona sensibilità, del tenore De Bernardi, dotato di ottimi mezzi vocali, e del baritono Noto che ha messo tutto l'impegno per interpretare degnamente il personaggio di Mefistofele.

Come seconda opera si è data *Carmen*, allestita, forse, un po' troppo frettolosamente, ma che, ad ogni modo, ha avuto in Giuseppina Zinetti una protagonista suggestiva, dalla voce estesa e calda, e dal gioco scenico intensamente drammatico. Graziosa Micaela la Romanelli; discreti il tenore Famadas e il baritono Baratto.

Il maestro Fabbroni, in entrambi gli spartiti, ha ottenuto dall'orchestra fusione e buoni rilievi.

® Gli spettacoli lirici al Carcano, seguiti da gran concorso di pubblico, si avvicendano senza interruzione. Tra i più recenti ricordiamo: *Lucia* (protagonista Pia Ravenna che ha destato vive simpatie, tenore Andreini, baritono Martellato); *Rigoletto* (protagonista baritono Roggio, poi lo Zani, tenore Ciambelli, signora Fanny Colle); *Cavalleria rusticana* (Pia Mosettig, tenore Pollicino, baritono Sartorio); *Pagliacci* (Margherita Flor, tenore Andreini, baritono Borgonovo). Sempre pregevole la direzione del maestro Mucci e affiatati i cori.

® La stagione al Nazionale di Roma, diretta dal maestro Giovanni Zuccani, è proseguita felicemente con le opere *L'Amico Fritz* (interpreti la Pieroni, la Giuliani, il Polverosi e lo Spadarotti); *Zazà* (protagonista Albertina Baldi-Veltri) e *Barbiere di Siviglia* (baritono Sabbi, signorina Brunetti, tenore Fiorini, bassi Avanzini e Di Cola).

Il 4 ottobre si è riaperto all'opera lirica il Teatro Adriano con una stagione gestita dalla Stabile Teatrale Italiana, in unione al Sindacato orchestrale romano. Spettacolo d'inaugurazione è stato la *Loreley*, che ha avuto pregevoli interpreti nelle signore D'Urbino e Bruno, e nei signori Lo Giudice e Del Corso. Ha fatto seguito la *Butterfly* che, cantata egregiamente dalla signora Mafalda De Voltri, protagonista, dalla Feroni, dal tenore Ilari, dal baritono Lombardo, ha richiamato gran folla.

Dirige la stagione il maestro Angelo Ferrari, che si è mostrato ancora una volta musicista e interprete di valore.

® La tournée « Adriatica » diretta da Guido Visconti di Modrone si è felicemente iniziata a Fiume. Finora si sono rappresentate *Aida*, con la Turchetti, e *Don Pasquale*, con la Bardelli.

® Coi *Misteri gaudiosi* di Cattozzo si è chiusa l'importante stagione del Donizetti di Bergamo. Ed anche a Bergamo lo spartito, come già a Venezia e a Verona, ha avuto ottime accoglienze. Ne furono accurati esecutori: Linda Cannetti, Ines Maria Ferraris, il baritono Tagliabue; direttore impeccabile il maestro Serafin. L'autore ebbe complessivamente quindici chiamate.

® Il maestro Domenico Alaleona ha diretto a Montegiorgio nel Piceno — in occasione di una solenne celebrazione marchigiana — una apprezzatissima edizione di *Rigoletto*, interpreti principali la Di Veroli, il Persichetti, il Bellotti. Il valoroso musicista è stato applaudito, nella sua serata d'onore, anche quale interprete delle sue « Quattro Laudi italiane » e di una « Elegia » per orchestra.

CONCERTI

Il ritorno di Perosi all'arte

Fabriano, il 6 c. m., ha avuto l'onore di assistere a questo importante avvenimento, e non è a dire con quanta cura — dal Sindaco all'ultimo cittadino — l'abbia preparato e con quale vibrante entusiasmo, denotante augurio e consentimento, il folto pubblico convenuto alla Cattedrale abbia accolto l'insigne maestro.

Don Lorenzo Perosi, quasi a riunirli nel rinnovato soffio artistico, ha voluto dirigere il suo primo lavoro: *La passione di Cristo*, e il più recente, ancora ineseguito, il secondo *Salmo* di David, da lui composto dopo la morte dell'adorata madre; ed entrambi hanno ottenuto il più grande favore. La nuova composizione rivela un notevole progresso tecnico orchestrale e ricchezza di mezzi e varietà di procedimenti; la melodia si sviluppa a larghe ondate in un crescendo di sonorità e il tema conclusivo emerge, scolpito con robustezza.

L'esecuzione dei due lavori, ai quali ha partecipato una massa di 200 coristi, è stata davvero inappuntabile. Tra i solisti ricordiamo: Adalgisa Minotti, Paoli, Maugeri, Argentini.

® In un concerto datosi al Comunale di Bologna per il monumento ai Caduti, fu assai applaudito e bissato un coro, *Le campane della patria*, del maestro Murri.

RECENSIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

GRUNSKY (K.) — *Musikästhetik*. (W. de Gruyter Co., Lipsia).

Questo manualetto è alla quarta edizione; esso ha dunque fatto le sue prove vittoriosamente. La riscampa odierna presenta ampliflcazioni e rinnovamenti, pur mantenendo immutato il fondo del libro.

Il quale è denso e solido, anche per chi non aderisce a tutte le idee esposte dall'autore. Tale prima impressione di base s'accompagna con un'altra: il modo di pensare, di sentire le opere su cui l'A. s'appoggia, tutto è intimamente tedesco, soltanto tedesco. Ed a questa già considerevole limitazione non si può non aggiungerne un'altra ancora: pur senza dirlo, anche trattando i principii generali, è chiaro che l'A. non considera (perchè forse non sente) i problemi posti dall'arte odierna. E sono problemi gravi, tanto da coinvolgere spesso le basi stesse dell'estetica.

Il piccolo manuale è diviso in nove capitoli: Fatti primordiali della musica, Ritmo, Melodia, Polifonia ed armonia, Forme, Mezzi d'elaborazione musicale, Valore psicologico della musica, Unità della musica, Sensazioni musicali.

La materia è vastissima, e l'A. la tratta partendo dalla tecnica per raggiungere la poesia sonora. Ciò risponde al chiaro proposito di studiare la materia in modo simile alla realtà della pratica musicale. Ma non è forse proprio tale realtà stessa che oggi viene considerata da un punto di vista nuovo, come guardandola con occhi nuovi.

GIULIO BAS.

ANNALI DEL TEATRO ITALIANO. Vol. II. (Industrie grafiche A. Nicola & C., Milano).

Con questo volume, che completa i due già usciti (1901 - 1920 e 1921), si ha un quadro della produzione teatrale nazionale, dialettale e straniera apparsa in Italia in 21 anni. Un lavoro di registrazione e di pazienza non indifferente e non disgiunto dal valore dottrinario dell'opera.

La quale ha sempre gli stessi chiari collaboratori: Giulio Mario Ciampelli per la cronaca e critica musicale; Arnaldo Bonavenura, che ha scritto una acuta bibliografia della letteratura musicale, Cesare Levi e Celso Salvini, per la drammatica; Umberto Romanelli per l'operetta; ed inoltre tutti i principali critici d'Italia che hanno permesso la riproduzione dei loro principali articoli.

Numerosissime sono le biografie (alcune potrebbero chiamarsi veri studii) degli artisti lirici, drammatici e d'operetta, e interessante il notiziario, in cui è anche compreso l'elenco delle stagioni liriche svoltesi in Italia e all'estero.

Il volume è pubblicato in elegante edizione, sia per carta che per caratteri, ha numerose e chiare illustrazioni e un indice delle persone che facilita ogni ricerca. Non puo' mancargli quindi, il più favorevole successo.

MUSICA SCENICA

MALIPIERO (G.). — *L'Orfeide*. I. *La morte delle maschere* (Un prologo). Riduzione per Canto e Pianoforte. (J. & W. Chester, Londra).

L'Orfeide è un'opera in tre atti: 1. La morte delle maschere; 2. Le sette canzoni; 3. Orfeo, ovvero l'ottava canzone. L'intenzione fondamentale di tutto il lavoro è ben chiara. Appare un impresario (coll'« aspetto tipico di un gufo ») e le sette maschere: Brighella, Arlecchino, il dottor Balanzon, il Capitan Spaventa di Valle Inferno, Pantalone, Tartaglia, Pulcinella, si presentano una dopo l'altra cantando le proprie lodi. Ma « improvvisamente irrompe nella stanza un uomo vestito di rosso, dalla faccia mostruosa e armato di uno scudiscio che agita minacciosamente. Fa cadere a gambe all'aria l'impresario che se ne va carponi... Confusione generale. Indi apre l'armadio, vi fa entrare le sette maschere e ve le rinchiude. Poscia butta lo scudiscio, si toglie la maschera e il vestito rosso. Appare nel costume come si suole raffigurare Orfeo, con la cetra in mano. Apre la porta di destra, e fa entrare i personaggi delle Sette Canzoni, e dice loro: « Bravi, grazie! Tutti avete risposto all'appello di Orfeo, che vi ha qui riuniti per annunziarvi *la morte delle maschere*, e per invitarvi a cantare, come già cantavate di là da quella porta, nelle vie, nelle vostre case, nelle chiese: quella porta, ora, non vi deve dividere dalla vita... ». Qui le maschere prigioniere bussano dall'interno dell'armadio e gridano: *abbiamo fame, aprite!...* Arlecchino riesce a liberarsi uscendo dall'alto dell'armadio e saltando a terra, grida: « Non sarà mai vero che Arlecchino muoia di fame » e « scappa dalla porta di destra ». Questo prim'atto o prologo è tutto qui.

Il complesso è breve, e in 53 pagine di riduzione, 43 sono occupate, dopo 6 d'introduzione, dalla rassegna delle varie maschere, cioè da un séguito di episodi tra loro diversi (perchè caratterizzati ognuno dal tipo che si presenta), e convergenti verso l'entrata d'Orfeo e la sorte delle maschere nell'armadio.

L'ambiente stilistico è quello consueto all'autore, tutto motivi e rimi vivi ed insiseenti, urti, guizzi, accenni e gesti arguti e spesso guasosi, specie nell'ironia e nella malizia. E tutto questo sgorga sempre dall'invenzione, senza svolgimenti od altro presupposto formale, tranne l'ultica legge della tensione continua verso la fine.

G. S.

ALFANO (F.). — *Eliana*. Azione mimica adattata alla « Suite Romantica ». (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'*Idea Nazionale*, Roma.

La « Suite romantica » che costituisce la base musicale dell'azione mimica *Eliana* è lavoro del quale si è molto parlato: esso rappresenta il tentativo di far vivere la canzone popolare italiana in una forma di arte più elevata; e si può dire con la più grande sicurezza che il tentativo di Franco Alfano è perfettamente riuscito e per l'equilibrio tra la vesta armonica e la natura di canto, e per lo spirito quasi rapsodico che anima i tempi della « suite ». Questo carattere rapsodico appunto, giustifica pienamente l'adattamento di un'azione mimica alla « suite »: ed ora che il lavoro di adattamento è compiuto attendiamo di vedere eseguito questo nuovo balletto. E' tempo oramai di rompere quel circolo vizioso che non ci permette di avere una compagnia capace di eseguire azioni mimiche e balletti: non c'è musicista oramai che non senta un vivo trasporto per questa forma d'arte e già molti sono i lavori italiani che pubblicati attendono l'esecuzione o che hanno avuta la ventura di incontrare una esecuzione straniera in paese straniero soltanto, però. E se proprio non sarà possibile trovare in Italia degli uomini che sappiano muovere le gambe, ricorriamo al Teatro dei Piccoli che potrà darci quanto ci manca.

M.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.). — *Six Shakespeare Songs*. (J. & W. Chester, Londra).

La lirica è, a nostro giudizio, la forma in cui meglio si manifesta l'anima musicale di M. Castelnuovo-Tedesco, o forse è nelle liriche che noi più facilmente rispondiamo al richiamo delle sue emanazioni. La scelta dei testi qui musicati è già una prima affermazione del carattere poetico dell'autore, il quale evoca colla sua musica un mondo d'idealità e di sentimenti fra i più delicati. I mezzi musicali adoperati sono personali e semplici, talvolta anzi semplicissimi; segno di chiara superiorità. Un solo esempio: poche note nel terzo canto (dal Sogno d'una notte d'estate) bastano a portare in un ambiente di sogno!

La struttura dei canti è strofica, l'esecuzione in genere non è difficile, ma domanda una nobile sensibilità sia da chi canta e sia da chi accompagna.

SOYER (A.). — *4 Mélodies* pour Chant et Quatuor à Cordes. (M. Senart, Parigi).

Belle poesie musicate con buone intenzioni, ma poco più.

SANTOLIQUIDO (F.). — *Erinni, Antica primavera*, due liriche. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Parole e musica sono dell'autore e ad un medesimo livello: sincere ma ingenue di molto. Lavori vecchi? peccati di gioventù? forse.

SOHY (Ch.). — *Deux poèmes* chantés de Camille Mauclair. (M. Senart, Parigi).

Le parole raffinate di M. Mauclair sono qui prese in un'atmosfera di delicatezza a cui non manca una certa forza nei momenti culminanti. Sono due poemetti adatti ad esecutori intelligenti e di buon gusto.

GAL (H.) — *5 Intermezzi* per 2 Violini, Viola e Violoncello. (N. Simrock, Berlino).

Musica onesta perchè non promette più di quello che dà, scritta con molta chiarezza e conoscenza della maniera classica di trattare il quartetto a corda, senza pretendere troppo dagli esecutori. Questi cinque pezzi sono adatti a quartettisti dilettanti di media forza.

DAVICO (V.). — *Trois Chants d'Amour* per una Voce e Pianoforte. (Delrieu, Frères, Nice).

Composizioni non recenti (una data dal 1910, altre dal 1916), questi tre canti non presentano nessun lato nuovo nell'arte dell'A. Essa si manifesta anzi qui colla sua fisionomia caratteristica: una raffinata recitazione dei bellissimi testi (Verlaine e Lahor), modulata sulla base di delicate armonie talvolta lievemente wagnereggianti. Per un mezzo soprano che sappia dire con intelligenza, sono tre pezzi molto raccomandabili, senza nessuna difficoltà tecnica.

GIULIO BAS.

WILLIAMS A.) — *Primera Sonata Argentina*, op. 74, per Pianoforte. — *Sonate* pour Violoncelle et Piano, op. 52. — *En la Pampa*, op. 76, per Pianoforte. — *Poema de la Quebrada*, op. 79, per Pianoforte. — *Canciones Incasicas*, op. 57; poesia y musica de A. W. (Gurina & Ca., Buenos-Ayres).

Il fascio di composizioni che l'A. ci offre in una sol volta, ci permette di farci un'esatta idea della sua personalità artistica, pur non conoscendo alcuna pagina della sua produzione precedente. Il numero d'opus raggiunto è sì rilevante da convincerci di trovarci di fronte a un musicista che già da tempo ha raggiunto la piena maturità e l'intero possesso dei mezzi per esplicare le sue visioni d'arte. Tutte le composizioni che sono testè apparse dimostrano la sua solidità di pianista e di compositore; cresciuto ed educato in un'epoca ben diversa dall'attuale, egli appare di tendenze conservatrici, ma non rigide, non incompatibili con quelle tendenze moderne ritenute le più sane. Anzi, nella sua musica si sente continuamente la ricerca di nuovi mezzi d'espressione e di mezzi che non si sovrappongano, ma che si fondano con quelli che già possiede. La vasta e quasi vergine regione che l'ospita gli ha dato l'ispirazione per la maggior parte di queste sue ultime composizioni pubblicate; si può dire, quindi, che, se pur non costruite su veri temi popolari, esse appartengono al genere folkloristico, e dobbiamo riconoscere che sono anche le composizioni più riuscite, quelle che si sentono con maggior simpatia. La stessa *Sonata Argentina*, in quattro tempi, sebbene non esca dalla forma della sonata classica, appartiene a questo genere, avendo ogni tempo dedicato a una scena della vita popolare di là: Rumori dela Pampa, Canzone del Gauchos, Danza degli Indiani, Allegria dei Gauchos. Preferiamo senza dubbio questa Sonata, all'altra per Violoncello, per quanto essa pure robustamente costruita e ben trattata per lo strumento.

Di tutte le composizioni riteniamo quelle per canto come le più indovinate, le più sentite; citiamo fra le altre le due: *Quena* e *Vidalita* dell'op. 45, molto delicate ed espressive, entrambe soffuse d'un dolce languore che dà al canto come un senso doloroso di nostalgia, d'un desiderio vivo e insoddisfatto. La parte dedicata al pianoforte è sempre brillante, ricca di risorse, di effetti sicuri e rivela nell'A. l'esecutore ben agguerrito. Non richiede il possesso d'un'agilità trascendentale, ma esige grande sicurezza e, più che altro, vivacità, e scioltezza. Un esecutore poco intelligente non porrà mai affrontare lavori simili; occorre prima essere ben compresi della delicata poesia, dello specialissimo senso coloristico posseduti dall'A.

Non è possibile disconoscere la continua nobiltà serbata dal compositore, la grande serietà d'intendimenti e l'elevata mira artistica. E tali qualità sono sufficienti perchè questi lavori sieno esaminati da chiunque, con attenzione e benevolenza, colla sicurezza di trovare in loro una voce sincera.

A. A.

SCARLATTI (A.) — *Composizioni per Clavicembalo*, rivedute da Alessandro Longo. (G. Ricordi & Co., Milano).

Alessandro Scarlatti e Alessandro Longo, oltre all'avere lo stesso nome e appartenere tutte due alla stessa gloriosa scuola, hanno pure un'altra grande affinità: sono entrambi... i padri di Domenico Scarlatti; uno ha cooperato per farlo venire... alla luce, l'altro

per farlo venire... in luce. Forse per questo il Longo, approfittando della sua condizione d'esser vivo e sano (mentre gli altri due non lo sono più... da quasi due secoli) dopo aver curato con amore il primo, ha pensato di fare altrettanto col secondo. E il lavoro, se pur inferiore di mole, non è certo inferiore di merito. Si sa che l'opera cembalistica di Al. Scarlatti non rappresenta la parte più importante della sua vasta produzione, dedicata sopratutto alla musica vocale d'ogni genere. Ma non per questo è da trascurarsi. E' sempre vera musica, gaia, brillante, leggera, scorrevole, degna — insomma — di studio, sopratutto perchè l'acuto osservatore può trovare in queste composizioni i germi che poi ebbero da Domenico Scarlatti quel magnifico e geniale sviluppo che molti (purtroppo non tutti ancora) conoscono. La pubblicazione, curata coll'amore e il discernimento ben noti del revisore, costituisce un lavoro veramente pregevole e assai utile, quindi degno di elogio e raccomandazione. M. Z.

MILANUZZI (C. Frate). — *Ventidue Arie* a una voce con accompagnamento di Pianoforte, raccolte a cura di G. Benvenuti. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Anche questa volta il Benvenuti ha dovuto trascrivere e tradurre l'accompagnamento per pianoforte dalle lettere dell'alfabeto per la chitarra spagnola ed attenersi ad un tale stile d'accompagnamento, cosa ch'egli ha egregiamente fatto.

Fra' Milanuzzi è indubbiamente posteriore al Falconieri ed appartiene in realtà al secolo XVII. Se le sue musiche non presentano la genialità, la grazia e la primitività di quelle del Falconieri, si avvantaggiano nella maggior maturità della forma, nella maggior varietà del ritmo e di una certa tendenza al drammatico, per la quale l'intimità è sostituita dal gesto e dall'accento.

Importantissima, poi, l'*Aria siciliana* a pagina 13, di espressione posentemente appassionata e moderna, su testo dialettale siciliano e tolta, indubbiamente, da un canto popolare siciliano di quel tempo: *Aria siciliana* — dice una nota — *posta ad istanza del P. F. Seraphino Spinelli da Fabriano*. Con quest'aria noi possediamo un nuovo documento preziosissimo per lo studio della storia del canto popolare e per lo studio della storia della musica artistica in Italia; riconfermante l'induzione, oramai accertata da parecchi documenti, che la musica popolare si sia emancipata dalle antiche tonalità medievali moltissimo tempo prima, di quanto non abbia fatto la musica artistica. Il quale fatto sposta di più di un secolo indietro le origini della costruzione melodica moderna.

Intorno all'indole amorosa e galante delle poesie musicate da fra' Milanuzzi, aggiungerò che in altre sue composizioni, scartate dalla presente raccolta, l'allegro frate ha osato porre note a testi addirittura osceni, lasciando supporre che i suoi costumi siano stati tutt'altro che frateschi. Di quest'ultima opinione è pure Gabriele d'Annunzio; il quale in una visione sensuale del *Sogno di un tramonto d'autunno* ha riunito il Milanuzzi col Vivaldi. Ciò malgrado, il padre Milanuzzi nel 1630 era elogiato *baccelliere in Sacra Teologia* e *Predicatore Agostiniano* ed in una sua dedicatoria lo stampatore veneziano Alessandro Vincenti qualifica il Milanuzzi *stimato, ammirato e celebrato da' primi virtuosi del nostro secolo*.

FRESCOBALDI (G.). — *Partite* pel Clavicembalo, trascritte per Pianoforte, raccolte, rivedute e illustrate da F. Boghen. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Con questa nuova pubblicazione il Boghen continua la sua opera di revisione e di illustrazione delle composizioni immortali del grandissimo polifonista italiano del secolo XVII. Queste *Partite* — informa una nota — fanno parte del Primo libro delle *Toccate* e *Partite d'intavolatura di Cimbalo*, edite a Roma dal Borboni nel 1614.

Esse dimostrano tutti gli altissimi pregi da noi rilevati nelle precedenti pubblicazioni frescobaldiane curate dal Boghen.

In più si aggiunga, che la *partita* del Frescobaldi, composizione monotematica a base di variazioni dell'unico tema, si può considerare quale madre feconda dello svolgimento sinfonico moderno; al quale genere oggi pare che si voglia ritornare, per riallacciarsi al filo interrotto e perduto della tradizione sinfonica classica e di indole nostrana.

Questo basti a dimostrare la necessità che tali musiche siano intimamente conosciute e profondamente meditate.

F. BALILLA PRATELLA.

BAS (G.). *Sonata Breve* per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Dalla *Rivista Musicale Italiana*, Torino.

Questa Sonata, scritta nel 1920, mostra che una grande semplificazione si è prodotta nella maniera di scrivere dell'A.; le armonie non sono più così dense, ma diventano trasparenti; nell'assieme si ha l'impressione di una maggior facilità creativa; ritroviamo quella purezza, e starei per dire assolutezza musicale per cui l'A. s'avvicina ai nuovi.

La costruzione è semplice: un unico primo tempo di Sonata è preceduto da un'introduzione *Lento, quasi con stupore* che partendo da *mi minore* con un disegno melodico espressivo modulante sui relativi per cadenzare alla Dominante di *sol maggiore*, si apre in questo tono sulla parte principale della Sonata che le succede senza interruzione. Questa seconda parte, in cui consiste la Sonata propriamente detta, in tono di *sol maggiore*, è imbastita su due tempi; il primo vivo, ritmico a 6/8; l'altro calmo, melodico a 2/4 in *Mi bem. maggiore*. Lo sviluppo che si inizia nel tono della seconda idea, mette di fronte questi due temi, scomponendoli nei loro elementi e facendoci modulare attraverso toni vicini alle due tonalità principali. Nella riesposizione, il primo tema in *Sol maggiore* si divide fra piano e violino, si modifica, si amplifica, prepara il secondo tema; questo a sua volta si riespone in *Sol maggiore*, ma anch'esso modificato e ampliato considerevolmente. Segue una specie di cadenza finale, che chiude in *Sol maggiore* la Sonata. Questa riesposizione presenta questo d'interessante, d'essere in fondo più una perorazione dei temi che una vera riesposizione.

Con queste due Sonate scritte a tanta distanza di tempo (il recensore ha parlato prima della Sonata in *fa* per organo, ed. Coppenrath), l'A. che tutti sanno essere uno dei nostri più competenti cultori di canto gregoriano, dimostra di essere anche un compositore forte e sicuro; egli meriterebbe certo molta maggior notorietà di cui ancor non goda come compositore; ma questa limitatezza di notorietà sappiamo essere dovuta a delle qualità morali: la sua eccessiva modestia che rifugge da pratiche reclamistiche e la sua completa astensione da tutte quelle manovre miserabili che sono la base, troppo spesso, ohimè! di fama e fortune usurpate. DOTT. M. ZANOTTI BIANCO.

ZANON (M.). *Pensiero nostalgico* per Violoncello e Pianoforte. (G. Zanibon, Padova).

Questo lavoro si presenta dieci anni dopo essere stato pensato e composto: da allora l'A. ha, dunque, già preso attitudini più vive e meglio rispondenti all'arte odierna. Ad ogni modo vi si sente nobiltà di stile e mano maestra. Forse la vitalità del pezzo (11 pagine) soffre un po' a causa d'una contraddizione di base; cioè: il carattere è nostalgico, sentimentale, indefinito, che si manifesta nell'andamento delle frasi e dei periodi; mentre la «forma di tempo di Sonata» su cui è costruito il pezzo, (e viene dichiarata anche nel titolo) è quanto di più logico, stretto, concludente, che la musica abbia trovato finora.

I due strumenti sono trattati in modo da rimunerare certo gli artisti che vi si dedicheranno.

SOLHY (Ch.). — *Petite Suite* pour Violon, Violoncelle et Piano. (M. Senart, Parigi).

Grazioso lavoretto per principianti, scritto con molto gusto e pure senza difficoltà d'esecuzione. Lo raccomandiamo ai piccoli dilettanti.

JAQUES DALCROZE (E.). — *50 Etudes Miniatures de Mètrique et Rythmique*. (M. Senart, Parigi).

L'interesse di questa raccolta sta nel contenuto metrico e ritmico, e per questo vi attiriamo l'attenzione dei musicisti. L'A. ha così grande autorità in questo campo speciale (ed ancora tanto trascurato dalla maggioranza anche dei buoni artisti), e la materia si mostra qui tanto vasta ed interessante, sia per la cultura musicale in genere, e sia per la ricchezza che offre alla composizione, da meritare di venir considerata con cura.

La raccolta è divisa in 4 fascicoli, dove gli studi sono graduati con progressiva difficoltà. I giovani (ed anche i non giovani) studiosi, vi troveranno svolto tutto un allenamento della sensibilità ritmica, per via di saggi pratici.

NIEMANN (W.). — *Japan*. Ciclo per Pianoforte, op. 89. — *Capriccio*, op. 90. (N. Simrock, Berlino).

Musica scritta con grande, forse troppa facilità. Leggendo, tutto scorre sotto le mani, tant'è pensato per pianoforte; ma scorre anche troppo, come le cose già note ed udite più volte. V'è un certo garbo, ma non basta a tener desta l'attenzione.

KARG-ELERT (S.). — *Hexameron*. Sei pezzi op. 97. (N. Simrock, Berlino).

Idee melodiche chiare, non di rado tra loro simmetriche, e tonali, si presentano come vestite d'un'armonia ricca senz'eccessi. Un po' troppo di affinità con Cyril Scott? forse dal lato armonico, ma il maestro inglese melodieggia altrimenti, e non sempre meglio. In complesso sono sei pezzi non difficili, d'una gradevole finezza, e rimunerativi all'esecuzione: li raccomandiamo specie ai buoni amatori medi.

KARG-ELERT (S.). — *Exotische Rhapsodie*. (N. Simrock, Berlino).

Pezzo lungo, che richiede un buon esecutore, tanto per la tecnica pianistica, quanto per la sensibilità ritmica ed armonica. Ma una volta entrati nell'intenzione dell'autore si può trarne effetti e colori felicemente.

VIDAL (P.). — *Concertino* pour Cornet à piston ou Trompette chromatique avec acc. de Piano. (E. Gaudet, Paris).

Segnaliamo questo pezzo come una delle rare pubblicazioni del genere. La sostanza musicale non è molta, ma l'effetto strumentale promette di non mancare.

G. S.

DONAUDY (S.). — *36 Arie di stile antico*. (G. Ricordi & C., Milano).

Dal giornale l'*Ora*, di Palermo.

La grazia, l'eleganza, la seduzione di una forma semplice e conchiusa nel giro di poche battute, tutte doti che ritroviamo nella musica italiana dei due ultimi secoli, non sono in verità cose troppo spregevoli come potrebbero apparire a chi s'abbeverasse largamente, ma superficialmente, alle fonti modernissime dell'arte musicale. Dirò anzi che esse possono trovar posto fra i principii della più elevata esterica contemporanea, del più severo dogmatismo.

Prendete questo XXXVI *Aria di stile antico* di Stefano Donaudy (Ricordi - Milano): non v'è Schönberg, Schreker, Szymanowsky, Bartok o Casella, non v'è alcuno, dico, provvisto di una certa coscienza e probità artistica, che non debba riconoscere di trovarsi dinanzi ad una raccolta di operette squisite.

Calcare sull'ossatura del capolavoro classico, riprodurre la veste tonale e quella architettonica, ma più che altro la grazia spontanea ed avvincente della melodia, non è opera servile, ma nobile nel fine e assai complicata e difficile nei mezzi. Nobile non foss'altro perchè tende ad attrarre l'attenzione degli italiani sul tesoro racchiuso nella nostra musica del passato; difficile perchè non so quanti compositori possano oggi scrivere con tanta spontaneità nello stile del passato e quanti credano utile e fruttifero per lo sviluppo della loro personalità artistica il lungo studio dei nostri antichi. G. T.

ALALEONA (D.). — *La Città fiorita*. Cinque impronte per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pianoforte*, Torino.

Rosa bianca, Crisantemo, Biancospino, Lilium, Camelia. Per ogni fiore una fiorita di note: motivi vagamente floreali che sbocciano in varia guisa; ed ora si ammassano di petali candidi e diafani (come in *Rosa bianca* e *Lilium*), ora emanano un profumo denso e greve (come in *Crisantemo*) ora ondeggiano leggeri cogli zeffiri scherzosi (come in *Biancospino* e *Camelia*). (M. C. T.).

VITALI (M.). — *Clavicembalisti italiani*. (G. Ricordi & C., Milano).

Dal *Signale für die Musikalische Welt*, Berlino.

Un'ottima collezione di musica cembalistica italiana, in due fascicoli, con quindici composizioni ognuno. Essa contiene una quantità di bei lavori per quanti amano questo genere di musica. Tra la lunga fila di autori ivi compresi, ricordiamo Frescobaldi, Pasquini, Zipoli, Marcello, Scarlatti, Durante, Martini e Paradisi. L'edizione del prof. Vitali è fatta con fine intuito artistico. Diteggiature, segni d'esecuzione e spiegazioni degli abbellimenti facilitano lo studio. K. WESTERMEYER.

PRATELLA (F. B.) — *Ballata antica*, per Canto. (Bongiovanni, Bologna).

L'infaticabile musicista presenta al pubblico una nuova pagina vocale soffusa di freschissima grazia e di garbatissima spontaneità melodica. Piana e morbida, la cantilena si svolge nobile ed elegante, sorretta da un fine commento pianistico, che sottolinea senza mai sopraffare. Alle cultrici del canto da camera la recente pubblicazione sarà gradita.

CUSCINA (A.) — —*Tre Canzoni*, per Canto. (A e G. Carisch e C., Milano).

Chi si compiace di coltivare il canto nelle sue modeste forme artistiche, troverà nelle nuove composizioni del M. Cuscinà elemento di diletto.

The Songs of the Children edited and harmonized by Lilian E. Bucke. (J. Williams. Ltd., London).

Di specialissima importanza e di singolare interesse è il nuovo libro infantile pubblicato, con garbo ed eleganza, dall'editore Williams di Londra. Senza dare

alla decorazione libera la soverchia preponderanza artistica, ma curando anche il dettaglio con evidente amore e delicata ricercatezza di armonia, l'editore londinese ha compiuto opera educativa lodevolissima, e pregevole lavoro di cultura musicale e di ricostruzione storica.

Il grazioso fascicolo contiene una ventina di antiche canzoni inglesi cantate o dedicate ai bimbi; piccoli periodi musicali, altrettiche espressioni melodiche, ingenue figurazioni ritmiche, animate da uno spunto di leggenda, o da un ricordo di tradizione, simili alle nostre cantilene regionali, che invano la moda cerca di disperdere o di cancellare.

Una breve presentazione storica precede la piccola canzone, incorniciata con leggiadria da un fregio grazioso ed animata da un'ingenua illustrazione in bianco e nero che descrive il gioco o ne sottolinea il carattere predominante. Nulla di raro balza dalle semplici figure musicali, devote alla melodia, ligie alla fluidità; solo un profumo aristocratico di distinzione armonica si diffonde dalle vecchie canzoni trascritte da Lilian E. Bucke, per dire agli amatori di musica, che nulla è trascurabile ed insignificante nel mondo sonoro del passato.

POLDINI (E.) — *Babioles* pour jeunes pianistes. (Foetisch Frères, Lausanne).

L'autore si afferma uno specialista per la musica infantile. Geniale, vivace, elegante, egli sa scegliere con gusto i suoi soggetti, e con pochi tratti di penna riesce a trasformarli in piacevoli quadretti viventi, che i ragazzi si compiacciono veramente di animare colla loro esecuzione. *Menuet tendre, Intermède, Marche joyeuse*, specialmente, vantano spiccate attrattive di pittoresca musicalità.

POLDINI (E.) — *Charmons nos loisirs*. Suite pour les jeunes pianistes. (Foetisch Frères, Lausanne).

Ancora un fascicolo di piacevoli pagine pianistiche per gli studenti volonterosi. *Berceuse Russe* è singolarmente attraente per le grazie melodiche ed armoniche; *Choeur d'hommes* s'impone per il robusto carattere ritmico e *Barque au clair de lune* diffonde una misteriosa dolcezza tendente alla malinconia.

MOY (E.) — *Fanciful Sketches for Piano*. (Winthrop Rogers, Ltd., London).

L'autore non è conosciuto tra noi. Ma bastano le poche pagine del garbatissimo quaderno per rivelarne i meriti non comuni. Gli schizzi sono facili, ma dalle poche note raggruppate con gusto fine, si indovina la interessante personalità del musicista.

DARCIEUX (F.) — *Savez-vous planter des choux?* Paraphrase sur le thème d'une vieille chanson francaise. (M. Senart, Paris).

Finalmente la cannone popolare è ritornata alla luce del sole; e nella sua gioia di rivivere per essere nuovamente amata, si compiace di assumere svariate vesti ed aspetti diversi. Anche nel suo compito di ispiratrice di una composizione pianistica, essa conserva freschezza di svolgimento e grande naturalezza di atteggiamenti.

MORET (V.) — *Poème d'une heure*, poésies de P. Bourget. (Au Ménestrel, Paris).

Ernest Moret gode larga fama di squisito compositore di pagine vocali, e col nuovo fascicolo lo afferma una volta ancora, compiacendosi di dare alla voce un compito melodico sempre interessante, ed al pianoforte un'azione integrante, sapiente e decorativa.

ELISABETTA OSCOSE.

BEETHOVEN (L.) — *Sinfonie*: riduzione per Pianoforte a due mani di Ettore Pozzoli. (G. Ricordi & Co., Milano).

Questa nuova riduzione delle Sinfonie beethoveniane ha il pregio, sulle altre principali conosciute, di corrispondere con grande precisione alla partitura d'orchestra, senza però che l'esecuzione ne sia resa più difficile. Il M.o Pozzoli non ha voluto rinunciare a certi particolari di sviluppo tematico, a certe piccole imitazioni e risposte, all'integrità di molte armonie, a differenza di tanti altri riduttori che non se ne curavano, forse per non eccedere nella difficoltà d'esecuzione, quasi che tali pubblicazioni fossero destinate ai soli comuni dilettanti. Il P. ha voluto fare opera seria e completa. Ha saputo farla. E ha fatto bene. F. N.

LEO (L.) — *Concerto* a quattro Violini obbligati; revisione e realizzazione dell'accompagnamento di Pianoforte a cura di Enrico Polo. (G. Ricordi & Co., Milano).

Lavoro spigliato e molto piacevole, ricco di tutti i pregi dell'epoca e della scuola napoletana. Assai espressivo l'Andante; rude ed energica la Fuga a tre soggetti, ben caratteristici e facilmente distinguibili per la loro varietà ritmica. Sobria e severa la realizzazione del basso; nell'insieme, un ottimo numero di mezzo per qualsiasi concerto. A. A.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

VJVALDI (A.).

E. R. 269. - *Sonata* in *Re magg.* per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIGHI . . . . L. 4,—

WIENIAWSKI (H.).

E. R. 216. - *Adagio élégiaque*. Op. 5 » 4,—
E. R. 217. - *Souvenir de Moscou*. Op. 6. . . . . » 6,—
E. R. 218. - *Deux Mazurkas de Salon*, Op. 12: N. 1. *Siclanka (La Champêtre)*. - N. 2. *Chanson Polonaise* . . . . . » 6,—
E. R. 219. - *1.er Grand Concerto*. Op. 14 . . . . . » 8,—
E. R. 220. - *Scherzo - Tarantella*. Op. 16 . . . . . » 7,—
E. R. 221. - *Deux Mazurkas*, Op. 19: N. 1. *Obertass*. - N. 2. *Le Ménétrier* . . . . . » 6,—
E. R. 222. - *Leggenda*. Op. 17 . . » 3,—
E. R. 223. - *2°. Concerto* (in *Re min.*). Op. 22 . . . . . » 8,—

Edizioni rivedute da F. DE GUARNIERI.

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Un benemerito Comitato, costituitosi per onorare la memoria di Giuseppe Buonamici, ha istituito un premio biennale di L. 2 mila, intitolato al nome dell'insigne pianista, da assegnarsi all'alunno o alunna del corso principale di Pianoforte del R. Istituto Musicale «Luigi Cherubini» di Firenze, che nell'Istituto stesso abbia conseguito finora il diploma di licenza superiore e magistero e che risulti vincitore di un pubblico concorso da svolgersi nella sede dell'Istituto, nella prima settimana di febbraio. Le domande dovranno essere inviate entro il 15 gennaio alla Segreteria, la quale, a richiesta, fornirà schiarimenti e programma.

® A membri del Concorso annuale, bandito dal Ministero della P. I. per un'opera lirica, sono stati nominati i maestri Puccini, Mascagni, Cilea, Alfano e Serafin.

® Il maestro P. A. Tirindelli ci scrive da Roma avvertendoci che, nel Concorso di canzonette per le feste del Redentore a Venezia, furono a lui assegnati il 2° ed il 5° premio.

NOTIZIE

® Si delineano i programmi per le più importanti stagioni liriche invernali:

Quello della SCALA comprenderà oltre il lungamente atteso *Nerone* di Boito, due novità per Milano: *La leggenda di Sakuntala* di Alfano e *I Compagnacci* di Riccitelli; nove opere di primo allestimento: *Salomè, Orfeo, Tristano e Isotta, Traviata, Aida, Iris, Sonnambula, Chénier, Carmen;* ripresa dei seguenti spartiti: *Falstaff, Rigoletto, Boris, Maestri cantori, Manon* (P.), *Bohème, Lohengrin. Débora e Jaële. Lucia, Quattro rusteghi, Wally, Flauto magico, Madame sans-gêne, Luisa.*

La stagione avrà inizio il 14 novembre con l'*Aida*. Direttori d'orchestra: Toscanini, Gui e Lucon.

TEATRO COSTANZI (Roma): *La Vestale* di Spontini (opera d'apertura); *Salomè; I Compagnacci; Giulietta e Romeo* di Zandonai; *Il crepuscolo degli Dei; Manon* di Puccini; *Iris; Tosca; Mefistofele; Africana*. Come novità si daranno *I quatro rusteghi* di Wolf-Ferrari, *Ghibellina* di Renzo Bianchi, su libretto di Nicodemi, e *Carnesciali* del maestro Laccetti. Dirigerà Edoardo Vitale.

TEATRO REGIO (Torino): *Falstaff, Boris Godunoff, Barbiere di Siviglia, Fanciulla del West, Walkiria, Giulietta e Romeo* di Zandonai (novità), e, forse, *Gioconda*. Direttore il maestro Baroni.

TEATRO REGIO (Parma): *Parsifal, Carmen, Piccolo Marat*. Il maestro Serafin concerterà le prime due opere; Pietro Mascagni, l'ultima.

TEATRO COMUNALE (Bologna): *Walkiria, Falstaff, Francesca da Rimini, Il piccolo Marat*. La stagione si svolgerà in novembre e dicembre, sotto la direzione di Antonio Guarnieri.

TEATRO VERDI (Trieste): *Boris, Manon, Fedora, Oro del Reno. Piccolo Marat, Compagnacci, Amico Fritz, Antony* (nuovissima opera del maestro Rodriguez). Direttore maestro Padovani.

TEATRO SOCIALE (Mantova): *Tannhäuser, Traviata, Thaïs, Chénier, Giulietta e Romeo*. Direttore sarà il maestro Zeetti.

® Umberto Giordano, in un'intervista concessa ad Otello Cavara pel «Corriere», ha detto di aver terminato la musica della *Cena delle beffe*, fornendo interessanti notizie sulla partitura. Ma il fatto più importante è ch'egli ha ottenuto, finalmente, il permesso di rappresentare l'opera dal maestro che, fin dal 1909, aveva acquistato da Sem Bene'li il diritto di musicare il suo capolavoro.

® Il maestro Balilla Pratella farà rappresentare al Teatro sperimentale di Bologna un lavoro in tre atti ch'egli definisce poema drammatico. In ogni pausa di questo lavoro, che s'intitola *Dono primaverile*, vi è un commento musicale eseguito da dieci voci e da una orchestra di dieci istrumenti. L'opera, poi, nel suo insieme, tende a gettare le basi di un nuovo genere e in ciò sta l'interesse e l'importanza del tentativo. Essa non è nè un'opera lirica, nè una commedia, nè un'operetta. E' una quarta forma di spettacolo teatrale tentata con grande dignità d'arte e con molta probabilità di fortuna.

® Il maestro Amilcare Zanella, Direttore del Liceo di Pesaro, ha musicato, con carattere prevalentemente melodico, un dramma di Antonio Lega, ispirato al «Cantico dei Cantici», e intitolato *Sulamita*.

Mario Labroca, Renzo Massarani e Vittorio Rieti si presenteranno assieme anche in teatro. Infatti i tre compositori stanno lavorando attorno ad un trittico di carattere boccaccesco: il primo, su un atto *La Giarra* di Cesare Lodovici tolto dalla novella omonima di Luigi Pirandello; il secondo, su un atto di Alberto Cecchi, *Il Pozzo*, da una novella di Sanchez de Vercial, ed infine il terzo su un atto pure di Lodovici, tolto dal Boccaccio.

Altre opere in preparazione:

Eterno incanto, libretto di Giovanni Bronzato, musica di Ettore De Antoni.

Temporale di primavera, in cui sono moltissime danze. Il libretto è stato ideato da G. Macchi con la cooperazione del coreografo P. A. Annoni, e la musica è di Giovanni Passerini, da poco dip'omatosi al Conservatorio di Parma.

Nel campo dell'operetta si annuncia che Simoni e Fraccaroli stanno approntando una rivista che la Regini-Lombardo allestirà in Carnevale al nostro Dal Verme. Carlo Lombardo ha adattato a libretto, per la musica di Stolz, *La presidentessa* di Hennequin e, inoltre, ha pronte due altre operette: *Luna Park* su motivi di Lehar e *Madame Pompadour* di Schanzer, musica di Fall.

Sembrano ultimati anche i seguenti lavori: *La giacca gialla* di Franz Lehar, su libretto tradotto da Adami; *Rinaldo* di Szirmoi; *Il berretto turchino* libretto di Bonelli, musica di Boghen su motivi di Mendelsshon.

I maestri Carlo M. Parodi e M. Panizzardi, si sono fatti iniziatori di una propaganda per la pubblicazione di un lavoro biografico e critico su Cherubini, compilato da un illustre studioso tedesco: Ludwig Schemann; lavoro che, nelle attuali condizioni della Germania, è impossibile editare colà.

I concerti dell'Augusteo si inizieranno il 18 novembre col *Cantico dei Cantici* di M. E. Bossi per coro, a soli e orchestra, diretto dal maestro Molinari. Nei mesi successivi della stagione le esecuzioni corali proseguiranno regolarmente: avremo in dicembre la Società Corale Varesina, in febbraio il coro dell'Augusteo per il programma del «Concerto italiano», in marzo l'Orfeo Català di Barcellona ed in aprile la chiusura solenne della stagione col coro dell'Augusteo per l'esecuzione della *Messa* di Beethoven.

L'elenco dei direttori invitati reca i nomi di Pietro Mascagni, Riccardo Strauss, Victor De Sabata, Erich, W. Korngold, Carlo Muck, Francesco Pujol, direttore dell'Orfeo Català, Gino Marinuzzi, Sergio Failoni. L'elenco degli strumentisti comprende: Alfred Cortot e Arthur Rubinstein; e fra gli italiani il pianista Adone Ariani, Remy Principe, violinista, Libero Boni, violoncellista e il giovane pianista Carlo Zecchi.

Quanto al programma della stagione, accanto al repertorio fondamentale abbiamo delle composizioni nuove. *La Notte di Platone*, nuova composizione del maestro De Sabata, che egli stesso dirigerà; la seconda parte del *Sacre du Printemps* di Strawinski (direttore il maestro Molinari); l'*Isle joyeuse* di Debussy, strumentata per orchestra da Bernardino Molinari, per incarico dello stesso autore (direttore Molinari); la *Valse* di Ravel (direttore Molinari); l'*Ultimo viaggio* di Guido Guerrini, lavoro scelto dalla Commissione permanente di lettura istituita dalla R. Accademia di Santa Cecilia; la ballata per piano ed orchestra di Darius Milhaud, eseguita al piano dall'autore (direttore Molinari); varie composizioni di Erick W. Korngold; il doppio concerto di Mozart per violino e viola con orchestra; il triplo concerto di Beethoven per violino, violoncello, pianoforte e orchestra; la *Sinfonia delle Alpi* di Riccardo Strauss, diretta dall'autore; alcune liriche di R. Strauss fra le più note, cantate dalla signora Schumann.

L'associazione dei Musicologi italiani, alla cui vitalità si è consacrato da molti anni il prof. Guido Gasperini, ha pubblicato una nuova puntata del suo Bollettino, contenente il Catalogo delle opere musicali, manoscritte e a stampa, esistenti nella biblioteca bertoliana e nell'archivio della Cattedrale di Vicenza.

Anche quest'anno, Bari avrà una serie di concerti organizzati dagli «Amici della musica». Nel primo periodo (novembre a gennaio) si darà un concerto a grande orchestra, uno corale e strumentale, uno di trio, uno di canto, due di violino, uno di violoncello, uno di pianoforte. Faranno parte del secondo periodo (marzo-aprile) un'audizione di quartetto, una di musica da camera, due di pianoforte, una a grande orchestra e due dell'Oratorio *Le quattro stagioni* di Haydn.

Al concerto d'apertura, l'11 novembre, si presenterà Arrigo Serato, accompagnato dal pianista Fanelli.

Arnoldo Schönberg, dopo un silenzio di oltre sei anni, ha ripreso la sua attività di compositore. Egli, infatti, farà eseguire prossimamente, oltre ad alcuni pezzi per piano, una *Serenata* per sette strumenti a corda (tra cui una chitarra) e un *Quintetto* per strumenti a fiato. Sta lavorando, anche, attorno a un *Concerto* per violoncello.

Si hanno le statistiche degli incassi di tutti gli spettacoli parigini nel 1922: un totale di Fr. 267.016.210, in confronto di Fr. 250.877.364, nel 1921; di Fr. 148.471.329, nel 1919; e di Fr. 41.606.315, nel 1914.

Dettagliando il primo totale si hanno, nel 1922:

Teatri sovvenzionati	Fr. 30.242.854
Altri teatri	» 77.142.434
Cinema	» 81.034.842
Concerti e Varietà	» 59.061.793
Circhi e diversi	» 19.534.287

Il maggior incasso, pei teatri, spetta all'Opéra (Fr. 10.758.062). Seguono poi: l'Opéra Comique (Fr. 9.398.787); la Comédie-Française (Fr. 6.862.292); lo Châtelet, les Bouffes-Parisien, e ultimo viene il teatro Grenelle con un incasso di soli Fr. 232.878. Tra i teatri di varietà, occupa il primo posto le Folies-Bergères, con Fr. 8.236.918. Notevolissimo è l'incasso dei 133 cinema parigini: oltre il 30 0/0 di quello di tutti gli spettacoli. Alcuni cinema, come il Gaumont, hanno raggiunto, nel 1922, un totale di Fr. 3.719.000, e ben 23 sorpassato il milione.

L'incasso annuale, infine, delle principali Sale da Concerto è stato il seguente: Colonne, Fr. 796.508; Pasdeloup, 635.191; Lamoureux, 364.175; Conservatorio 227.721.

La Philharmonische Orchester di Budapest ha festeggiato l'8 ottobre il suo 70° anno di vita: essa ha dato il primo concerto nel 1853. Ora ha iniziato una serie di concerti, nei programmi dei quali figurano, sotto la direzione di Dohnanyi: *Juventus* di De Sabata e la *Ballata delle Gnomidi* di Respighi. Vi sarà anche l'esecuzione della *Messa* di Verdi.

VARIETÀ

L'"Elia,, di Mendelssohn per le scene

Anche l'*Elia* di Mendelssohn fu eseguito a Wolchester, nel «Festival of three choirs», assieme al *Messia* di Händel, trasformati in opere da Charles Manners. Dopo la *Dannazione di Faust* di Berlioz e dopo la *Santa Elisabetta* di Liszt, il fatto non sembrerà troppo ardito e poco felice perchè, specialmente nell'*Elia*, vi è grande drammaticità di azione ed intendimenti estetici che si potrebbero dire *moderni* specialmente perchè, mentre Bach nella *Passione secondo S. Matteo*, Händel nel *Messia* e Beethoven non osarono esprimere direttamente la parola di Dio, Mendelssohn vi si provò. Del resto l'*Elia* come oratorio era già stato eseguito a Londra nel 1846 proprio un anno prima della morte dell'autore.

Il Diavolo in Musica

Curioso e lungo l'elenco delle opere in musica nelle quali il diavolo in persona è maestro e donno. Ecco qua: v'è *Il diavolo della scuola* di Boulanger, *Il diavolo a quattro* di Porta, un altro di Solié, un altro di Philidor, poi c'è *Il diavolo a Siviglia* di Gomez, *Il diavolo zoppo* di Haydn; *Il diavolo della notte* di Rosenheim ed un altro di Bottesini; *Il diavolo color di rosa* di Gavreux, un altro di Erminia Dejazet, ed un altro di Petrella; *Una diavolessa* di Galuppi; *Il diavolo in vacanza* di Gavreux; *Il diavolo è là* di Weber; *Il diavolo e la Zingara* di Vandenbrook; *Il diavolo idraulico* di Metke; *Roberto il diavolo* di Meyerbeer ed un altro di A. Muller; *Il diavolo predicatore* di Braschi; *Il molino del diavolo* di W. Müller; *Il castello di piacere del diavolo* di Schubert; *Una sposa del diavolo* di Jacobi; *Le memorie del diavolo* di Sozzi; *Le memorie del diavolo* di Grisan; *La beltà del diavolo* di Walter; *Il matrimonio del diavolo* di Larnette; *Fra diavolo* di Auber; *I tre baci del diavolo* di Offenbach; *Il tutore del diavolo* di P. Bona; *Il diavolo* di Traversari; *Il violino del diavolo* del Mercuri; *Il diavolo condannato a prender moglie* di Luigi Ricci; senza contare i quattro diavoli che hanno nome *Mefistofele* di Boito, Gounod, Berlioz e Schumann, e il recente *Belfagor* di Respighi.

Il "cuore,, del Museo della Scala

Chiamo così quello sgabuzzino, in fondo ad un andito che serve da ripostiglio, da studio, da biblioteca della Scala. E' in questo sgabuzzino che si trova copia di un rarissimo volume edito nel 1722 in Roma, intitolato: *Gabinetto armonico, pieno di istrumenti sonori indicati e spiegati dal Padre Filippo Bonanni*. Con puerile curiosità l'autore è andato illustrando istrumenti umilissimi e rudimentalissimi come il «Campanello del cieco», il «Suono del pettine», il «Religioso Svegliatore», la «Spada percossa», la «Frusta del cocchiere»... Ma non ridete di questo rudimentalismo perchè subito dopo il Padre Bonanni è capace di mettervi in imbarazzo con nomi insoliti come questi: «L'intersolo», «Tubotimpanite», «Zilorgano», «Matracca», «Marimbà», «Trich-varlach». Anche i musicisti più archeologhi non sanno fiatare, restano lividi e con tanto di naso!

Bellezza ed età nei musicisti

Un insigne musicologo francese ha cercato di dimostrare che un artista fisicamente brutto non può sentire con intensità la musica, perchè se questo artista veramente la sentisse la sua fisionomia diverrebbe dolce e luminosa. Perciò Chopin dovrebbe esser suonato soltanto dalle donne; Haydn dovrebbe avere per interprete un uomo meticoloso, severo, impeccabile. Le idee di questo insigne musicologo francese potranno sembrare a molti nuove e perfino futuristiche! Ma sin dalla prima metà del 500 Baldassare Castiglione aveva esposto nel suo famoso *Cortigiano* idee non meno curiose sulla musica, consigliando fra l'altro ai vecchi di non suonare perchè la loro bruttezza decadente distrugge tutto il piacere che si prova ascol-

FAVARA ALBERTO
Canti della terra e del mare di Sicilia

111249- - Volume I- 25 Canti . . . . . L. 10,—
118380- - » II- 20 Canti . . . . . » 10,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

tando la musica. Il Castiglioni, senza complimenti, conchiudeva: «Se vorranno i vecchi cantare colla viola, facciano in segreto, e solamente per levarsi dall'animo quei travagliosi pensieri e gravi molestie di che la vita nostra è piena».

La tecnica pianistica moderna

Il Romeau ha pubblicato un'opera pregevolissima, quanto modernamente rinnovatrice, almeno nell'intenzione. Per esempio, per la creazione di nuovi effetti, l'Autore parla, naturalmente, del *pedale*. Ed infatti l'uso del pedale è di un'importanza capitale oggidì, tanto che un musicista, francese, epperò spiritoso, ebbe a dire che «si suona bene con le mani, quando si suona coi piedi». In ogni modo il pedale può prolungare le note in modo da destare gli effetti dell'organo e — importantissimo — può poi riprodurre il timbro di non pochi altri istrumenti; ma per ottenere un tocco vellutato bisogna fare scivolare le dita sui tasti in modo che esse si ripieghino gradatamente verso il palmo della mano.

Ma... questo sistema, che si proclama ultramoderno, fu scoperto e analizzato nientemeno che nel *Tocco* di I. S. Bach!

Le serve in musica

C'è una *Serva padrona* di Paisiello e ce n'è un'altra del Predieri. Le serve han dato molto da fare ai musicisti! C'è la *Serva astuta* del Tozzi, del Cocchi e del Galuppi, c'è la *Serva nobile*, la *Serva favorita*, la *Serva bacchettona*, la *Serva scaltra* di G. Scarlatti, la *Serva riconoscente*, ecc.; in tutto 22 *Serve*. E' strana la predilezione del Galuppi per i servi chè, oltre la già citata *Serva nobile*, scrisse anche la *Serva per amore* e la *Cameriera spiritosa*. Così pure il Piccinni scrisse una *Serva collerica*, una *Serva onorata*, e un *Servo per amore*. Ma non è da meravigliarsi di tanto accanimento dei musicisti intorno ad un unico soggetto, se si pensa che *Olimpiade* fu musicata da 49 compositori, e l'*Alessandro nelle Indie* da 64!

NECROLOGIO

® Unanime rimpianto — e di tutto cuore partecipiamo al lutto della famiglia — ha destato la morte del maestro *Alberto Favara*, avvenuta in Palermo — ov'egli insegnava composizione al R. Conservatorio — il 23 settembre u. s.

Nato a Salemi nel 1863, l'illustre scomparso, già in possesso d'una invidiabile coltura classica e filosofica e dotato d'ingegno chiaro, aveva studiato musica a Palermo, dapprima, poi a Milano con Antonio Scontrino, ma, sopratutto, a sè stesso doveva la sua coltura musicale.

Fra le sue opere ricordiamo: *Marcellina* (Dal Verme, Milano 1884), *Urania*, rappresentata sotto pseudonimo all'Istituto dei ciechi di Milano e poi alla Scala (1918). Egli era anche autore del poema sinfonico *Alla Regina*, diretto da Mancinelli al Liceo S. Cecilia di Roma; di una *Fuga* a 5 voci; di un *Miserere mei Deus* a 12 voci reali ecc.

Ma il suo lavoro più caratteristico e che ha avuto le più ampie lodi della critica italiana e straniera è costituito dai due volumi *Canti della terra e del mare di Sicilia* (ed. Ricordi), coi quali egli ha portato un magnifico e decisivo contributo agli studi del folkolore. Interessante anche lo studio sul *Le melodie tradizionali di Val di Mazzara*.

® Il 16 settembre, in seguito a tragico incidente di montagna, è morto a Sulden il prof. *Vladimiro Zabaghin*, poco più che quarantenne. Nato in Russia, si laureò a Kiew in belle lettere e filosofia e poi venne in Italia ove ottenne, all'Università di Roma, la libera docenza in letteratura italiana. Notevolissimi sono i suoi saggi e le sue pubblicazioni d'indole letteraria.

Ma egli aveva anche una grande passione per la musica e di questa fu un propagandista fervido e convinto. Pianista appassionato, seguiva tutto il movimento musicale e amava coltivare, specialmente, le inclinazioni dei giovani. Ideò i Gruppi Universitari Musicali Italiani, dei quali, anzi, fu nominato rettore. Teneva, con competenza e rettitudine la critica musicale del quotidiano *Il Popolo* di Roma fin dalla fondazione. Fu anche nostro collaboratore: ed alla sua memoria inviamo riverente omaggio.

GRANDE TRATTATO DI ISTRUMENTAZIONE E DI ORCHESTRAZIONE MODERNA

DI ETTORE BERLIOZ

con appendice di ETTORE PANIZZA.

Eleganti volumi, legati in tela, con impressioni in oro.

113600. - Parte I. Prefazione - Categoria degli Strumenti - Strumenti a corde pizzicate - Strumenti a corde a tastiera - Appendice . . . . . L. 20,—

113601. - Parte II. Strumenti a fiato in generale - Strumenti a fiato di legno con ancia - Strumenti a fiato di legno senz'ancia - Strumenti a fiato con tastiera - Appendice . . » 16,—

113602 - Parte III. Strumenti a fiato di metallo con bocchino - Strumenti a fiato di legno con bocchino - Le Voci - Strumenti a percossa - L'orchestra - Appendice . » 20,—

Le tre parti prese in una sol volta » 50,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Prezzi netti - Aumento compreso

CANTO

Musica Sacra

PIZZETTI (I.) (119490). *Messa di Requiem* per soli voci (S.C.T.B.) (A) L. 15.

Cori

MALIPIERO (G. F.) (119442). *Una canzone a Chioggia* (dalle *Baruffe Chiozzotte*) per Coro a quattro voci sole (S.C.T.B.) (A) L. 5.

Opere teatrali

CATTOZZO (N.) I MISTERI GAUDIOSI. Sacre rappresentazioni: I. Mistero: *« L'Annunciazione »* — II. Mistero: *La visita a Lisabetta* — III. Mistero: *La Natività*. (A) L. 20.

PIANOFORTE

Opere teatrali

ZERKOVITZ (B.) LA BAMBOLA DELLA PRATERIA. Operetta completa (con parole). (A) L. 18.

VIOLINO E PIANOFORTE

BOSSI (Renzo) (119306). *Sonata intima*: I. *« Ego »* — II. *« Uxor soavis »* — III. *« Puer dilectus »*. L. 10.

VIOLONCELLO

FORINO (L.) (E. R. 400). 20 *Studii* tratti dalle Opere di Campagnoli, Cramer, Bertini Kreutzer, Bach, Fiorillo e Rode, adattati e riveduti, (B) L. 5.

ARCHI

CASTALDI (A.). (119319). *Tarantella* per Orchestra d'Archi. (Partitura). — Formato tasc. (A) L. 10.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

FOURDRAIN (F.) (R. 854). *Fumeries*. (Parties détachées) (A) L. 2,50 — Chaque Partie (A) *Cent.* 25.

PIANOFORTE A DUE MANI

POLDINI (E.).

Marionettes

1. Baladin. - 2. Poupée valsante. - 3. Une amourette cachée. - 4. Les Irrésistibles. 5. Haute noblesse. - 6. Malade à mort. - 7. Finale.

98302 L. 10 (aumento compreso)

EDIZIONI RICORDI

ALTRE EDIZIONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA

BANTOCK (G.). *Three Song for Children*. 2/—. (J. William Ltd., London).

BONICIOLI (R.). *Nettuniana*. (Ortelli Ermanos, B. Ayres).

BRAUN (O.) *Vier Lieder*: *Ein Mädchen singt*. Mk. 1,20. — *Aus dem Spanischen*. Mk. 1. — *Stolzes Schreiten*. Mk. 0,80. — *Wiegenliedchen*. Mk. 0,80. (O. Halbreiter, München).

BUSCH (H.) *Fünf Lieder*. Mk. 2. — *Vier Lieder*. Mk. 2. (P. J. Tonger, Köln).

CRAS (J.) *Image*. Paroles de E. Schneider. (M. Senart, Paris).

DALAYRAC. *Galuzzo*. Scène IV. — Scène II. Recueilli par H. Capert. (M. Senart, Paris).

DE MAUZIARLY (M.). *Six Chants*. (M. Senart, Paris).

DE RAUSE (M.). *Je dédie à tes fleurs*. Paroles de E. Verhaeren. — *Triptique*. Vers de F. Jammes. (M. Senart, Paris).

GALLIERA (A.). *Tre Liriche*. Versi di Carducci: *Vere novo*. Fr. 3,50. — *Disperata*, Fr. 4. — *L'ostessa di Gaby*. Fr. 3,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

KOWALSKI (M.). *Sechs Liebeslieder aus dem Rokoko*. Mk. 2,50. (N. Simrock, Berlin).

LA FORGE (F.). *Song of the Open*. 2. — (Winthrop Rogers Ltd., London).

LAMY (F.). *Trois Poèmes*. Paroles de P. Fort. (M. Senart, Paris).

LENDVAI (E.). *Sechs Minnelieder* für Männerchor a Cappella. Partitur Mk. 2,50. — *Der Minnespiegel* sieben vier bis sechsstimmige gemischte Chöre a cappella. Partitur Mk. 3. — *Stimmen der Seele* für achtstimmigen Doppelchor. Heft I. Partitur Mk 2,50. (N. Simrock, Berlin).

MERRY (A.), DOBSON (R.). *A Garland of Song*. Graded two part Song. Part. I 1/— (Winthrop Rogers, Ltd., London).

MAY (E.). *Schliess die Gardinen*. Worte von M. Heye. (A. Leuschner, Berlin).

MÉHUL. *L'Irato ou l'Emporté*. Scène 10. Recueilli par H. Expert. (M. Senart, Paris).

MESSMER (E.). *Lieder vom Lanenstein*. (N. Simrock, Berlin).

PERLEBERG (A.). *Die Chinesische Flöte*, Heft I. Mk. 3.—; Heft II. Mk. 3. (N. Simrock, Berlin).

PHILIDOR. *Ermelinde*. Acte I. Ballet. Recueilli par H. Expert. (M. Senart, Paris).

PILLOIS (J.). *Le Jugement*. Poésie de F. Mazade. Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).

POWELL (L.). *The Lamb*. Two-part Song for Children. /4. (J. Williams Lt., London).

RAVASENGA (C.). *Notturnino*. Poesia di d'Annunzio. L. 2. (A. Allione, Torino).

RUSSO (G.). *Campane primaverili*. Parole di G. Marta. L. 3. (Pizzi e C., Bologna).

SHARP (E. C.) *Japanese death Song*. 2/—. (Winthrop Rogers Ltd., London).

STAFFORD (F.). *Only for you and me.* (A. Leuschner, Berlin).
SERVANTSDIANTZ (V.). *Mélodies Arméniennes.* (M. Senart, Paris).
STURMER (B.). *Drei Gesänge* für vierstimmigen Frauenchor a capella mit einer Solosopranstimme. Partitur Mk. 1. — *Mgerestille und Glückliche Fahrt* für achtstimmigen Männerchor a cappella; Partitur Mk. 1. — *Zwei Kampflieder* für vierstimmigen Männerchor a cappella. Partitur. Mk. 1. (Schott's Söhne, Mainz).
WEISS (S.) *Mein Schatz, adieu!* (Burko Verlag, Berlin).
WILLIAMS (G.). *June.* 2/= (Winthrop Rogers, Ltd., London).
WHITE (F.). *Ring-a-ring o' Roires* /3. — *The Song of the Minutes.* Two-Part. /4. J. Williams, Ltd, London).

CORNETTO
con accompagnamento di Pianoforte

VIDAL (P.). *Concertino.* Fr. 3. (E. Gaudet, Paris).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BOIELDIEU. *Trio,* op. 5, pour Piano, Violon et Violoncelle. Recueilli par G. de Saint-Foix. (M. Senart, Paris).
BULLERIAN (H.). *Trio H. Dur* für Klavier, Violine und Violoncello. Op. 27. Mk. 10. (N. S. Simrock, Berlin).
CRAS (J.). *Quintette* pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris).
DOPPER (C.). *Ciaccona Gotica.* Partitura. (D. Rahter, Amburgo).
HINDEMITH (P.). *Quartett C. Dur* für 2 Violinen, Viola und Violoncello. Op. 16. Partitur M. K. 2. *Quartett F Moll.* Op. 10, für 2 Violinen, Viola, Violoncello. Partitura Mk. 2. — *Kammermusik N. 1.* Op. 24, N. 1. Partitur. — *Kleine Kammermusik* für S. Bläser. Op. 24, N. 2. Partitur Mk. 3.
HONEGGER (A.). *Rapsodie* pour deux Flutes, Clarinette et Piano. (M. Senart, Paris).
KIETZKI (P.). *Streichquartett A Moll* für 2 Violinen, Bratsche und Violoncello. Op. 1. Partitur Mk. 2 (W Simrock, Berlin).
LENDVAI (F.). *Quintett* für Blasinstrumente. Op. 23. Partitur. Mk. 3. (N. Simrock, Berlin).
MIGOT (G.). *Quintette* pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Piano, Fr. 18. (Maurice Senart, Paris).
MILHAUD (D.) 5° *Quatuor* à cordes. Fr. 4. (Maurice Senart, Paris).
PETERKA (R.) *Trio in D. dur* für Violine, Violoncelle und Klavier. Op. 6. (N. Simrock, Berlin).
REGER (M.). *Erstes quintett C. Moll* für 2 Violinen, Viola, Violoncello, und Klavier. (Schott's Söhne, Mainz).
SIOHAN (R.). *Premier Quatuor* à Cordes. (M. Senart, Paris).
SOHY (Ch.). *Petite Suite* pour Violon, Violoncelle et Piano. Fr. 5. (Maurice Senart, Paris).
WEINER (L.). *II Streichquartett,* Op. 13. Partitur. (F. Bard & Sohn, Budapest).

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte-conduttore

AUSSEILL (F.). *Songe-triste.* Valse - Intermezzo. (E. Gaudet, Paris).
AUTORIELLO (F.). *Il Tango della nostalgia.* L. 5. (Vva Ceccoli & figli, Napoli).
BRAHMS (J.). *Tragische Ouverture.* Mk. 7. — *Andante sostenuto.* Mk. 4. (N. Simrock, Berlin).
DICK (V.) *Fleur de tendresse.* Fr. 2,50. — *Complainte et danse russes.* Fr. 2,50 — *L'Amour de ma mie.* Fr. 2,50 — *Tu es mon matin.* — *Aurora mia.* — *La voix aimée.* (E. Gaudet, Paris).
DILAZZARO (E.). *Demi-Mondaine.* One Step. L. 5. (Vva Ceccoli & figli, Napoli).
DVORAK A.), *Mazurek.* Mk. 5. (N. Simrock, Berlin).
FORTUNY (A. P. M.). *Miranda.* Habanera. Fr. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).
GUENNERY (Ch.) *Nickitt.* Foxtrot. (E. Gaudet, Paris).
NARDINI-BLANCHET. *Aramis — Boucles poudrées.* Gavotte. — *Vers l'île du rêve.* Pièce. (E. Gaudet, Paris).
POPY (F.). *Esquisses provençales.* Suite. (E. Gaudet, Paris).
RONZALES (C.). *Mare lucente,* Romance. (E. Gaudet, Paris).
RUBINSTEIN (A.). *Fantasie* aus der Oper « Dämon ». Teil. I Mk. 7; Teil. II Mk. 5; Teil. III Mk. 6. (N. Simrock, Berlin).
S. PETIT (A.) *Glissez mortels.* Scottisch. (E. Gaudet, Paris).
SENESI (C.). *Le rire de ma poupée.* Intermezzo. Fr. 3. — *El fuego de tus ojos.* Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).
SILVESTRI (A.). *Notturno. Serenata.* L. 5. — *Attimi faggenti.* Valzer. L. 5. (Ceccoli & Figli, Napoli).
TOSELLI (E.). *Une Chanson d'amour,* Serenatella. — *Canzonetta.* (Delrieu frères, Nice).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Gerente: GALLI RODOLFO.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

BACH (K. Ph. Em.)

E. R. 139. - *Sei Sonate* per Clavicembalo, riviste e trascritte per pianoforte da HANS VON BÜLOW. . . . . L. 5.—

BEYER (F.).

E. R. 104. - *Scuola preparatoria* del Pianoforte pei giovani allievi. (Op. 101). Revisione di E. POZZOLI . . . . . L. 7,—

CHOPIN (F.).

E. R. 184. - *Album N. I* di Compos. scelte, rivedute e illustr. da A. BRUGNOLI L. 8.—
E. R. 201. - *Studii* (12 Studii, Op. 10. - 12 Studii, Op. 25. - 3 Studii composti per il Metodo di Fétis e Monscheles. Revsione di A. BRUGNOLI . . . . . L. 8.—

(*Nei prezzi è compreso l'aumento*)

EDIZIONI RICORDI

È impossibile...

che una persona elegante

non passi nel negozio

Via MONTE NAPOLEONE, 21

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO V. NVMERO XI. NOVEMBRE MCMXXIII

ABBONAMENTI A MUSICA D'OGGI PEL 1924

1 anno: ITALIA L. 10,— ESTERO L. 14,—
6 mesi: „ „ 5,50 „ „ 7,50
(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

A tutti gli *associati annui dall'Italia* che si abboneranno direttamente o ci faranno pervenire il loro abbonamento, con tutta sollecitudine, e che all'importo di L. 10 aggiungeranno altre L. 2,50 *(Totale L. 12,50)*, consegneremo o invieremo raccomandato, franco di porto

Un biglietto della Lotteria "Pro Teatro alla Scala,,

venduto al prezzo di L. 5

(Estrazione irrevocabile il 31 Dicembre p. v.)

Tutti gli abbonati a MUSICA D'OGGI, quindi, oltre portare il loro contributo al maggior Ente musicale d'Italia — ciò che è doveroso per ogni italiano e, specialmente, per ogni musicista o cultore di musica — possono concorrere a uno dei 111 premi che la Lotteria offre:

Un premio di mezzo milione: Primo estratto L. 500.000

Un Premio di L. **100.000** (centomila)
Un Premio di L. **50.000** (cinquantamila)
100 premii di L. **1.000** (mille)
Due palchi e sei poltrone per l'intera stagione

Preghiamo di non attendere gli ultimi giorni per rinnovare l'abbonamento a MUSICA D'OGGI, pel 1924. Così sarà agevolato il nostro lavoro amministrativo; si eviteranno ritardi nell'invio dei biglietti della LOTTERIA, e non si correrà il rischio che il Comitato — causa le continue richieste che gli pervengono — non sia più in grado di evadere le nostre domande.



AGENTI CONCESSIONARI PER MILANO:
ROSSI & C. - Via NapoTorriani, 9

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2

Pianoforti ANELLI si trovano presso tutti i principali Negozianti d'Italia.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO: ITALIA: . . . . . L. 1,00 ESTERO: . . . . . L. 1,50

MILANO VIA BERCHET, 2 (oltre la tassa governativa di L. 0,10)

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5.50 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50

SOMMARIO

FEDELI V. - L'Opera italiana Pag. 317

DELLA CORTE A. - Per lo studio dell'Opera comica italiana nel Settecento . . . . » 321

LUCIANI S. A. - Il Ritmo e il gesto . . . . . » 324

RIVISTA DELLE RIVISTE: Byrd e Palestrina. - L'Istituto di Stato per la musicologia a Mosca. - La leggenda del « Fabbro armonico » di Händel. - Italia-Estero . . . . . » 326

VITA MUSICALE: L'inaugurazione del busto a Boito. - Teatri - Concerti . . . . . Pag. 334

RECENSIONI: Opere d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica Sacra. - Musica vocale e strumentale da camera . » 338

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . » 342

BIBLIOGRAFIA: - Edizioni Ricordi - Altre edizioni . . . » 344

BRANO MUSICALE:

A. ZANELLA: *Lacrimae Rerum.*

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Bianche e Colorate da scrivere, da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezze fine ed ordinarie, da Impacco, da Giornali, di puro straccio per documenti, ecc.; Filigranate finissime; Carte assorbenti per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol sopraffini.

CARTOTECNICA: carte da lettere in genere; carte e quaderni da scuola.

SPECIALITÀ: tipi fini da stampa; da edizioni e carte per la cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Arsenale, 19 — TORINO

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

MVSICA D'OGGI

L'OPERA ITALIANA

Nata e sviluppata in Italia, l'opera teatrale ebbe la sua ragion d'essere, più che nella significazione drammatica, nello scopo di pura esecuzione musicale. Il dramma — finzione scenica — doveva essere un pretesto per allestire un'attraente esecuzione accademica musicale con i migliori mezzi disponibili: voci soliste e voci corali, strumenti d'ogni genere.

Poichè in Italia la buona musica strumentale — la « musica pura » — era quasi ignorata dal popolo, l'opera teatrale costituiva il trattenimento musicale per eccellenza al quale la massa accorreva unicamente per gustare la musica, non per commuoversi alle vicende del dramma. E i compositori, consapevoli di questo scopo e del desiderio del pubblico, avevano disposto le parti divisorie del melodramma — e anche dell'opera comica — in modo che esse costituissero una piacevole successione di pezzi, come ne' programmi dei concerti, stabilendo sistematicamente anche l'ordine di precedenza e di successione tra i vari generi di pezzi, ordine giudicato il più opportuno ed utile per conseguire varietà e progressivo effetto.

Infatti, dopo la « sinfonia » d'apertura, era stabilito che dovesse esservi il « coro d'introduzione », quindi la « sortita » d'un artista principale, e così di seguito: arie, a soli, pezzi d'assieme, pezzi corali, qualche breve episodio strumentale, il tutto alternato con giudiziosa varietà per non stancare l'uditorio con l'insistenza di determinate forme e dei medesimi mezzi esecutivi. Era cura particolare de' librettisti trovare situazioni sceniche che rispondessero a coteste esigenze (1).

L'opera, nelle sue origini e per molto tempo fu, in realtà, un concerto, un concerto dal programma ben combinato nella varietà dei pezzi, i quali erano sempre staccati e indipendenti tra loro anche quando al recitativo secco — ossia con solo accompagnamento di clavicembalo e bassi — era subentrato il recitativo figurato, cioè con episodi orchestrali.

Il concetto della divisione dei pezzi, se peccava contro l'unità del componimento teatrale, rispondeva ad una considerazione che l'arte moderna mostra troppo di trascurare. Data la lunghezza del trattenimento teatrale, le forme musicali allora in uso potevano offrire la possibilità di tutta una continuità organica, che avesse soddisfatto le esigenze di coloro che andavano a teatro unicamente per sentire e gustare la musica? Quali erano, quali sono le possibilità di sviluppo della forma musicale in rapporto alla intelligibilità, alla resistenza, a un gradevole rendimento presso il pubblico che frequenta i teatri?

La percezione delle forme sonore è sempre subordinata alla facoltà d'associare le sensazioni in ordine di tempo, e di riconoscerne il collegamento logico, stilistico, per analogie, per ripetizioni, reminiscenze, rapporti simpatici di tonalità e di ritmi, di disegno melodico, di coloritura espressiva. Il discorso musicale si indeterminato, si soggettivo, vive unicamente di tali rapporti: ove essi manchino, o siano troppo scarsi o troppo lontani e inassociabili, l'ascoltatore riceverà un'impressione confusa, incerta; proverà forse il superficiale godimento della sorpresa, della continua divagazione — godimento presto stucchevole; — ma non potrà sentire una profonda emozione, non potrà formarsi un convincimento estetico. Ora, l'estensione di tale facoltà di associazione nelle percezioni musicali ha un limite, come ha un limite la resistenza del nostro orecchio a percepire i fenomeni sonori in continuazione. Per ciò nella « musica pura» venne riconosciuta la necessità di dividere il più lungo de' componimenti (sonata, quartetto, sinfonia) in più *tempi;* alla stessa guisa che un gran quadro panoramico, eccedente dalla possibilità visiva complessiva del nostro occhio, venga diviso e presentato in successioni di parti o serie di quadri.

Oltre questa ragione di adattamento alla

percezione auricolare, due altre ve n'erano per limitare l'estensione dei pezzi componenti l'opera lirica: la forma simmetrica conchiusa e vocalistica, derivata dalla canzone e dall'aria, e la povertà dello strumentale.

Il tipo essenziale dell'antico pezzo d'opera era sempre costituito da una melodia vocale, presentata a volte in forma semplice (« a solo »), a volte complessa in vario modo (duetti, terzetti, ecc.); anche il così detto « pezzo concertato » non era che una più ricca elaborazione d'una melodia vocalistica: la sua struttura nulla aveva di polifonico, nel tecnico significato della parola. Sarebbe stato dunque impossibile, con le sole risorse della melodia vocale — o di quanto era associabile alla melodia vocale — dare alla musica operistica uno sviluppo unitario abbracciante, mettiamo, atti interi.

La povertà della strumentazione completava tale impossibilità.

I nostri compositori, educati secondo le tradizioni vocalistiche dell'arte italiana, non erano abituati a considerar molto le risorse autonome del sinfonismo, della musica strumentale pura. Dell'orchestra essi si valevano semplicemente per comporre il piedistallo alla statua (la voce umana) collocata sul palcoscenico. Anche quando adottarono collegamenti strumentali tra pezzo e pezzo, sotto forma di recitativo figurato, non raggiunsero una vera unità e continuità di sviluppo, come, ad esempio, avrebbero potuto se al sinfonismo avessero dato il còmpito d'apprestare tutta l'intelaiatura, tutto lo sfondo del grande quadro, tutta l'ossatura architettonica su cui le varie parti e i vari episodi vocali avrebbero spiccato in armonica varietà e fusione.

Il melodramma italiano, dunque, erasi affermato come una serie accademica di pezzi staccati, tutti di stile sostanzialmene melodico, con quel tanto di strumentale ch'era necessario per dar maggiore gradevolezza alla forma e sostenere le voci. Le così dette « sinfonie » — preludi d'apertura — venivano aggiunte all'opera, anch'esse, come pezzo staccato, indipendentemente da tutto il resto, tanto che ogni compositore poteva a suo talento applicar la sinfonia d'un'opera ad un'altra di argomento e di stile affatto diversi. La cura maggiore degli operisti era rivolta alla melodia vocale. Essi avevano compreso che il mezzo più possente di commozione musicale è dato dalla voce umana, che nessun sinfonismo, per quanto complicato e geniale, può superare la rapida e sicura efficacia passionale d'una semplice e sublime melodia vocale. Un'opera si reggeva e poteva correre il mondo con successo solo se avesse contenuto melodie vocali veramente inspirate.

Le quali melodie derivavano il loro pregio dalla mirabile eurìtmia costruttiva, dalla rispondenza tra gli elementi tonali e ritmici, dalla vivificazione del testo poetico nella sua metrica e nella sua musicalità verbale, dalla evidenza espressiva del significato delle parole; ma nel contenuto armonico erano tutte semplici e quasi sempre uniformi.

***

E' noto come l'armonia — intesa quale scienza dell'unione simultanea di varii suoni e quale arte della concatenazione — costituisca l'elemento più sostanziale della composizione, il vero fondamento tonale, il nesso logico, il rapporto di collegamento e di continuità (vale a dire la sintassi) di tutto il discorso musicale, e come la melodia — sintesi sublime della ideazione musicale — non sia altro, in realtà, che una fioritura dell'armonia, un risalto cantabile d'un determinato schema di tendenze armonico-tonali; risalto che le innumeri risorse del disegno fonico, dei valori ritmici, e della tecnica contrappuntistica possono presentare con i più svariati atteggiamenti, dalla forma più semplice alla più complessa, ma sempre nella più stretta derivazione e rispondenza dello schema armonico. Il senso melodico è dato, per ciò, unicamente, dai rapporti di simpatia armonica anche nella successione degli intervalli; in altri termini: una melodia non può riuscire intelligibile e gradevole — cioè essere vera melodia — ove non risponda a rapporti di simpatia armonica, sincroni e successivi, palesi e sottintesi. Un'aria per solo flauto, ad esempio, può risultare sì ricca di senso armonico tonale da potersi interamente intendere e gustare senza bisogno d'accompagnamento. Le *Invenzioni* a due voci di Giovanni Sebastiano Bach contengono, nella loro sapiente disposizione, una sì piena evidenza di armonia da non lasciar desiderare alcuna aggiunta di parti integratrici degli accordi.

Giova ricordare che la composizione musicale nelle sue svariatissime manifestazioni e applicazioni risulta formata da diversi elementi costitutivi, principali e secondari: il disegno melodico, i valori ritmici, il senso armonico tonale, l'architettura costruttiva dello svolgimento, l'adornamento degli artifici contrappuntistici, la policromia sonora de' registri e dei timbri, il dinamismo, il significato espressivo. Questi coefficienti morfologici possono trovarsi riuniti in assai variabili proporzioni e prevalenze, a seconda dello stile e del genere, a seconda dei mezzi d'esecuzione, del significato del componimento e — si può aggiungere — anche a seconda delle facoltà tecniche e inventive del compositore; ma l'elemento base indispensabile è dato sempre — è bene ripeterlo — dal senso armonico tonale.

Orbene, l'analisi armonica di tutta la musica operistica del più florido periodo del secolo XIX ci mostra una semplicità e un'uniformità di contenuto da farci, oggi, sbalordire. Il giro, lo sviluppo delle tendenze o attrazioni armonico-tonali che formano l'essenza e il substrato delle più famose melodie non si allontanano mai dai più semplici e immediati rapporti di tonica, dominante, sottodominante, e dalle modulazioni ai toni relativi. Per più secoli, cioè da quando sulle plurimodalità tonali (scale greche e gregoriane) si affermarono decisi e prevalsero il sistema monomodale (attuale scala distonica) e il temperamento cromatico, la composizione musicale non ha fatto che ricalcare un semplicissimo e uniforme giro armonico. Le svariatissime forme della musica vocale e strumentale non sono state che una fioritura di « variazioni » — nel tecnico significato — di un sempre unico o poco dissimile schema armonico sostanziale.

Per conseguenza doveva determinarsi un graduale esaurimento delle forme melodiche e specialmente della melodia vocale che per le difficoltà della sua tecnica d'esecuzione tende ad essere più vincolata alle rispondenze del contenuto armonico: i più svariati e complessi atteggiamenti della fioritura melodica, sia vocale che strumentale, non erano più sufficienti a ravvivare l'ormai esausto convenzionalismo armonico.

In vero, i più acuti ingegni tra i nostri operisti, partendo da tale concetto, avevano compreso la necessità di progredire radicalmente, d'evolversi, d'elevarsi. Ma quali risorse si offrivano loro se tutta la sapienza armonica dell'arte italiana era limitata al sistema elementare de' partimenti di Fenaroli e del P. Mattei? se la severa arte contrappuntistica della polifonia vocale era andata in disuso, se non veniva data importanza e diffusione alla musica strumentale indipendente dalle voci?

Apparve manifesto che il progresso del melodramma doveva consistere nello sviluppo di quegli elementi che fino allora erano stati trascurati nell'opera italiana. Verdi, ad esempio, pur rimanendo strettamente ligio all'antico concetto sul predominio della melodia vocale, cercò di migliorare il sustrato armonico; pur conservando la divisione dei pezzi e la loro forma vocalistica, cercò di conferir loro maggior varietà d'atteggiamenti esteriori e un maggior collegamento valendosi anche di richiami analogici, di rievocazioni tematiche, di più omogenea e ricca veste strumentale. Rossini, ancor giovane, nel pieno vigore intellettuale, dopo il *Guglielmo Tell* — tra lo stupore di tutto il mondo — chiuse la serie dei suoi lavori. Perchè? Sentì egli forse l'esaurimento della sua tecnica armonica e la difficoltà di adottarne un'altra, assai più progredita, come base di tutto un nuovo orientamento tecnico ed estetico?

***

L'esaurirsi delle risorse tecniche vocalistiche e il progresso straordinario del sinfonismo — basti accennare alla tecnica prettamente strumentalistica di Clementi e di Beethoven — produssero da prima fuori d'Italia una forma d'arte teatrale affatto nuova, in cui i termini, le proporzioni tra alcuni elementi costitutivi vennero totalmente invertiti.

Riccardo Wagner potè raggiungere gli intenti della riforma anzitutto per merito della sua tecnica armonica profonda, innovatrice. Egli diede il più vigoroso sviluppo a elementi fino allora trascurati, o limitatamente svolti, nell'opera italiana; ma non potè far progredire quello che era il pregio maggiore e quasi l'assoluta ragion d'essere dell'opera stessa: il lirismo melodico vocale, inteso come primo mezzo d'espressione sentimentale. Egli non « perfezionò » nè eclissò l'opera italiana: egli creò una nuova forma d'arte teatrale, un diverso genere; creò il *poema sinfonico con rappresentazione scenica e unione di voci*. Egli spostò i fattori dell'arte italiana non soltanto col dare maggior preponderanza ad un elemento che fino allora era stato secondario, ma capovolse, invertì i rapporti anche nella costruzione fondamentale di tutto il nuovo edificio sonoro. Nell'opera italiana la struttura generale, le linee scheletriche erano impostate quasi esclusivamente su effetti vocalistici: l'orchestra, in linea secondaria, veniva a completare questa struttura principale: i nostri compositori trovavano da prima, per ispirazione e per elaborazione sintetica, le melodie e gli sviluppi vocalistici; per essi in ciò consisteva l'essenza vitale, il fulcro di tutto l'organismo sonoro. Wagner, invece, nel pieno raggiungimento della sua arte (ope-

re dell'ultima maniera) ideava e stendeva anzitutto un tessuto sinfonico di carattere prettamente strumentale che avrebbe potuto esistere quasi sempre indipendentemente dalla scena e dalle parti vocali come « musica pura »; poi vi applicava le voci con ingegnosissima sovrapposizione. Le pagine in cui egli si abbandonava alla ispirazione melodica vocale (come il *canto di primavera* della « Walkyria ») sono eccezioni e appaiono come rare gemme incastonate per lumeggiare alcuni lati di un ricchissimo gioiello la cui cesellatura generale ne costituisca il maggior pregio artistico.

Come si vede, trattasi di due procedimenti affatto diversi, di due generi d'arte affatto diversi, ambedue pregevoli, la cui preferenza dipende dal gusto, dalle tendenze, dall'ambiente. Il gustare e l'ammirare le più elevate pagine teatrali sinfoniche come quelle di Wagner, il far largo posto ne' nostri teatri alle opere di prevalenza strumentalistica — come son quelle dei suoi epigoni — può forse impedirci di gustare e ammirare le opere a tipo italiano, cioè con prevalenza vocalistica?

Secondo taluni, l'opera teatrale perfetta oggi dovrebbe risultare dalla equilibrata fusione del vocalismo e dello strumentalismo, e di ciò cominciano a persuadersi anche coloro che sedotti dalla molto vaga soggettività e dalle doviziosissime risorse tecniche del sinfonismo avevano orientato la loro arte verso obbiettivi anche più trascendentali di quelli wagneriani. Ma come l'arte operistica italiana ottocentesca — malgrado i suoi difetti e l'esaurimento de' suoi convenzionalismi — sopravvive gloriosa imperitura nei suoi capolavori, perchè non potrebbe riaffermarsi, accanto al poema sinfonico teatrale, accanto alla equilibrata opera sinfonico vocalistica, una rinnovata opera prettamente italiana, con decisa prevalenza di forme vocalistiche?

Intendiamoci: non si venga a interpretare questa domanda come un desiderio di ritorno alle vecchie cabalette e ai sorpassati formalismi ottocenteschi. L'arte musica non torna mai indietro: vive a costo di rinnovarsi e di progredire incessantemente; e le forme vocalistiche possono essere rinnovate dalla tecnica armonica moderna senza perdere nulla della loro efficacia. Tutto consiste nel riconoscere la melodia vocale — la « parola cantata » — come principale e più diretto mezzo d'espressione nell'opera teatrale, nell'applicare, pur trasformato esteriormente dalla evoluta arte moderna, il criterio estetico essenziale per cui sorse e fiorì l'opera italiana: la quale — ricordiamolo — mirava a dare musicalmente non soltanto lo stupore, il divagamento, il piacevole interessamento, il passatempo ricreativo — tutti effetti che l'arte moderna ha saputo raggiungere in modo eccellente — ma, sopra tutto, ciò che oggi sembra scarseggiare e che è condizione assoluta di vitalità per l'arte teatrale: la commozione.

VITO FEDELI.

(1) Ricordo, e chiedo venia d'intrattenere i lettori con un aneddoto personale, come molti anni fa, giovanissimo, recatomi a Napoli per combinare col poeta Enrico Golisciani il libretto d'un primo tentativo di lavoro teatrale (dall'« Ivanhoe » di Walter Scott), mi sentii richiedere anzitutto — prima ancora che avessimo stabilito ciò che dovevamo prendere dal romanzo e il conseguente svolgimento scenico — quali pezzi musicali io desideravo comporre e in quale ordine di successione presentarli nell'opera. Il Golisciani era d'un'abilità e rapidità sorprendenti nel proporre, seduta stante, ogni adattamento dell'argomento e della sceneggiatura ai più varii criteri della distribuzione dei pezzi. *Ca' — egli diceva — vui vulite 'no duetto amoroso appresso all'aria della donna? Lo combino subito. Ca' vui vulite a piezzo concertato, o più tosto preferite 'na bella serenata? Embè, faccimo arrivare a secondo tenore che dice...* (ecc. ecc.); *ed ecco fatto!*

Pel Concorso indetto da **"Musica d'Oggi,,** chiusosi il 31 Ottobre p. p., sono pervenuti:

107 Pezzi Sinfonici

36 Quartetti d'Archi

Le rispettive Commissioni hanno già iniziato l'esame dei lavori e nel fascicolo di gennaio p. v. — come da bando dello stesso Concorso — ne pubblicheremo il giudizio.

Per lo studio dell'Opera comica italiana
nel Settecento

*L'editore Laterza pubblica, in due volumi della « Biblioteca di cultura moderna », uno studio di A. Della Corte sull'*Opera comica italiana nel 1700.

*In connessione a tale studio, e promossa dallo stesso Della Corte, la Casa Editrice Ricordi pubblicherà un'*Antologia dell'Opera comica italiana del 1700, *comprendente una ventina di frammenti, stralciati dalle opere studiate nei due volumi di ed. Laterza, ed ancora inediti o rari, dei quali la trascrizione e la versione è curata dai Maestri* V. FEDELI (*Novara*), F. S. GHEDINI (*Torino*), F. M. NAPOLITANO (*Napoli*), F. VATIELLI (*Bologna*).

*L'*Antologia *conterrà pagine pregevoli e caratteristiche, ridotte per pianoforte e canto:* Arie e duetti di G. B. PERGOLESI, RINALDO DA CAPUA, B. GALUPPI, N. PICCINNI, A. SALIERI, G. SARTI, F. BIANCHI, P. A. GUGLIELMI, D. CIMAROSA.

Ecco intanto l'Introduzione ai due volumi del Della Corte, nella quale sono esposti il piano ed i concetti informatori del suo importantissimo studio.

Questi studii critici non pretendono di costituire una storia dell'« Opera comica » italiana nel settecento. Essi sono sorti come singoli esami di singole opere di diversi autori, e tali restano, benchè congiunti in modo da offrire nella loro cronologica successione un lineamento dell'evoluzione settecentesca del teatro comico musicale. Poichè toccano opere di valore vario, dal massimo al minimo, essi recano contributi ora alla storia dell'arte, lumeggiando felici attività ed artisti individuali, ora alla storia della cultura, indicando tendenze, mode, travagli dei produttori più degni di nota. Tale riunione di studii appartenenti a distinte discipline storiche può essere qui scusata nella considerazione che, data l'attuale scarsità di siffatti lavori critici — sono pochissimi gli operisti comici finora *direttamente* conosciuti e studiati — è utile promuovere, anche trascurando occasionalmente il rigore scientifico, la curiosità attorno ai vasti inesplorati campi storici, e fornire una certa quantità di impressioni e di notizie, giovevole come spinta ad ulteriori studii o come non inutile nozione culturale. In questi inizii della critica e della storiografia musicale italiana — siamo ancora ai primi decennii — sono necessarii i parziali ma possibilmente approfonditi contributi, le speciali monografie, lavori preparatorii di future sintesi. Chi si occupa coscienziosamente di questi studii sa che oggi sarebbe prematuro il tentativo di una storia complessiva, e che anche le storie di determinate attività artistiche in determinate epoche incontrano difficoltà di realizzazione. Appena ora si comincia a studiare, a conoscere. Del materiale biografico, cronistico, scarsamente critico, lasciatoci dagli scrittori del passato, è bene giovarsi oculatamente. E' vero che lo studioso non sempre può nè deve rifarsi *ab ovo*, chè, in tal caso, tutta la sua vita instancabile non basterebbe a far procedere di molto la scienza; cultura è collaborazione collettiva, è ritrasmissione di conquiste e di eredità. Nel tema che ora ci interessa, volendo usufruire di eredità culturali, occorre por mente al fatto che esse provengono da uomini alquanto lontani da noi e diversi nelle concezioni estetiche e storiche e nel metodo critico, occorre essere sospettosi della originaria purezza delle fonti, considerare in quali momenti, in quali condizioni di ambiente quelle eredità furono per noi accumulate. Ad esempio, ci si deve giovare delle informazioni, delle impressioni, delle testimonianze del Burney, dell'Arteaga, del Napoli-Signorelli, del Villarosa, del Florimo, ecc. (1), ma in quanto echi del loro tempo, punti di vista d'una certa epoca o d'una certa scuola; ma chi quelle impressioni assorbisse, accogliesse senza riserve, e, peggio, riproducesse senza neppur citare la fonte, comporrebbe non capitoli di storia, ma grossolani « pasticci », a simiglianza di quelli musicali, sì frequenti nel teatro comico settecentesco. Occorrono, dunque, nuovi contributi, per modesti che siano. Il nostro è ancora tempo di semina, non di raccolta. Conviene, innanzi tutto, diradare le tenebre, far risorgere nella nostra imaginazione teatri, scene, esecutori, dar voce alle musiche ammutolite. Ad assolvere alcuni compiti della vasta bisogna culturale dobbiamo essere solleciti, per la parte che ci riguarda, noi italiani, poichè alcune virtuali nostre sensibilità ci dispongono a gustare una forma di musicalità, di colore, di vita, di linguaggio così prettamente regionale ed italiana, come l'opera comica nostrana, meglio di altri che, dal canto loro, ottimamente possono rivivere gli ambienti, gli artisti, le opere del loro passato. Ed anche le future sintesi saranno agevolate da tale momentanea distribuzione di lavoro. Intanto, occorre cominciare a distinguere fra

cento opere, un dì acclamate, qualcuna che rechi il segno imperituro dell'arte, e godere della profonda conoscenza della sua vita inestinguibile; fra cento compositori: gli artisti ed i produttori; e trarre, perchè no?, dalla esperienza un qualche ammonimento sulle fallaci apparenze e le labili fortune del nostro tempo. Poche volte vedremo emergere dalla gloriosa e famosa epoca settecentesca dell'opera comica veri artisti e vere opere di arte; ed assai spesso converrà ridursi a cogliere qui un accento, là un palpito, soli superstiti indizii del troppo superficiale dramma sorto e non sviluppatosi nello spirito dell'artista. Dopo di che, la storia della cultura potrà presentare un popolato, mosso, pittoresco quadro dell'operistica comica: ma alla critica ed alla storia dell'arte toccherà di eliminare non poche figure di quel quadro. Troppo spesso le condizioni ambientali, estetiche e sociali del teatro settecentesco determinarono la degradazione o l'indegnità dell'opera comica, ancorchè prodotta da valorosi artisti.

***

« Opera comica » è denominazione rara, quasi estranea al gergo teatrale del settecento italiano. Ce ne serviamo non per indicare un genere, e neppure, s'intende, nel comune significato francese, ma per comodità, sembrandoci che essa possa comprendere e riassumere, ma non identificare, le varie denominazioni dei varii generi non « melodrammatici seriì » fioriti in quel secolo. Com'è noto, si ebbero, via via, secondo i varii momenti della vita teatrale, ed i diversi moti dello spirito degli artisti: opere buffe, intermezzi, intermezzi comici o giocosi, drammi giocosi o comici o semiseriì o eroicomici, commedie per musica, farse, ecc., ecc. Tutte codeste denominazioni, susseguitesi a breve distanza, indicarono, molto imprecisamente, le molteplici tendenze musicali e teatrali, e tentarono invano, massime o minime, occasionali, effimere o durature, di definire, fissare schematicamente l'indeterminabile, il fluttuante, il sempre mutevole prodotto dello spirito artistico nella tendenza comica. Ma invano. Non solo v'è un abisso fra le forme del comico, varianti dalle iniziali parti comiche, inserite nell'opera seria secentesca, ai drammi eroicomici della fine del secolo — per restare nel campo di questo lavoro —, dagli intermezzi meramente scenici e figurativi alle commedie lagrimose, ma v'è un enorme divario di contenuto fra opere dello stesso autore, ugualmente denominate. Senza trasferire qui integralmente le critiche crociane ai pseudoconcetti ed ai generi — critiche che dall'esame del pseudoconcetto del «comico» teatrale musicale e dei « generi » comici settecenteschi otterrebbero assoluta conferma — noteremo che, al più, le citate denominazioni generiche sono utili per designare le opere dei produttori, quelle fatte a serie, senza tocchi imprevisti, senza fulgori di genialità, ben disciplinate, inquadrate, susseguentisi come le pecorelle fuori dal chiuso, modellate a dozzine: *schablonenhaften*, come appunto delle nostre opere comiche settecentesche scrisse il formalista Riemann (2), che, d'altro canto, mostrò di non essersi accorto della molta varietà e della bella intensità artistica che animano quelle altre opere comiche, che per la loro stessa singolare consistenza non sono riducibili a comuni denominazioni, nè costringibili in tipi fissi.

Usando, dunque, la denominazione « opera comica » come comprensiva di tutta una folla di opere comiche, ci guarderemo dal tentare una definizione del «comico», qui più che mai impossibile a precisare. Adopereremo la parola « comico » per designare un carattere, una tendenza psicologica, un atteggiamento dello spirito drammatico. Intenderemo per « comico » il « non-tragico ». Non diciamo il « non drammatico » per non creare equivoci, considerando, in ogni caso, drammatica — e nel senso classico della parola — l'attività dello spirito estetico ed il dramma alla base d'ogni fatto artistico, compresa la commedia. Potrebbero quindi rientrare nell'ambito dell'opera comica, per comodità di raggruppamento, quelle opere teatrali musicali in cui si determinano le caratteristiche proprie dell'interpretazione tragica della realtà; in cui l'espressione drammatica musicale ascende dalle forme estetiche voluttuarie a quelle che rappresentano il patetico, ma non passa ad eccitare le grandi passioni, rasenta, senza penetrare, l'orbita dei grandi problemi dell'anima, evita le grandi persone e le grandi scene, si tiene alquanto discosta da quel capo dell'innumerevole gamma sentimentale tesa fra il piacere ed il dolore ove s'accentuano e s'intensificano i toni del dolore, schiva quel dolore che si fa arte e ne diventa motivo lirico dominante, unico e sommo, schiva quell'arte che rappresenta l'umana angoscia mortale placata solo nella catarsi sublimatrice — relativamente, s'intende, alla concezione estetica ed allo spirito drammatico del secolo

decimottavo. Con ciò non s'è minimamente osato una empirica definizione (3), nè una limitazione del « comico » in sè (4) o in confronto al tragico. Il divario fra comico e tragico, utile e non assoluto, può essere meglio percepito caso per caso, nelle singole forme assunte dallo spirito drammatico, che teoricamente determinato. Infatti, pur nelle opere settecentesche, in cui tale divario era effettivo per ragioni di convenzionalismo estetico e per pratica teatrale, sarebbe malagevole il fare tagli netti e distinzioni precise, secondo un'ipotetica successione di toni e di sfumature sentimentali nella gamma fra il piacere ed il dolore. In ogni modo, chiamando non-tragico il comico, abbiamo voluto soltanto, per ragioni d'opportunità, segnare l'ambito di questi studii. Quanto di tragico contenga poi l'arte settecentesca, e quanto e come l'espressione tragica sostanzii le opere di quel secolo toccherà ai critici del melodramma, dell'opera seria, e dell'arte strumentale il dirlo.

Agli studiosi del teatro che abbiamo sommariamente limitato come non-tragico musicale resta un ampio campo: centinaia di opere. Fatta eccezione di pochi fra i grandi musicisti, dediti o all'arte strumentale o all'insegnamento, quasi tutti i compositori seriì collaborarono anche al teatro comico. Non così i letterati. I maggiori drammaturghi non furono parimenti tentati da questa tendenza. Da ciò, frequentemente, un enorme squilibrio fra il valore del musicista e quello del librettista, casualmente accomunati, squilibrio risolventesi a danno delle loro produzioni; da ciò un gran numero di opere, momentaneamente fortunate ed ancora famose nella tradizione, ma ormai svalutate all'occhio del critico. Il quale, com'è chiaro, dovrà studiare qualsiasi opera della tendenza detta « comica » — popolaresca, dialettale, borghese, italiana che sia — alla stregua di ogni altra forma d'arte composita. Nè potrebbe essere altrimenti. Ogni altro punto di vista, ogni speciale, opportunistica, indulgente critica sarebbe falsa, non storica; qualsiasi scissione della « musica » dalla « parola », o dal momento drammatico scenico cui era destinata sarebbe assurda. E perchè, poi, diversi sistemi valutativi, se si vuol arrivare al solo ed unico scopo critico: la valutazione della bellezza, il riconoscimento dell'arte? Il teatro comico è, forse, meno nobile di quello tragico? Era meno nobile artista il Pergolesi della *Serva padrona*, del Pergolesi dell'*Olimpiade*? Pur troppo, praticamente, tale distinzione fu sentita nel '700, e ce ne accorgiamo dalle condizioni ambientali del teatro comico e dalla trascuratezza con cui perfino alcuni forti artisti tirarono già alcune loro opere comiche. Ma essa, oggi, non è neppur da confutare (5). Chiederemo, dunque, all'opera con tendenza comica i requisiti essenziali d'ogni opera d'arte composita, comunque avvenga di concludere, anche negativamente, per opere famose nella tradizione secolare. Che tali richieste non sieno assurde sarà luminosamente dimostrato dalla soddisfazione che ad esse daranno, più o meno compiutamente, non poche opere comiche. Di quelle che scarsamente risponderanno alle legittime esigenze critiche ci si ridurrà a segnalare i momenti felici; e se pure ciò dovesse accadere per un grande numero di casi, e nella maggioranza dei casi, non c'è da stupirne. Poichè non è soltanto dell'opera comica settecentesca il riescire novantanove volte imperfetta ed una sola volta bella.

A. DELLA CORTE.

---

(1) Un'ampia raccolta delle opinioni sull'estetica musicale, diffusasi nel '700 è nel documentato volume di Hugo Goldschmidt, *Die Musikästetik des 18 Jahrhunderts und ihre Beziehungen zu seinen Kunstschaffen* (Zürich, 1915), ove, purtroppo, non è fatto che scarsissimo cenno alle considerazioni dei trattatisti settecenteschi sull'opera comica. (pag. 383 e 431); e però abbiamo trascritto nel Cap. XVIII qualcuna fra le più significative opinioni sull'argomento.

(2) H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 3, 123 e sgg.

(3) Croce, *Estetica*, 5ª ed., pag. 98 e sgg.

(4) Croce, Ivi: «E chi determinerà mai logicamente la linea divisoria tra il comico ed il non comico, tra il riso ed il sorriso, tra il sorriso e la gravità...? »; anche: *Problemi di estetica*, pag. 275 e sgg.

(5) Benchè eliminato dalle locuzioni in uso, non si può escludere che il concetto di «nobiltà» sia ancora rimasto in parecchie menti, e riappaia talvolta in chiusi giudizii su «generi» come la «canzone del popolo», l'operetta, ecc.

Con L. 12,50

I nostri associati hanno diritto a MUSICA D'OGGI per tutto il 1924 e ad un biglietto della LOTTERIA PRO TEATRO ALLA SCALA. Concorrono quindi ad uno dei 111 premi che la lotteria offre:

Lire 750 mila in contanti

oltre a due palchi e sei poltrone per una intera stagione.

IL RITMO E IL GESTO

I.

Il principio è il ritmo. Esso costituisce l'elemento essenziale e germinale della danza. La quale può esser definita come « l'espressione visibile » o, più precisamente, come « l'incarnazione » del ritmo. Se non che rarissime volte la danza è puro ritmo. Essa appare quasi sempre unita alla musica e, nelle sue espressioni più antiche, alla poesia. *Choros* in greco designa infatti l'unione delle tre arti del tempo. Nella quale triade la musica determina i movimenti armoniosi del corpo, la poesia i gesti espressivi: la prima costituisce l'elemento euritmico, l'altra quello passionale. La danza antica non è perciò un semplice piacere per gli occhi, ma ha un carattere mimetico o rappresentativo. E' dal ditirambo infatti, genere di danza e di canto che si eseguiva in onore di Dionisio Eulecerio, che sorge la tragedia attica.

Nella tragedia, assorbendo l'attore ogni elemento rappresentativo o passionale, accade che la danza, limitata nell'orchestra, si riduce a materializzare in evoluzioni armoniose la meravigliosa architettura delle strofe corali. Ma accanto alla tragedia esisteva in Grecia un genere di rappresentazione interamente danzata, in cui, essendo distinta la persona del cantore da quella del mimo, si potevano utilizzare tutte le risorse dell'arte del gesto. La danza qui aggiunge la sua più completa espressione, e diventa l'arte che « imita il linguaggio della musa » come dice Platone, in altre parole che traduce in azione il linguaggio della poesia.

Finalmente la danza si stacca dalla poesia e diventa puramente mimica e rappresentativa; diventa la *pantomima*. In questa forma il gesto espressivo non è determinato che dalla musica. Ma la musica antica senza il soccorso della parola è una forma troppo tenue perchè possa determinare il gesto: e la danza diventa un'arte convenzionale e decade con tutte le altre forme d'arte del mondo pagano.

II.

La danza si rinnova con la religione cristiana. Nelle chiese primitive — e il costume si è continuato fino al secolo decimosettimo — si cantavano e si danzavano degli inni e dei cantici. E *Choros*, investendosi il significato della parola greca, designava la parte della chiesa avanti l'altare, in cui si eseguivano le danze e i canti. Anche le danze profane del medio evo erano accompagnate dalla poesia, e come le antiche erano mimetiche: rappresentavano cioè delle piccole azioni. Ancora nei secoli XIV e XV incontriamo spessissimo delle canzoni a ballo. Ma a poco a poco le danze cessano di essere cantate e diventano puramente strumentali, perdendo in questa maniera il loro carattere mimetico e rappresentativo. Ad ogni modo la importanza di questo fatto è grandissima, perchè così la danza riesce a immettere nella musica dotta del 5 o 600, prevalentemente polifonica, la snellezza e la vivacità dei ritmi popolari.

La *suite* del 600, detta da prima sonata da camera, non è in fatti che un seguito di danze per violino o clavicembalo, composte nella stessa tonalità. Le prime forme che appaiono raggruppate sono la *pavana* e la *gagliarda;* poi si raggruppano la *corrente* e la *alemanna*. Finalmente si stabiliscono i 4 movimenti fondamentali della suite, i quali sono costituiti dall'*alemanna*, *dalla corrente*, dalla *sarabanda* e dalla *giga*. Si aggiungono inoltre fra l'uno e l'altro tempo, come intermezzi, *gavotte*, *minuetti*, *bourrées*, etc. Alla *suite*, i cui pezzi hanno un carattere o monodico o polifonico, succede una forma integrale o sinfonica: la sonata (per pianoforte, per quartetto o per orchestra) (sinfonia). Le sole danze propriamente dette che passano nella sonata non sono che il *minuetto* e il *rondò*, due forme neppure comprese nella *suite* primitiva. Ma esse ormai hanno raggiunto uno sviluppo ritmico così ampio, che sono diventate forme puramente musicali.

III.

Ma qui si manifesta un fenomeno singolare. La musica strumentale sinfonica, che si è emancipata dalla parola, tende fatalmente a materializzarsi nel gesto espressivo. Tale fatto è così evidente in una delle più alte creazioni del genio di Beethoven: la settima sinfonia, che questa composizione è stata chiamata da Wagner « l'apoteosi della danza ». Il primo tempo è infatti una danza gioiosa di driadi; il secondo una teoria funebre, il terzo una festa interrotta da un'apparizione paurosa; l'ultimo una scena orgiastica.

A nessuno tuttavia era mai venuto in mente che fosse possibile danzare su musiche siffatte, non scritte per essere danzate. E' stata la prima Isidora Duncan colei che ha avuto l'ispirazione e che ha osato di fare ciò, superando il pregiudizio che la cosa fosse irriverente. E questo costituisce il suo merito incontestato e la sua vera originalità. « Io ho danzato su questa musica — ella ha detto — portata da lei come una foglia dal vento ». Non si potrebbe definire più semplicemente di così la pratica della danza.

« Ce sont les mouvements et les traits de la musique qui fixent et determinent tous ceux du danseur ». Così aveva detto il Noverre nelle sue mirabili « Lettres sur la danse ». Ma questo fatto è stato documentato scientificamente non molti anni or sono da Alberto de Rochas.

« Molte esperienze eseguite da me per vari anni » egli scrive, « mi hanno mostrato che in alcuni soggetti, nei quali la sensibilità fu portata all'iperestesia con procedimenti ipnotici, la musica agisce sui centri motori del cervello, e in modo da provocare gesti ed espressioni speciali. E' questa una proprietà comune a tutti gli uomini, però non sufficientemente sviluppata per essere sottoposta allo studio se non in qualche sensitivo. In questi, quando i nervi sono tesi per un tono determinato da qualche accordo precedente, l'audizione delle diverse note della gamma determina la contrazione ai muscoli speciali per ogni nota. Così la tonica fa muovere i piedi, la terza il bacino, la quarta e la quinta le braccia e le mani, la sensibile le labbra. E se si eseguisce una melodia sulle note elevate con l'accompagnamento dei bassi la melodia agisce sulle membra superiori e l'accompagnamento sulle gambe e nei piedi ».

Chi danza è dunque realmente — come ha detto la Duncan — portato dalla musica, come una foglia dal vento.

IV.

Nè l'esperienza si limita a documentare il fatto generico. Vi sono due generi di musica: quello passionale e quello decorativo. Ora la musica passionale, dice il De Rochas, determina il gesto in una maniera assoluta, e nulla può cangiarlo. Sotto la sua influenza un buon soggetto diviene un vero fantoccio articolato che si infrangerebbe se ci opponessimo ai suoi movimenti. La musica decorativa determina anzi che il gesto, il genere di esso e fa disegnare curve armoniose nello spazio, le di cui ondulazioni possono modificarsi in modo da essere adattate ad azioni differenti.

Vi sono dunque effettivamente, come abbiamo accennato sin dal principio, due elementi che costituiscono la danza: quello euritmico e decorativo e quello passionale o mimetico. Nelle prime manifestazioni dell'arte della danza il primo è rappresentato particolarmente dalla musica; l'altro dalla poesia. Nel nostro tempo entrambi dalla musica strumentale, emancipata dalla poesia, ma da sola non meno espressiva dalla musica antica.

Ciascuno dei due elementi tende tuttavia a predominare e nella storia della danza vi è stato quasi sempre un eccesso dell'uno o dell'altro. Il ballo teatrale è stato per lo più un'alternarsi di *entrate* vale a dire di evoluzioni geometriche di squadre di danzatori, e di pantomime grottesche; di due forme estreme di cui una collettiva e decorativa, l'altra esageratamente individuale e convenzionale. Il Noverre alla fine del 700 cerca di fondere queste due espressioni estreme; cerca di dare alle *entrate* un carattere drammatico ed alle pantomime un carattere euritmico. Ma la sua è una voce isolata, e il ballo torna ad essere quello che era prima: una festa per gli occhi senza alcuna significazione drammatica.

Recentemente l'ideale di Noverre è stato ripreso e realizzato dai russi nelle loro mirabili evocazioni mimiche musicali. Le danze del « *Prince Igor* » eseguite dalla *troupe* di Serge Diaghilew, costituivano uno spettacolo indimenticabile e una delle più alte manifestazioni dell'arte mimica. Ma quest'arte tende nuovamente da un lato a diventare un puro esercizio ginnastico: quello dei fanatici del metodo Dalcroze; dall'altro un dilettantismo arbitrario: quello delle innumerevoli imitatrici della Duncan, esagerando l'elemento decorativo e collettivo e quello mimetico e individuale. Occorre invece che i due elementi si contemperino e si integrino. Questo il problema. Che l'istituto sia disciplinato dalla tecnica e la tecnica vivificata dall'istituto. Solo a questo patto la danza può essere ancora quello che era per Platone: « l'imitatrice della musa ».

S. A. Luciani.

Recentissima pubblicazione:

ILDEBRANDO PIZZETTI

MESSA DI REQUIEM

per sole voci (S. C. T. B.)

eseguita al Pantheon di Roma, il 14 Marzo 1923 per l'annuale Commemorazione di Umberto I.

L. 15,— (aumento compreso)

EDIZIONI RICORDI

RIVISTA DELLE RIVISTE

BYRD E PALESTRINA

L'Inghilterra odierna sta dando prova d'un interesse e di un amore veramente fervidissimi per i suoi Maestri dell'età elisabettiana (sec. XVI-XVII). Ne vennero ricercate e pubblicate tutte le opere, in edizioni mirabili per cura e per gusto; quei vecchi lavori vengono eseguiti con amore e devozione nei concerti e nelle funzioni di chiesa: ed una schiera di studiosi va indagandone di continuo lo spirito e la tecnica, sia musicale pura e sia in rapporto colla parola cantata. Attitudine questa che incomincia già a dare i suoi frutti nell'arte contemporanea. I più vivi e colti compositori non rimangono indifferenti alla bellezza ed alla maniera che sono proprie e schiettamente nazionali, di quelle musiche; e l'arte britannica del più florido periodo principia a rivivere dopo secoli, nell'anima musicale dei giorni nostri.

Una delle manifestazioni di questa rinascita è la grande importanza data al terzo centenario di William Byrd (1543-1622), considerato il maggiore fra i polifonisti inglesi. Tutte le riviste musicali ed i maggiori giornali quotidiani se ne occupano con ampi articoli pieni di calda, devota, fiera ammirazione; e pochi sanno rinunciare al confronto con Giovanni Pierluigi da Palestrina, sia per mostrare la differenza tra i due maestri, sia per dirli di pari valore o sia per affermare che William Byrd fu il maggiore dei due.

Sono confronti possibili, utili, sereni? Non giudichiamo, notiamo solo che tali confronti si fanno e non da studiosi secondari.

Ecco che Sir R. R. Terry, il dotto Maestro di cappella della cattedrale cattolica di Londra, « Westminster Cathedral », il quale studiò e rimise in uso il fiore della musica sacra polifonica inglese, il dott. Terry, dunque, ritiene Byrd, quale compositore sacro, al disopra di Palestrina (*Musical Opinion* luglio 1923, p. 944). Non si può non ammettere quanto dice H. B. Collins in *Music and Letters* di luglio p. p., pag. 254: « Byrd presenta un sensibile contrasto con Palestrina, di cui le opere (pure essendo le più alte del genere) sono quasi tutte ecclesiastiche ».

Difatti il Byrd fu universale. Uno dei più significativi compositori di musica per strumenti a tasto, « tutti lo conoscono come fondatore del madrigale inglese », dice M. A. Eaglefield Hull in *Musical Opinion*. « Nel suo aspetto generale Byrd somiglia più ad Haendel che a Bach, benchè in una certa vena di misticismo, che si mostra nella sua maniera di trattare i testi sacri, esso presenti più affinità coll'ultimo dei due maestri ».

« Due delle principali caratteristiche della sua musica sacra e di molti tra i suoi madrigali (l'austerità e la dolcezza) sono senza dubbio caratteristiche anche della sua musica strumentale » (Hull). E spesso anche altri mettono in risalto l'efficacia dei contrasti frequenti nell'arte sacra del Byrd, contrasti fra tratti dolci e sostenuti, con altri decisi, umani, drammatici.

Nessuno è più lontano di noi dal voler diminuire la figura del grande maestro inglese, che, come ben diceva Thomas Morley, *non potrà mai essere nominato da musicisti senza reverenza*, e che il Burney qualificò *homo mirabilis*. Ma quando vediam esservi chi, per esaltare altri, sia pur grandi maestri, ha bisogno di dire che il Palestrina fu « *facilis princeps* nel suo campo » o *primus inter pares* con altri, allora dubitiamo che il giudizio non sia sereno e che l'amor di patria (pur nobilissimo sentimento) intervenga a torto una volta di più a danno di chi se ne serve.

Ed ha ragione H. B. Collins: « Un inglese non può pretendere di pronunziare da solo un giudizio. *Securus judicat orbis terrarum* ».

Ma gli stessi argomenti d'elogio sono eloquenti di per sè.

Byrd trattò tutti i generi di musica del suo tempo, mentre Palestrina, che si sapeva finora, non s'occupò di musica da tasto, e fu madrigalista mediocre: egli fu proprio solo un compositore da chiesa. Ma questa è la sua potenza; proprio per ciò tutta la polifonia vocale sacra ha trovato in lui l'uomo rappresentativo per sempre.

Altri fu di lui più vario, più ricco di contrasti, più umanamente efficace, più profetico per l'avvenire d'altre forme d'arte? Senza dubbio. Pare un assurdo, eppure se il Palestrina avesse avuto quest'altre doti che gli mancarono, non sarebbe stato più il perfetto maestro sacro che fu, e resterà nei secoli.

Un uomo sensibile e pronto ad ogni accenno emotivo può essere un buon madrigalista come L. Marenzio, G. da Venosa, ma non può essere l'interprete perfetto della Liturgia. La quale agisce e spazia in un ambiente spirituale che, non attutisce, no, la vita dei sentimenti, ma la mette in altissimo stato di dipendenza dall'aspirazione verso l'Infinito. Chi è assorto in Dio non tripudia e non dolora: sente tutto, ma sempre come attraverso ad un velo di quiete sospesa, di superiore, impersonale serenità. In tale stato soprasensibile, gli urti, i forti contrasti, gli scatti non hanno più ragion. d'essere. E non è forse proprio questo il carattere sublime della musica palestriniana? Quella meravigliosa impersonalità che si sente superiore alle passioni? (1).

Ecco perchè i tanti altri magnifici musicisti rimasero ad un posto meno saliente. Perchè, fu detto bene: « v'erano altri giganti sulla terra quella volta... uomini possenti, di antica, grande fama ». Orlando Lasso, G. Gabrieli, Vittoria, appunto, Byrd; sono tutti radiosi nomi, per citare i sommi soltanto. Ma erano artisti magnifici con molte facce, sensibili ed attivi in ogni ramo, e che per necessità portavano nell'un campo d'arte gli echi dell'altro. Il Palestrina solo non fu che uomo di chiesa; ma nato per quella, la sentì e vi si compenetrò come soltanto i grandi geni possono fare. E la polifonia sacra trovò in lui il segnacolo della sua perfetta maturità, del suo perfetto equilibrio. E tutto il mondo a ragione chiama e chiamerà la polifonia vocale sacra: *polifonia palestriniana*.

(1) Al riguardo è bene segnalare la generale reazione sollevata nella stampa musicale da certe esecuzioni polifoniche assai gradite dal pubblico, d'una tale intemperanza di stile da travisare il carattere delle musiche cantate. Le riviste serie straniere non ne parlano od ebbero accenni talvolta molto duri, come quello del *Musical Times*, di alcuni mesi or sono, a firma del suo direttore Harvey Grace, organista dell'Abbazia di Westminster. Nel fascicolo estivo dell'*Arte Pianistica*, E. Forino ne faceva una pungente allusione nel suo articolo su « Le Deturpazioni ». E nel numero del 3 agosto della « Rivista Nazionale di Musica » il compianto prof. V. Zabughin pubblicava un articolo fra i più severi.

L'Istituto di Stato per la Musicologia a Mosca

Nell'*Allgemeine Musik-Zeitung* di Berlino, del 6 luglio p. p., il dr. M. Serejski dava notizie sull'attività dell'Istituto a cui egli appartiene, e poichè si tratta d'un organismo culturale nuovo, e che non sappiamo se abbia l'uguale, riproduciamo quasi interamente lo scritto.

« La novità di tale creazione (che data dal 1921) sta principalmente nel fatto che i vari generi di ricerche musicali formanti il multiforme programma vengono trattati dai singoli studiosi in intima reciproca collaborazione; così da dar luogo ad un reciproco incitamento, che dai risultati ottenuti finora si comprende essere della massima importanza.

« All' Istituto dà già una speciale fisonomia il fatto che i circa cento suoi membri vengono guidati da criteri scientifici, pur avendo quasi tutti una speciale cultura musicale, non disgiunta da una cultura generale elevata. La coincidenza per cui musicisti sono anche fisici, o psicologi, o matematici, o fisiologi, od ingegneri, ecc., permette di toccare tutti i problemi confinanti tra i vari campi; problemi evidentemente insolubili dal punto di vista puramente musicale.

« Direttore dell' Istituto è il prof. Garbusow, in pari tempo direttore della Scuola Tecnica Superiore. Preposto alla direzione scientifica è L. Sabaneew, pure maestro di fisica e matematica. L'Istituto è formato da quattro associazioni principali: teorica, storica, etnografica, filosofica. La trattazione di quesiti scientifici ha luogo specialmente nelle così dette *commissioni*, alle quali appartengono questi o quelli studiosi secondo l'argomento. Sui risultati ottenuti dalle commissioni o dai singoli collaboratori, si riferisce e si discute nei colloqui che si tengono ogni settimana. Fra le istituzioni ausiliarie messe a disposizione dell'Istituto, vanno ricordate una Biblioteca musicale con circa 36.000 volumi, tre Laboratori, quattro Gabinetti per ricerche sperimentali ed una Biblioteca di rulli (Rollotheke). E' di capitale interesse il laboratorio di G. Konus, dove si elabora un'analisi di lavori musicali, col metodo metro-architettonico inventato dal Konus stesso. Metodo che rivoluziona il campo musicale, sì teorico che pratico. Il laboratorio acustico di Garbusow si occupa specialmente dell'uso delle Lamande catodiche nell'acustica; ed il laboratorio di Simin tratta la rappresentazione grafica dell'esecuzione pianistica

« Come si è detto, il principale lavoro spetta alle Commissioni, di cui sei formano l'Associazione teorica. Due di esse sono condotte da E. Rosenow, ed una serve allo studio dei nuovi sistemi tonali. Essa sta erigendo un nuovo sistema naturale di modulazione (Ober-Unter tonmodulationssystem) ed ha pure elaborato una nuova speciale nomenclatura ed una nuova notazione, come pure un progetto d'Harmonium a tre manuali, con apparecchio trasportatore.

« Un'altra commissione si occupa dello studio del canto, e quella di Acustica architettonica (diretta da Liftschütz) studia, con uno speciale apparecchio, il Riverberometro, i rapporti acustici nei locali chiusi. Per le ricerche sulla sensibilità di percezione sonora c'è una commissione presieduta da Malzow, mentre Serejski (l'A. dell'articolo) si occupa del talento musicale, preparando un metodo costante di indagine, tale da verificare le disposizioni nei vari individui. La stessa commissione indaga anche sull'atavismo musicale. Fra i suoi collaboratori, sono Alexandrow, Brjussow, Greciáninow, Gniessin, Konus, Malzow, Renscitzki ed altri musicisti; ed essa studia pure il perfezionamento e l'organizzazione della complessiva attività scientifica dell'Istituto.

« Fra i lavori indipendenti dell'Associazione teorica meritano speciale menzione quelli di Javorski. Egli ha costituita una nuova teoria sulle basi della musica, dividendo i suoni che si trovano in equilibrio stabile e quelli che si trovano in equilibrio instabile. I sei intervalli di semitono dànno sempre impressione d'instabilità. Tutti assieme, stabili ed instabili, formano il *sistema unitario*. Dalla struttura dei sistemi nascono toni che Javorski distingue così: maggiore, minore, aumentato, diminuito. Su tali basi, magari anche solo ipotetiche, Javorski, Brjussow e Medidieff arrivano a decifrare in modo conseguente le complicate combinazioni tonali di Scriábin e d'altri.

« L'Associazione storica raccoglie importanti materiali per la storia della musica russa, e tiene letture organicamente ordinate. Due delle commissioni che ne dipendono, una per lo studio del fondo lasciato da Scriábin, ed una per quello di Táneleff, hanno pronte per la stampa una serie di opere postume dei due maestri. Fra i lavori personali dei singoli membri, va ricordato un grande lavoro di Kusniezow: « Introduzione alla Storia della Musica », ed uno di Iwanow Brezki: « La Musica del tardo medioevo ».

L'Associazione etnografica (preposto Pascalow) fa ricerche ed elaborazioni artistiche sulle creazioni musicali popolari. Qui ricordiamo in particolare lo studio di A. Kastalski: « Sulle singolarità del canto popolare russo a più voci ».

L'ultima Associazione è quella filosofica, a cui appartengono uomini come Eiges, Losew ed altri. Nel 1922 apparve la seconda edizione del Trattato sulla Filosofia della Musica » di Eiges, dove l'autore si sforza di combattere il Psicologismo nella Estetica; dimostrando che la musica non è emozione, ma mondo indipendente della trascendente realtà. Il fenomeno musicale non appartiene alla categoria dei fenomeni corporali, nè a quella dei fatti psichici ».

Da queste notizie riesce chiara l'ampiezza del programma dell'Istituto e delle prospettive che esso presenta...

La leggenda del "Fabbro armonico,, di Händel

« Non v'è forse storia più popolare in Inghilterra di quella delle variazioni dette *Il fabbro armonico*

« Händel — si dice — era organista alla chiesa parrocchiale di Whitchurch. Un giorno un temporale lo colse nella sua quotidiana passeggiata, costringendolo a rifugiarsi nell'officina d'un fabbro. Mentre il maestro stava scrutando il cielo nero, tutto traversato da saette, la sua attenzione fu attratta dal suono del martello che batteva ritmicamente sull'incudine. Su quel ritmo il genio creò il tema ben noto, ed appena passato il temporale il maestro corse a casa e scrisse l'immortale composizione.

« Gli anni avvalorarono l'aneddoto. Il fabbro ispiratore divenne grande a sua volta, od almeno gli si tributarono gli onori dei grandi. Si fece una sottoscrizione pubblica per una targa commemorativa, prima in legno, poi in pietra, che esiste ancora. Poichè non si ricordava, si diede al fabbro una data di nascita e di morte. Il piccolo monumento porta le due note *si* e *mi* che l'incudine suonò alla presenza di Händel. E non è tutto: l'incudine stessa divenne celebre: fu venduta all'asta, e costò una buona somma ad un capriccioso collezionista di curiosità.

« La storia era così bene imbastita che sfuggì per miracolo ad un qualche librettista (che forse, vi avrebbe combinato un intrigo amoroso tra Händel e la figlia del fabbro) ed a qualche compositore (che avrebbe potuto rimpasticciare liberamente l'azione con musica di Händel). Ma, sfortunatamente, come tant'altre belle storie, essa non è vera. La verità è diversa e, questa sì, molto meno attraente.

« Pare che tra gli ammiratori di Händel vi fosse un giovane, un tale William Lintern, garzone di fabbro, che aveva l'abitudine di suonare o cantare il tema delle celebri variazioni; abitudine che gli procurò d'esser chiamato *il fabbro armonico*. In seguito qualcuno pensò di dare lo stesso nome al pezzo medesimo, il quale venne pubblicato, sotto questo titolo, solo intorno al 1822, oltre sessant'anni dopo la morte dell'autore.

« Pochi anni appresso, una lettera al *Times* diede corso alla leggenda. Si scoperse una vecchia incudine presso Whitchurch, e la catena di materiali apparenze era costituita. Due coristi, poco scrupolosi: Richard Clarke ed Henry Wylde, fecero il resto. Fra l'altro, Händel non fu mai organista a Whitchurch ».

Ed ecco distrutta un'altra leggenda non delle meno simpatiche. Chi l'abbattè è M. Newman Flower, il quale ne demolì anche altre sullo stesso Händel nel volume *George Frederic Handel: His Personality and Histimes* (ed. Cassell and Co.) di recente pubblicazione, e pare sia il più solido lavoro biografico sul grande Maestro uscito finora. Ne parla a lungo Ferruccio Bonavia nel *Daily Telegraph* del 16 giugno 1923.

LA LOTTERIA
PRO TEATRO ALLA SCALA

(estrazione irrevocabile 31 - XII p. v.)

ha lo scopo di fornire all'Ente autonomo, che regge il Teatro, i mezzi necessari per effettuare il suo programma che, all'infuori e al di sopra di ogni intento di speculazione, si può così riassumere:

a) scrupoloso rispetto alle ragioni dell'arte.
b) educazione del sentimento e del gusto del pubblico.
c) diffusione ed elevamento della coltura.

Noi invitiamo i nostri abbonati ad acquistare un biglietto di detta LOTTERIA, profittando della vantaggiosa combinazione che offriamo, chiaramente spiegata nella 2ª pagina di copertina di questo fascicolo.

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, settembre-ottobre 1923.

I. PIZZETTI. - *Lettere a un giovane musicista.* I. *La sincerità*

« Il valore dell'espressione non sta nella sincerità, non nell'identità di essa espressione al sentito e al pensato, ma sta nelle cose espresse ».

E. DESDERI. - *La scrittura pianistica di alcuni musicisti stranieri contemporanei.*

L'A. considera la maniera dei principali maestri francesi; di E. Goossens, A. Bax tra gl'inglesi; dei giovani tedeschi in blocco; di Bartok e Kodaly tra gli ungheresi; di Scriábin per la Russia; e di K. Szymanowski per la Polonia.

—— *L'editoria musicale italiana.*

Si tratta della *Musica didattica* e dei Metodi editi dalle principali case italiane.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, settembre 1923.

G. GUERRINI. - *Storia popolare della musica.*

L'A. tratta degli strumenti a corda fino dalle origini e riproduce sette fotografie di strumenti del Museo Comunale di Bologna.

G. M. GATTI. - *Vincenzo Tommasini.*

Profilo del delicato compositore romano.

L. SAVITZKY. - *Marcelle Gérard.*

Note su questa « amica della musica italiana » che, pure essendo francese, « ha tanto giovato e giova alla divulgazione all'estero della nostra musica vocale da camera moderna ».

L'Arte Pianistica. - Napoli, agosto-settembre 1923.

A. BONAVENTURA. - *Guido Gasperini.*

Notizie bio-bibliografiche sul Bibliotecario del Regio Conservatorio di Parma, fondatore presidente della Associazione dei Musicologi Italiani.

A. LONGO. - *Le opere pianistiche di Franz Liszt.*

Illustrazione sommaria degli Studi paganiniani e delle *Années de Pèlerinage*.

R. SCHUMANN. - *I Precetti Musicali.*

Dal n. XLVII al LVII incluso (continua).

L. FORINO. - *Deturpazioni.*

L'A. deplora le interpretazioni arbitrarie, spesso contrastanti collo spirito delle musiche eseguite, e le trascrizioni e riarmonizzazioni talvolta inqualificabili.

A. L. - *L'orchestra sinfonica a Napoli.*

Traendo occasione da un articolo di A. Procida nel *Mattino*, si caldeggia la trasformazione della Banda in Orchestra Municipale, costituendo così un'istituzione analoga all'Augusteo di Roma.

E. ODDONE. - *Concerti per i ragazzi.*

Resoconto della bella attività della *Fa-Mi* nella stagione del 1923.

R. VALENSISE. - *Dante e il linguaggio delle mani.*

Considerazioni e citazioni sul linguaggio mimico delle mani in Dante, sulla loro forma e bellezza, e sulla loro azione in rapporto agli strumenti musicali.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, agosto 1923.

A. SUARES. - *Cinq Danses du Japon.*

Scritti poetici in prosa semiritmica.

B. DE SCHOEZER. - *Balakireff et l'École Nationale Russe.*

Balákireff fu il capo dei Cinque, ma non tanto come creatore, bensì come pedagogo e polemista; ed in tale senso fu un conservatore che credeva a dei dogmi artistici. Fece il possibile per trattenere Musorgski dalle sue tendenze indipendenti, ma fortunatamente con poco risultato.

H. PRUNIÈRES. - *L'Orfeo de Claudio Monteverdi.*

Notizie storiche e descrizione illustrativa dell'opera che «è incontestabilmente il capolavoro della *Riforma Melodrammatica*», per cui Monteverdi «fece dello spettacolo aristocratico di Firenze il dramma musicale moderno, esuberante di vita, che trascina ne' suoi flotti sonori le passioni umane».

E. HARASZTI. - *Le problème du Leit-Motiv.*

Riassunto della storia del motivo associato ad una immagine o ad un'idea, dalla più remota antichità ai nostri giorni, con previsioni di continua evoluzione per l'avvenire.

E. DENT. - *Internationalisme et Musique.*

Persone (certo di buon umore) hanno chiesto all'A. se la Società Internazionale per la Musica Contemporanea ch'egli presiede sia «una dipendenza della Società delle Nazioni». Mr. E. Dent spiega come la Società «non sia stata fondata che nell'interesse della musica e di quella contemporanea, non avendo nulla da fare colla politica nè colla dottrina sociale dell'internazionalismo».

M. PINCHERLE. - «*Art Lyrique*».

Notizie e citazioni del gustoso libro di Alexis Lucot, così intitolato ed edito nel 1821 a Parigi presso Santini. Ecco come l'autore stesso lo presenta: «Il manquait à la France un poème didactique sur la musique, et je lui en fais hommage».

E. VUILLERMOZ. - «*Noces*» *d'Igor Stravinski.*

Vive e taglienti impressioni sull'ultimo lavoro stravinskiano. L'A. ammira il grande maestro fino a dire: «Si cercherebbe invano nella storia della musica un più energico animatore (di ritmi) ed un più stupefacente taumaturgo». Ma dubita dell'opportunità d'imitarlo in Francia.

Le Courrier Musical. - Parigi, luglio 1923.

A. GEDALGE. - *L'enseignement élémentaire de la Musique. - Ce qu'il est. Ce qu'il devrait être.*

L'A., che si è autorevolmente occupato dell'insegnamento musicale dei fanciulli nelle scuole elementari, espone le idee che si precisarono in lui, dopo un seguito d'esperienze pratiche.

J. HURÉ. - *Les «Méthodes» et «la Méthode».*

Ogni artista insegna a' suoi scolari il proprio metodo, mentre «dovrebbe vietarsi d'insegnare ad imitare la sua personalità, aiutandoli invece a scoprire sè stessi, dopo aver loro insegnato a obbedire ai testi dei maestri ed a conoscere la musica».

G. DANTU. - *Le chant à l'école.*

L'A. rende conto delle discussioni e dei voti del Congresso dell'Arte alla Scuola, tenutosi di recente a Parigi, illustrando la proposta dell'Unione professionale dei Maestri di canto francesi.

—— *Les Écoles de Musique en France.*

Resoconto annuale sommario del Conservatorio di Parigi, e di quelli dipartimentali di Avignone, Caen, Chambery, Lorient, Metz, Montpellier, Nancy, Nantes, Nîmes, Orléans, Roubaix, Saint-Etienne, Versailles (continua).

Comoedia. - Parigi, 3 settembre 1923

P. DE METTERNICH. - *Richard Wagner. Souvenir inédit.*

Estratto dalle *Memòrie* della Principessa di Metternich, apparse di recente nella traduzione francese.

Le Ménestrel. - Parigi, 17 agosto 1923.

C. SILA. - *La culture de la Musique en Pologne, depuis les origines jusqu'à Chopin.*

Sguardo storico con brevi notizie riassuntive sui principali maestri.

——— 24 agosto 1923.

M. S. GILLET. - *La musique et sa valeur de expression humaine.*

Inizio d'uno scritto a tema assai largo. Qui si considera «la natura ed il valore umano d'espressione del simbolo musicale». Nel fascicolo del 31 agosto si parla della musica religiosa.

E. DE VERNEUIL. - *Le nouvel Opéra de Marseille.*

Notizie sul progettato andamento, sul repertorio e sui mezzi finanziari del nuovo gran teatro.

——— 31 agosto.

A. CELLIER. - *Alexandre Guilmant.*

Medaglione di questo brillante virtuoso e compositore, a cui tanto deve la scuola organistica francese.

P. TOURENG. - *Le répertoire des oeuvres pour Violon et Orchestre dans les grands concerts.*

Poichè si è spesso notato che nei concerti si ripete un ristretto numero di pezzi, l'A. suggerisce lavori antichi rivedati e lavori moderni d'uso poco frequente.

Le Monde Musical. - Parigi, luglio 1923.

N. BRIAN CHANINOW. - *Les Chants profanes et les chants sacrés du peuple russe.*

Sguardo storico dalle origini sino ai giorni nostri; dove, a fianco a notizie interessanti, s'incontrano giudizi come questo: «Nel campo religioso s'introdusse l'italianismo, di cui i campioni in Russia furono... Giuseppe Sarti, Francesco Zoppis e Baldassare Galuppi, compositori e musicisti mediocri sott'ogni aspetto, etc.».

The Sackbut. - Londra, agosto 1923.

C. TENROC. - *Music in the French Provinces.*

Sguardo all'attività specie dei teatri lirici delle varie città francesi (Parigi esclusa), da cui l'A. trae liete speranze, sia per la vitalità e sia pel progresso della musica nel suo paese.

W. LYLE. - *Accompanying and accompanists.* (Accompagnamento ed accompagnatori)

Dopo aver detto che oramai «l'accompagnamento costituisce un importante ramo dell'arte musicale».

A MARIO VITALI

LACRYMAE RERUM

PER

PIANOFORTE

DI

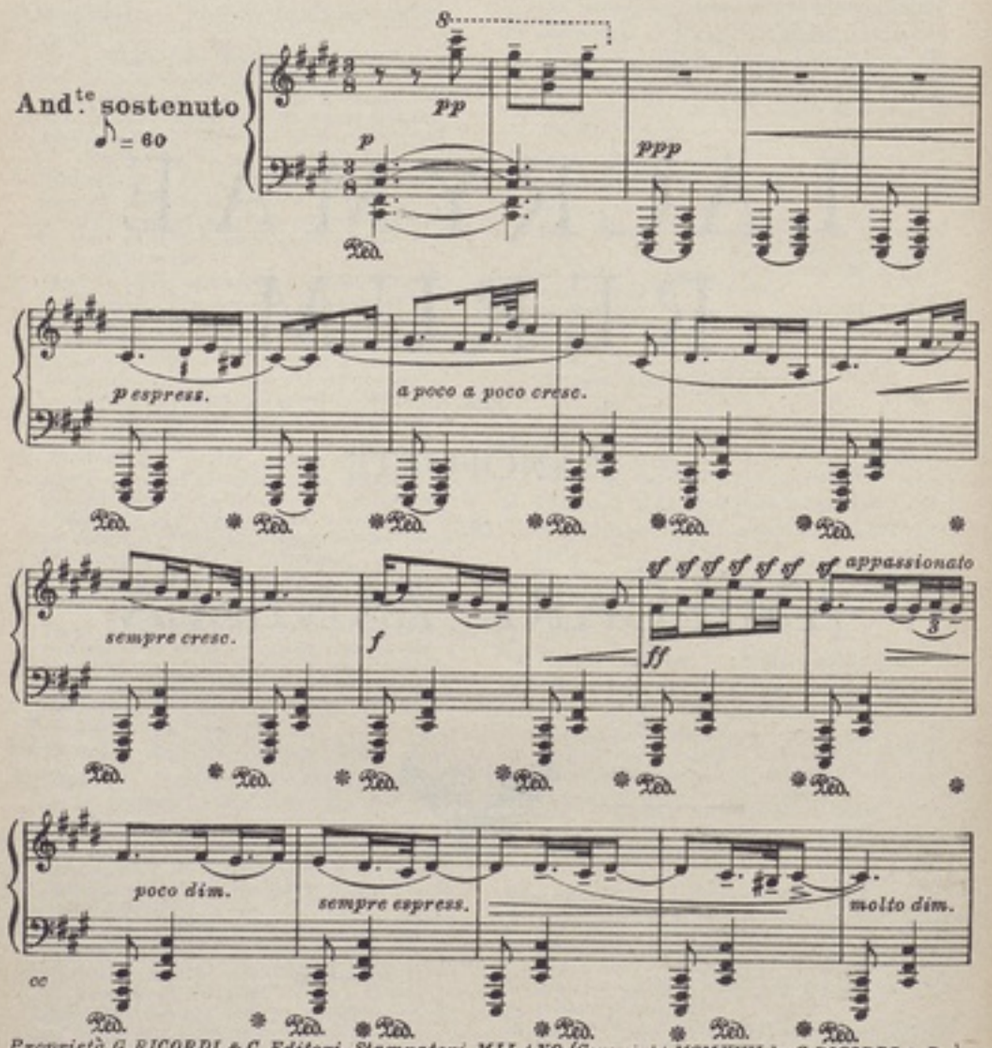
AMILCARE ZANELLA

A MARIO VITALI

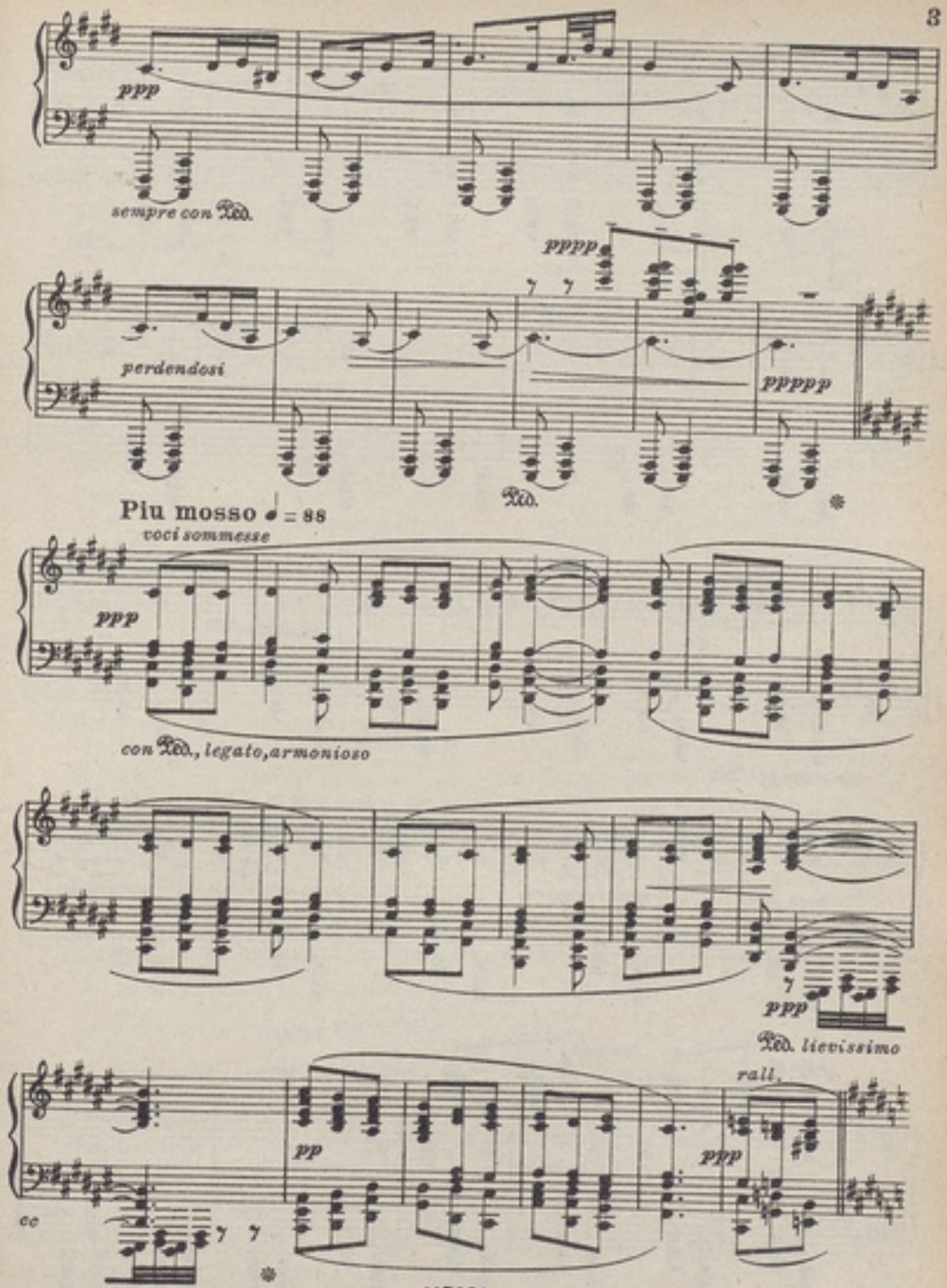
«LACRYMAE RERUM»

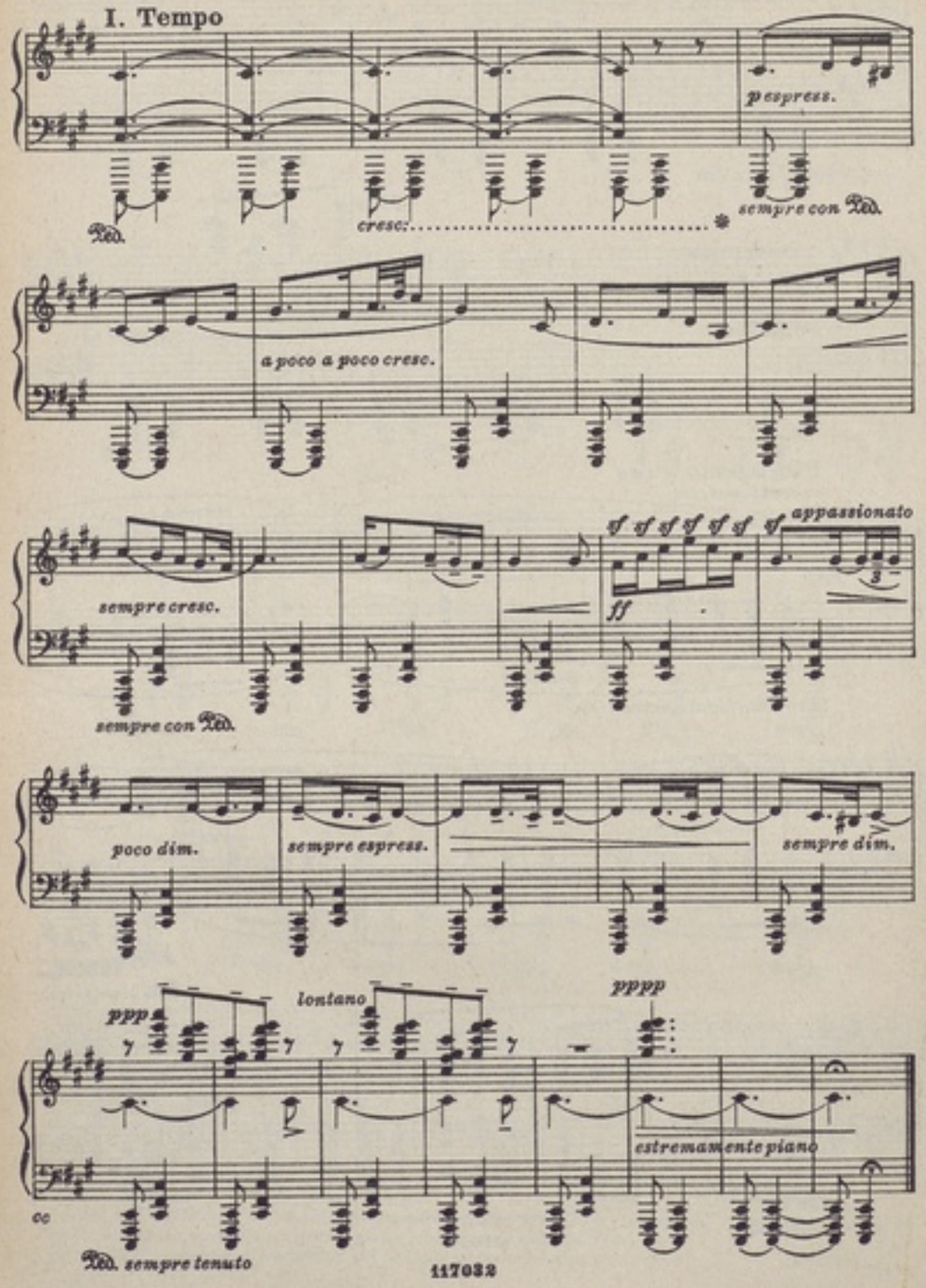
Amilcare Zanella

Op. 58. N. 1



Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXVII, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.





l'A. parla dei più noti accompagnatori artisti inglesi, segnalando tra questi anche alcuni tra i migliori compositori.

M. A. Ellis. - *On musicians' Ears.* (Sugli orecchi dei musicisti)

Il musicista ha, secondo l'A., speciale ampiezza di cavità e speciale forma dell'orecchio. Ma pare vi sieno tratti distintivi dell'orecchio dell'organista, del direttore d'orchestra, del pianista, del violinista, del flautista, del clarinettista, del trombettiere, del cantante, ecc. L'A. aggiunge esempi che confermano le sue idee.

G. M. Gatti. - *Ottorino Respighi's « Belfagor ».*

L'A. mette *Belfagor* nel quadro complessivo della produzione del Respighi e ne fa la critica.

U. Greville. - *On Specialization.*

Ai nostri giorni la specializzazione va prendendo importanza anche per gli artisti, ma l'autrice fa notare che la scelta dello speciale campo, o magari del singolo autore, che uno si sceglie, va fatta solo dopo aver conosciuto bene il complesso dell'orizzonte artistico; se no la specializzazione diventa unilateralità.

J. Lewis. - *After-Season Musings of a Choral-Conductor.* (Riflessioni di dopo-stagione, d'un direttore di Società corale).

Secondo l'A. c'è molto da fare per portare i cori inglesi all'altezza tecnica delle orchestre, ma « il cómpito di diventare buon corista è tanto lungo ed arduo come diventare un solista possibile ». L'A. invoca una Scuola per coristi.

The Sackbut. - Londra, settembre 1923.

U. Greville. - *Music and Interpreters.*

L'autrice confronta la difficoltà d'interpretazione della musica strumentale e di quella vocale, e trova che il testo è una fonte di difficoltà che s'aggiunge alla musica. L'interprete deve dominare, nell'un caso un solo elemento, e nell'altro due elementi diversi.

W. Lyle. - *Dame Ethel Smyth.*

Illustrazione della personalità e dell'arte della compositrice inglese.

Dr. G. A. Pfister. - *Summer Musings of a Critic.* (Riflessioni estive d'un critico).

Mentre le condizioni degli artisti sono pietose nei concerti propriamente detti, l'A. si è persuaso (dopo aver compiuta un'inchiesta) che nei *restaurants* londinesi si fa buona ed anche ottima musica, ascoltata con interesse dal pubblico, ed abbastanza ben rimunerata.

G. M. Gatti. - *The International Festivals at Zürich.*

Dr. H. Prunières. - *Opera in France during the Seventeenth Century.* (L'opera in Francia durante il secolo XVII).

Notizie storiche sul posto occupato dall'Opera nella vita e nella cultura francese del gran secolo.

Dr. W. Altmann. - *Notes on Wagner's Great Autobiography.*

Considerazioni sulle origini, sul momento in cui vennero scritte varie parti dell'autobiografia wagneriana, sul suo grande valore e sulla sua sincerità.

The Musical Times. - Londra, agosto 1923.

E. Evans. - *Opera and Lord Berners.*

Presentazione con citazioni del *Carrosse du Saint Sacrement* di Lord Berners, opera leggera, che l'A. mette in opposizione col « grand'opéra » ormai tramontata. I semi di tale lavoro si presentano come i pezzetti colorati d'un caleidoscopio, in sempre nuovi conglomerati. Il pur benevolo A. dubita della praticità di varie situazioni musicali.

A. B. Smith. - *The Unexpected in Music.*

La musica, come la poesia, è una continua lotta fra l'atteso (richiesto dalla ragione) e l'inatteso (richiesto dal gusto dell'emozione). « Un'opera musicale o letteraria può fallire per mancanza d'inatteso, o perchè ne ha troppo; difatti dove tutt'è sorpresa, nulla sorprende più ».

——— settembre 1923.

H. Thompson. - *Some Mendelssohn Letters.*

Continuazione e fine della pubblicazione epistolare con commenti.

P. C. Buck. - *Acoustic for Architects.* —

Breve resoconto dello scritto del prof. W. C. Sabine *Collected Papers on Acoustics* (Haward University Presse 1922); abbiamo già parlato della cosa nel nostro fascicolo di Agosto-Settembre 1923, p. 255 e dell'altro scritto de' dr. A. Wood dell'Emmanuel College di Cambrige, apparso in *The School Science Review* di giugno 1922.

W. Wallace. - *The Conductor and his Fore-Runners.* (Il direttore d'orchestra e di coro ed i suoi precursori).

In questa prima parte su « La Battuta nell'arte classica e post-classica », l'A. spiega come il battere ritmico le mani durante i canti magici sia la forma primordiale d'accompagnamento, e come nell'arte greco-romana il ritmo venisse battuto col piede o col crepitare del dito pollice e del medio della mano.

H. Grace. - *Rheinberger's Organ Sonatas.*

Illustrazione della Sonata n. 1, in *do* minore, op. 27; n. 2, Fantasia-Sonata in *la* minore, op. 65; Sonata Pastorale, op. 88; n. 4, in *la* minore, op. 98. (continua).

W. H. Grattan Flood. - *New Light on Early Tudor Composers.* - XXVIII. - *John Gwynneth, Mus. Doc.*

Notizie su questo sacerdote musicista, nato nel 1498, laureato in musica nel 1531, avendo già composta parecchia musica sacra. Quale cattolico fu imprigionato sotto la regina Elisabetta, pure essendo artista favorito; e morì verosimilmente intorno al 1562.

E. Evans - *Donaueschingen and Salzburg — Festivals.*

Ampio resoconto delle due principali riunioni musicali tedesche, della scorsa estate.

Signale für die Musikalisch Welt. - Berlino, 8 agosto 1923.

B. Stürmer. *Ueber Unterricht an Musikschulen.* (Sull'insegnamento delle scuole musicali).

« C'è una musica nuova, non si può negare... Ma per l'insegnamento essa non esiste... (L'A., si lagna che in Germania nelle scuole non si va oltre Reger, e s'insegna ancora l'Armonia *persino* col vecchio

Richter. Dovrebbe venire in Italia!)... Dobbiamo parlare del passato guardando l'avvenire,... L'arte nuova va insegnata in rapporto con quell'antica ».

F. v. LEPEL. - *Der glaube an die Heilwirkungen der Musik in früheren Zeiten.* (La fede nelle virtù benefiche della musica nel passato.)

Curiose notizie e citazioni di vecchi testi.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 15 agosto 1923.

DR. H. KLEEMANN. - *Das Madrigal und die Gegenwart.* (Il madrigale e l'età nostra).

L'A. richiama l'attenzione sul Madrigale, di cui si parla con tanto elogio e si eseguiscono così raramente saggi. Per ridurre le difficoltà d'esecuzione polifonica, l'A. ricorda che anticamente spesso qualche voce (magari la maggior parte di esse) veniva sostituita da strumenti, e suggerisce una raccolta di questo genere pubblicata dal Dr. A. Schering.

Die Musik. - Berlino, luglio 1923.

G. M. GATTI. - *Die junge Musik Italiens und ihre Vertreter.* (La giovane musica italiana ed i suoi rappresentanti).

L'A. riassume così i caratteri della nostra arte odierna: tendenza alla linea melodica con valore predominante, e carattere vocale, forma chiusa, di ampie proporzioni. Segue uno sguardo analitico delle correnti che si vanno svolgendo, coi nomi degli artisti che si appartengono.

H. MÖLLER. - *Felipe Pedrell und das spanische Volkslied.* (P. Pedrell e la canzone popolare spagnola.)

Ampia recensione del *Cancionero musical popular español*, la bellissima pubblicazione del defunto maestro catalano, che studia a fondo la musica popolare spagnola.

W. KAHL. - *Die russischen Novatoren und Borodin.*

I Cinque Russi ebbero il buon senso di non vincolarsi con un preciso programma, così che ognuno ebbe fisonomia propria. Alessandro Borodin fu il sinfonista del gruppo, con tendenza alla musica da camera.

H. STEPHANI. - R. H. STEIN. - *Das Vierteltonproblem.* (Il problema dei quarti di tono).

Nel fasc. d'aprile R. H. Stein scrisse a favore dei quarti di tono. Qui H. Stephani dice che nessuno parla mai del nòcciolo del problema. Tutti i buoni orecchi musicali distinguono i terzi, i quarti, gli ottavi di tono, ma che bisogno c'è di complicare il sistema musicale e gli strumenti, visto che il nostro orecchio riconosce le cinque posizioni acustiche d'ogni nota temperata e ne intende la rispettiva funzione tonale? E' quindi inutile precisare quanto si sottintende già. R. H. Stein risponde molte belle cose, ma non tocca neanche qui il punto capitale controverso.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 2 agosto 1923.

Il fascicolo è dedicato alle esecuzioni di musica da camera di Donaueschingen del 29-30 luglio. Si fa la storia di tale fondazione principesca, si dà il programma delle musiche eseguite quest'anno, con note bio-bibliografiche sui vari autori. Segue uno studio di H. Burkard su *Corradino Kreutzer a Donaueschingen*, con ritratto e fac-simile d'autografo musicale.

Zeitscrift für Musik. - Lipsia, agosto 1923.

DR. G. GÖHLER. - *Zwei Schubert-Opern.*

Severa critica della recente edizione delle due opere di Schubert, *Der vierjährige Posten* (La sentinella di quattr'anni) e *Die Verschwörenen* (I congiurati), pubblicata da R. Lauckner pel testo e da F. Busch e D. F. Tovey per la musica, in edizione Schott. I titoli sono mutati e, per esempio, la seconda opera ch'era in un atto, riappare adesso in ben cinque atti.

DR. O. URSPRUNG. - *Die Kunst des Ostens.* (L'arte dell'Oriente).

Resoconto laudativo del libro di Oscar von Riesemann sulla musica russa, pubblicato dal Drei Masken verlag di Monaco. L'A. mette in risalto l'influenza esercitata da maestri tedeschi sulla generazione di musicisti russi del tempo di Glinka.

T. NIECHCIOL. - *Der Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer.*

Articolo di propaganda per l'Associazione nazionale dei musicisti ed insegnanti tedeschi di musica, di recente costituzione.

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, giugno-luglio 1923.

P. BEKKER. - *Neue Musik.*

Si parla di «nuova musica» come stesse in voluto contrasto coll'antica... Non si può negare che talì lacerazioni siano state pronunciate qualche volta. Simili rotture si verificano in ogni tempo.... In arte non v'è principio nè fine, e, in senso assoluto, neppure nuovo nè vecchio... ».

A. WEISSMANN. - *Einige Worte zu Salzburg.*

« Qualche parola su Salisburgo » ad uso di quanti in Germania, intendono l'arte a base nazionale. L'A. spiega il valore e lo scopo delle riunioni dove operano le forze che, in ogni paese, tendono a un rinvigorimento della musica odierna.

J. TURNAU. - *Die neue Opernregie.*

Il nuovo *Ober-régisseur* del *Operntheater* di Vienna espone il suo programma, cioè: ritmo e spazio. Il Direttore di scena deve conoscere a fondo, non solo le riduzioni per canto e pianoforte, ma le stesse partiture, e deve trasportare nello spazio i ritmi della musica.

DR. M. GRAF. - *Zu Regers Gedenken.*

Discorso tenuto alla Accademia di Stato a Vienna pel 50° anniversario della nascita di Max Reger.

DR. H. WALTER. - *Felix Weingartner.*

Scritto in occasione del 60° compleanno del maestro.

O. BIE. - *Solosonate.*

Le Sonate per un solo strumento ad arco tornano a fiorire. L'A. fa notare l'opposizione di concetto che vi è tra le Sonate di tal genere di Bach (che riassumono in un solitario tutto un complesso polifonico) ed il concetto delle Sonate odierne, che sono veri soliloqui improntati dal carattere dello strumento.

A. WEISSMANN. - *Oesterreichische Musikwoche in Berlin.*

La Settimana Musicale Austriaca a Berlino era necessaria per mettere in valore gli austriaci che Berlino musicale assorbe come fermenti. Segue una rassegna delle opere eseguite.

P. BEKKER. - *« Neue Musik » in Frankfurt.*

« Si può parlare senza esagerazione d'un grande successo della « Nuova Musica » a Francoforte dal 7 al 24 giugno, benchè nessun nuovo nome si sia rivelato. Pure che i valori dell'attuale generazione siano ormai noti. L'A. fa un breve resoconto dei singoli lavori, ed uno più ampio della *Storia del soldato* di Stravinsky.

P. STEFAN. - *Salzburg 1924.*

Non si sa ancora dove avverranno le esecuzioni nel 1924 forse non a Salisburgo, specie dopo che hanno rifiutato R. Strauss e Reinhardt. Ma avranno luogo davvero? I malcontenti non mancano, mentre accontentar tutti non si può. Qui v'è un amichevole accenno alla protesta del Gruppo Italiano.

The Musical Quarterly. - Nuova York, luglio 1923.

J. TASKER HOWARD. - *Inevitability as a criterion of art.*

L'A. spiega come si possano dare pareri opposti sul valore estetico delle opere d'arte e dei loro elementi, ma non vi può essere chi non avverta che in certi passi, od in interi lavori, mutando qualche cosa, sparisce ogni significato. Ecco l'*inevitabilità*, criterio positivo, pei giudizi in arte.

W. TREAT UPTON. - *The Songs of Charles T. Griffes.*

L'A. illustra i canti del giovane maestro perduto dall'arte americana nel 1920, quale esplorazione dell'arte sua, giacchè « il perfetto prodotto del suo genio, sfortunatamente non potè mai essere conseguito ».

CH. VAN DEN BORREN. - *Belgian Music and French Music.*

« Certo i lettori si convinceranno... che v'è una musica belga molto diversa da quella francese.... Mentre in questa un elemento puramente intellettuale si pone attraverso al sentimento istintivo, e nell'arte tedesca la realtà è tosto subordinata a considerazioni metafisiche.... il tipo belga è tutto od è nulla, cade dal sublime al basso ed al gromesco ».

C. V. STERNBERG. - *Music and its Auditors.*

La critica considera sempre soltanto la parte di chi scrive ed eseguisce musica, ma l'arte mette in rapporto gli artisti ed il pubblico, il quale ha anche esso caratteri, qualità, attitudini proprie. L'A. studia questa che è (o dovrebb'essere) una vera collaborazione spettante agli uditori.

G. DE SAINT-FOIX. - *Muzio Clementi.*

Interessante monografia (terminata nel 1921) piena d'ammirazione e di conoscenza della vita musicale d'un secolo fa. M. Clementi viene considerato dai punti di vista seguenti: I. Il pianista; II. suo sforzo creativo; II. Il sinfonista; III. L'editore, fabbricatore di pianoforti ed uomo d'affari. Il Sinfonista ebbe tale importanza che dopo, Clementi « fu pianista solo in apparenza »: le sue cose per pianoforte, o sono di genere leggero, o sono trascrizioni dall'orchestra.

E. BLOM. - *Constructive and Destructive Influences in Music.*

L'evoluzione della musica è come una pianta che va ramificando. Le opere dei grandi Maestri ne sono le frutta, ma non sono sempre feconde, talvolta anzi recano germi distruttivi. Più spesso l'avvenire v'ene preparato da uomini che passano poi per secondari.

F. B. STIVEN. - *The Contribution of a University School of Music to the State and University.*

L'A. spiega quale contributo darebbe alla musica, alla cultura del paese, ed all'Università stessa, una Facoltà Musicale che venisse istituita nelle Università americane. Finora solo quella d'Illinois offre ai giovani una completa educazione nei vari rami della musica.

E. ISTEL. - *Rossini: A Study.*

Sguardo biografico ed estetico alla vita ed al complesso dell'arte del grande Maestro.

C. L. SEEGER. - *On Style and Manner in Modern Composition.*

L'A. dà allo *stile* un carattere generale di tempo e di luogo, ed alla *maniera* senso particolare di singolo artista. Riconosce i tre grandi stili, che diremo: palestriniano, bachiano, beethovenìano (Wagner compreso); studia le tendenze dell'arte odierna, e prevede una fase di chiarificazione prima della venuta dell'uomo rappresentativo; il quale, venendo prima, non culminerebbe l'intera fase storica.

M. D. CALVOCORESSI. - *Mussorgsky's Letters to his Friends.*

Lettere di Mussorgski a vari amici, su argomenti musicali.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Arpa

BOVIO (A.)

E. R. 64. - *45 Studi*, scelti dai Dodici (Op. 26), dai Trenta (Op. 22,) e dai Cinquantadue (Revisione di L. M. MAGISTRETTI) . . . . . L. 24.—

DIZI (F. J.)

48 Studi (Revisione di L. M. TEDESCHI)
E. R. 124. - VOLUME I (N. 1-24) L. 12.—
E. R. 125. - » II (N. 25-48) » 12.—

MAGISTRETTI (L. M.)

E. R. 95. - *Esercizi giornalieri* (ad uso dei Concertisti) . » 5.—

PAGANINI (N.)

E. R. 161. - *Tema e Variazioni* (dai *Capricci* per Violino solo) trascritti da L. M. MAGISTRETTI . . . . . » 5.—

RAMEAU (J. Ph.)

E. R. 162. - *Sei piccoli Pezzi* per Clavicembalo, trascritti da L. M. MAGISTRETTI . . . » 5.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

L'inaugurazione della statua di Arrigo Boito nel ridotto della Scala

Una folla di autorità politiche, amministrative e militari, di notabilità dell'arte, di amici e di ammiratori — quanto, insomma, Milano conta di più eletto — è convenuta nel pomeriggio del 7 c. m. a questa cerimonia.

La più viva ammirazione, appena tolto il drappo, ha suscitato l'opera del compianto scultore Secchi. La figura di Boito, rassomigliante e viva, risalta nella sua consueta serena bontà, rallegrata dal leggero abituale sorriso arguto e pensoso.

E subito, Marco Praga — intimo dell'illustre musicista e Presidente del Comitato per l'erezione del monumento — nel farne la consegna al Sindaco di Milano, ha pronunciato un elegante e chiaro discorso, pervaso di affettuosità e di ammirazione. Egli ha rievocato, con smagliante parola, la figura nobilissima dell'uomo, dell'artista, del musicista; con felicissima immagine ha descritto il travaglio e la coscienza con cui Boito ha ideato e composto «la sua ultima opera, meditata in anni di ardente silenzio e di severa disciplina spirituale»; ed ha ricordato «la purità di pensieri, la nobiltà della sua passione per ogni cosa di bellezza». «Tra pochi mesi — ha aggiunto, tra l'intensa commozione dell'uditorio — noi sapremo tutto di Boito, e non vi saranno più nella storia della sua fatica e della sua speranza, lunghe e lunghe ore velate. Tutto sarà chiaro e raggiante. Avremo qui il simulacro e lo spirito, la fronte ed il pensiero; esulteremo come se egli fosse presente».

Particolarmente felici sono stati l'accenno all'amicizia e alla venerazione di Boito per Verdi — alle quali egli subordinava la sua stessa personalità — e la chiusa del discorso.

Gli applausi unanimi, che hanno salutato la smagliante orazione di Marco Praga, si sono ripetuti dopo le parole pronunziate dal Sindaco Senatore Mangiagalli, nel prendere in consegna il monumento.

Si è poi rogato l'atto notarile, mentre il pubblico sfollava la sala, visibilmente commosso.

TEATRI
LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"La Farandola,, del maestro Lozzi

Il pubblico del nostro Dal Verme ha giudicato favorevolmente, la sera del 17 ottobre, questa nuovissima opera. La cronaca registra quattro chiamate dopo il primo atto, tre dopo il secondo, tre dopo il terzo, delle quali moltissime all'autore.

Il maestro Lozzi, che ha avuto il torto di accettare un libretto incongruente e senza senso comune — tanto che chi l'ha scritto ha voluto serbare l'anonimo — si è addimostrato musicista d'una onestà adamantina, seguendo la propria natura senza preoccuparsi se batteva vie già da altri percorse. Ne è risultato un lavoro che, se non dice nulla di nuovo, non può assolutamente dispiacere, nè affaticare il cervello degli uditori. La strumentazione è assai chiara e sobria e le pagine melodiose abbondantissime, sebbene, per la più parte, prive di personalità.

Tra i brani meglio apprezzati ricordiamo il finale del primo atto, la breve pantomima pierrotesca, la nenia di Elena, la berceuse di Franz.

Veramente ottima l'esecuzione. Il maestro Fabbroni ha concertato con amore e intelligenza; ed in palcoscenico, la Cannetti, la Bagnasco, il tenore Redaelli, il baritono Galeotti, il basso Sesona hanno dato ottimo rilievo alle loro parti.

"Magia,, del maestro di Pietro

Anche questa nuova opera, il cui autore è ben noto musicista e ottimo insegnante di Canto corale a S. Cecilia, ha avuto unanimi consensi al Nazionale di Roma, davanti ad un pubblico eletto, comprese tutte le notabilità musicali della Capitale.

Il libretto, esilarante e poetico, di Giuseppe Soldini, è d'argomento seicentesco. Il maestro Di Pietro l'ha commentato con musica di buona fattura, ricca di fluidi motivi.

Si volle il bis della serenata del tenore e numerosissime furono le chiamate alla fine dell'atto, all'autore, al maestro Zuccani, che ha concertato e diretto con passione e cura, ed agli esecutori, tutti ottimi: il tenore Polverosi, la Bertolazzi, il Sabbi e il Di Cola.

® Il Teatro sperimentale di Bologna, presenti molte notabilità venute anche da fuori, si è riaperto col poema drammatico *Dono primaverile* di Balilla Pratella, bene interpretato dalla Compagnia Ninchi ma accolto sfavorevolmente. Il lavoro intende essere un tentativo di fusione tra prosa e musica; vi partecipa, quindi, largamente il coro, che non apparisce sulla scena, rappresentato da due gruppi diversi: uno di cantarini romagnoli, l'altro di artisti della Compagnia. Nel 1.o atto, dietro la scena, suona anche una minuscola orchestra che s'intona all'ambiente e diffonde, sulla trama melodica di un violino, una eco nostalgica.

® Accoglienze molto simpatiche ha avuto al nostro Lirico la nuova operetta *Occhi di fuoco*. Il libretto, di Reggio, è comico e divertente e la musica del maestro Rizzola, se non originalissima, è però istrumentata con garbo, ha una vena facile e melodiosa e racchiude non pochi duetti e danze spigliati e briosi. La Compagnia Maresca Orsini ha dato una accurata esecuzione del lavoro.

® Torino ha tenuto a battesimo *La Monella*, operetta in tre atti di Cremieux, libretto, per l'adattamento italiano, di Forzano. Il nuovo lavoro, rappresentato assai bene dalla Maresca-Eller è piaciuto.

® Una terza novità operettistica è stata applaudita a Padova: *Isa*, libretto di Deker e Phol, musica di Gfaller. La Compagnia Angelini ne ha dato una briosa esecuzione.

MILANO

® Dopo *Carmen* e *Farandola* si sono inscenate, al nostro Dal Verme, *Traviata* e *Butterfly*. La prima è stata diretta con molto zelo dal maestro Gennai e cantata dalla Legat, dal tenore Perea, dal baritono Noto, tutti applauditissimi. La *Butterfly* ha avuto per protagonista la Keltie, nuova al nostro pubblico; ella ha cantato con sentimento e voce espressiva, riuscendo a dar buon rilievo scenico al personaggio. Ebbe ad ottimi compagni il tenore De Bernardi, il Paci e la Ticozzi. Dirigeva, con la solita bravura, il maestro Fabbroni.

® La stagione al Carcano prosegue con grande favore di pubblico, che apprezza l'omogeneità degli spettacoli offerti. Il *Trovatore* ha avuto un protagonista promettentissimo nel tenore Marletta; altri interpreti: la Pucci, la Orso, il baritono Borgonuovo. Nella *Norma* si distinsero particolarmente la Toninello e il tenore Oldrati. La *Bohème* ebbe un complesso di giovani e diligenti esecutori: le signore Rago e Castellani, il tenore Endrigo, il baritono Zani, il basso De Muro. La *Sonnambula*, infine, fu uno degli spettacoli meglio riusciti; Pia Ravenna, il tenore Manuritta, il basso de Muro riscossero unanimi approvazioni. Sempre bene i cori, preparati dal maestro Delitala, e l'orchestra diretta dal maestro Mucci.

® Al Teatro Adriano di Roma ha proseguito con favore la stagione gestita dalla Stabile lirica italiana. Si è avuta una buona edizione del *Guglielmo Tell*, interpreti le signore Colasanti, Bruno e Ferroni, il tenore Conti (cui è succeduto poi il Corbetta), il baritono Beuf, efficace protagonista, e il basso Zaccarini. Buone accoglienze ha ottenuto anche il *Rigoletto* (la De Voltri, il Del Corso, e il tenore Pasquetto: cui sono succeduti la Bruno, l'Angelopoli e il tenore Bellotti). Il 4 novembre è andato in scena *Il Piccolo Marat* che, nella esecuzione della Briganti, del tenore Frera, del Beuf, del Lombardi, del Zaccarini, della Ferroni, ha ritrovato favorevoli accoglienze. Finalmente si è rappresentato *Un ballo in Maschera*, in una riuscita edizione cui hanno partecipato le signore D'Urbino, Lauri e Ferroni; il tenore Pasquini-Fabbri, il baritono Del Corso, i bassi Zaccarini, Baccaloni e Brilli. Ottimo direttore, sempre, il Ferrari.

® *La ninna-nanna della bambola*, di Balilla Pratella, ha avuto riconfermato a Lugo, a quel teatro Rossini, l'ottimo esito avuto a Milano la scorsa estate. L'autore è stato ripetutamente acclamato assieme agli esecutori, tutti bambini, e al maestro Benvenuti che dirigeva.

® Antonio Guarnieri, al Comunale di Bologna, ha presentato una *Walkiria* eseguita magnificamente in orchestra e assai bene in palcoscenico, dalla Cesar, dalla Llopart, dal tenore Calleja, dal basso Masini Pieralli. Uguale, e incondizionato favore, ha ottenuto *Falstaff*, protagonista Mariano Stabile, diretto dal maestro Terni.

® Il Massimo di Palermo si è riaperto, inconsuetudinariamente, in autunno. Si sono rappresentati, finora: *Ballo in Maschera*, *Adriana Lecouvreur* (ad una recita è intervenuto festeggiatissimo l'autore, il maestro Cilea) e *Favorita*. Direttore apprezzato, il maestro Ghione.

® A Verona, a Mantova ed in altre città si sono date alcune rappresentazioni di *Fanciulla del West* con un complesso notevolissimo: la Llacer, Voltolini, Emiliani, maestro Lucon.

® *Le jardin du paradis* è stata la prima novità datasi all'Opéra di Parigi. Il libretto è stato ricavato, da De Flers e Caillavet, da una leggenda di Andersen, e la musica è di Bruneau. Ma nè questo nè i librettisti sono sembrati adatti, per il loro temperamento, a trattare un tema così leggero, e delicato. La musica del Bruneau ha la gravità di quella sacra e la monotonia di quella accademica. L'ispirazione è sempre mistica. Il lavoro, nel complesso appare privo di quella fantasia che la leggenda di Andersen avrebbe dovuto ispirare. L'esecuzione è stata ottima e il giudizio favorevole.

® Anche l'Opéra Comique ha accolto assai bene *Sainte Odile*, un nuovo dramma lirico in tre atti, assai pittoreschi, di Giorgio Ligneux. Il maestro Bertrand, già favorevolmente noto, li ha rivestiti di musica chiara, colorita,

senza astruserie e che aderisce assai bene al carattere mistico e leggendario dell'argomento.

® Il 9 c. m. si è rappresentata al teatro de La Monnaie di Bruxelles *Francesca da Rimini* di Zandonai, il cui libretto è stato tradotto in francese da Maurice Vaucaire. Un folto ed elegantissimo pubblico ha fatto calorose accoglienze al nuovo spartito, con una dozzina di chiamate alla fine di ciascun atto. Anche la stampa lo giudica con grande favore ed uno dei più noti critici asserisce che in esso «pulsa un soffio reale di vita esuberante, quasi febbrile, e un istinto drammatico sicuro, tali da imporsi irresistibilmente all'uditore più scettico»....

Il lavoro è stato montato con ogni cura ed ha avuto una messa in scena sontuosa. Inappuntabile l'orchestra diretta dal maestro De Thoran, e lodevoli gli interpreti Margherita Soyer, Razavet (Paolo), Roosen (Gianciotto), Cleudel (Malatestino).

® Nuova per Vienna si è data il 15 u. s., a quell'Opera, *Manon* di Puccini, preparata con amore e cura dal maestro Schalk, coadiuvato, nelle ultime prove, dallo stesso autore. Il quale non avrebbe potuto desiderare per la sua opera nè una cornice più sfarzosa nè un'esecuzione migliore. La protagonista, signora Lehmann, sia per canto che per scena, si è dimostrata degna della fama che gode; con lei hanno gareggiato in bravura il tenore Piccaver, e gli altri minori interpreti. Il successo è stato caloroso e Puccini festeggiatissimo dall'imponente uditorio. Fu offerto, in suo onore, a spettacolo ultimato, un aristocratico ricevimento a Palazzo Castiglioni.

® All'Opera di Berlino ha avuto un caloroso successo *Falstaff*, diretto da Selmar Meyrovitc. Ne fu protagonista Federico Schorr più cantante, però, che artista. Lussuosa la messa in scena, completamente nuova.

® A Stoccolma è stato rappresentato il *Macbeth* di Verdi in una nuova edizione dovuta al dott. Helmer de Key, intimo di Boito. Lo spettacolo, accuratissimo sulla scena e in palcoscenico, non ha smentito le gloriose tradizioni del maggior teatro della Capitale svedese.

® A Breslavia non ha destato soverchio entusiasmo *La campana notturna*, una trasformazione del *Campanello* di Donizetti, fatta da Kleefeld, direttore della raccolta «Opern Renaissance».

® Il violinista Hubay ha fatto rappresentare a Budapest la sua nuova opera *Anna Karenina*, con splendido successo. La musica è pervasa di una profonda vena malinconica e intessuta di motivi presi dai canti popolari. Anche dal lato sinfonico ha pregi evidenti. Il libretto, costruito molto bene, è ricavato dall'omonimo romanzo di Tolstoi a cura di Sandor Gotti ed Andor Gabon.

CONCERTI

MILANO

® *12 ottobre*. Un poco immatura è apparsa la pianista signorina May Pout, pur disponendo di buone doti che, per essere raffinate, hanno bisogno di serio e assiduo studio.

® *16-17 ottobre*. Non comune valore ha rivelato il complesso della Società corale dei commercianti viennesi saggiamente addestrato dal maestro Singer, esperto direttore, in un programma rispondente al sentimento poetico della loro arte, nel cui intimo sa bene penetrare. Seguirono il quintetto a fiato Stiegler, nitido e fuso, e il quartetto Alt-Wien in cui porta una caratteristica nota popolaresca l'armonica a manticetto, mentre una chitarra a doppio manico dà l'esatta impressione di un antico clavicembalo.

® *21-22-24 ottobre*. Ottimi, senza riserve, i concerti dei Cosacchi del Kubany, per fusione, per perfezione d'impasti e per sentimento interpretativo. Il direttore Sokoloff ha saputo raggiungere effetti notevolissimi. Successo grandissimo (e molti bis) rinnovatosi in altre udizioni, in varii teatri cittadini.

® *1 novembre*. In onore dei mandolinisti convenuti per il Concorso nazionale di quartetti a plettro, le Orchestre mandolinistiche federate di Milano offersero un concerto nella sala del Conservatorio. Eseguiti i primi due quartetti premiati, le dette orchestre interpretarono un programma ciascuno, con grande successo. La «Rinaldi» era diretta dal maestro Dante Rinaldi, la «Verdi» dal maestro Armanno Morlucchi, del quale piacque assai una grande fantasia sulla *Traviata*, la «Mandolinisti milanesi» dal maestro mutilato di guerra, Giovanni Re.

® *4 novembre*. Concerto pro orfani di guerra, con intervento delle cantanti Toninello e Melli e del baritono Reggiani. L'orchestra e il coro, diretti dal maestro Pettinato, eseguirono e bissarono l'inno *Roma* di Zangarini e *La Madonnina del Grappa* di Simoni, musicata dallo stesso Pettinato.

® *5 novembre*. La mezzo soprano Cristoff, il tenore Loskoff, la soprano Elena Ivoni, il tenore Damasco, il pianista Rachmanoff dettero una interessante e apprezzata audizione di musica russa, dimostrandosi tutti buoni interpreti.

® *8 novembre*. In un programma di virtuosismo, si è presentato il violinista Federico Davila Miranda, esplicando qualità notevoli di espressione e di cavata morbida.

® *11-13 novembre*. — Il prof. Marco Anzoletti — accompagnato egregiamente al piano dal maestro Lonati — ha eseguito alcune sue composizioni assai pregevoli per ispirazione, nitidezza di disegno e nobiltà di sentimento. E fu calorosamente applaudito come autore e come interprete.

® Convegno. — *9 novembre*. Il doppio quintetto di Torino ha riconfermato la sua bravura eseguendo il *Sestetto dei musicanti* di Mozart, il *Quintetto* di Brahms, il *Divertimento*, per fiati e pianoforte, di Roussel e il *Decimino* di Dubois.

® Teatro del Popolo. — Il quartetto Poltronieri (Poltronieri, primo violino; Ferrari, secondo violino; Biagini, viola; Valisi, violoncello) ha inaugurato felicemente la stagione il 19 *ottobre*, addimostrandosi un complesso ben agguerrito. In quella e in successive audizioni ha eseguito i più celebri quartetti di Dvòrak, di Bazzini, di Mozart, di Beethoven, di Haydn, riuscendo a dare rilievo a ogni particolare. Si presentarono, anche, le cantatrici Anna Sassone Soster e Ines Maria Ferrari, assai applaudite per bellezza di voce e precisione di stile. L'ultimo programma (*9 novembre*) comprendeva il *Trio in do min.* di Brahms e la *Sonata in la min.* di Schumann eseguite inappuntabilmente.

® Circolo Amici dell'Arte. — *30 ottobre*. La violinista ungherese Clara Groch, si è palesata degna allieva del suo maestro Hubay, interpretando brani di Corelli, di Lalo, di Bach, ecc.

ROMA

® Al Teatro Costanzi ha tenuto due concerti il Coro dei Commercianti viennesi diretto dal maestro Singer, producendosi ed ottenendo festose accoglienze in un programma che da composizioni religiose di Schubert e Mendelssohn giungeva ai più noti valzer viennesi di Giovanni Strauss. Insieme col coro è stata applaudita la valorosa cantante Berta Kiurina Leuer, il Quartetto di corni Stieler e la Società da camera antica viennese.

® Alla Sala del Collegio romano ha avuto luogo il concerto inaugurale della «Sala degli Operai», istituzione di propaganda culturale fra il popolo. Vi hanno partecipato la distintissima cantatrice Maria Soccorsi, il violoncellista Peyrot, e il coro, costituito, fra gli operai appartenenti alla istituzione, dal giovane e valente maestro Mario Rossi. Il concerto è stato accolto da vivissimo successo in tutte le parti del programma, formato di musica antica e contemporanea. La signorina Soccorsi ha interpretato con molta finezza, oltre ad alcune melodie italiane del sei-settecento, le tre *Creature* di Alaleona, *I Pastori* di Pizzetti e *Nubi folli* di Zanella. Il Peyrot è stato ammirato nella melodiosa *Sonata* per violoncello di Vincenzo Di Donato. Il coro ha meritato sinceri applausi interpretando con sicurezza di intonazione varie pagine di Boito, Abt, Beethoven, il Coro del *Nabucco*, *Ben venga Maggio* di Alaleona, e la nuova, vivace canzonetta *Cerese* di Massarani.

® Alla Casa d'arte Palazzi ha tenuto un concerto Mario Corti, che ha interpretato la *Sonata* di Pizzetti, e varie pagine antiche italiane da lui trascritte. E' stato applauditissimo.

® Durante l'ultimo Congresso di Musica Sacra a Vicenza, anche il maestro Ulisse Matthey tenne due applauditissimi concerti d'organo.

® L'orchestra stabile di Como, addestrata e diretta con passione dal maestro Bottacchiari, ha presentato in una recente udizione il 5.o *Concerto* di Beethoven e la marcia ungherese della *Dannazione di Faust*, ottenendo unanimi consensi. Ottimamente, al piano, il maestro Bellingardi.

® Il Concerto d'inaugurazione della Fiera d'Arte a Firenze fu affidato a tre eccellenti esecutori: Felice Boghen (pianoforte); violista Tignani e violoncellista Coen; Ad essi, il pubblico ha fatto le più festose accoglienze.

® Al Conservatorio di Trieste si svolsero per la prima volta, con un esito eccellente, gli esami di magistero. Funzionava da R. Commissario il maestro Agostini del Liceo di Venezia.

® Ai Concerti Colonne, di Parigi, è piaciuto *Preludio, Corale e Fuga* di Claudio Carneyro, giovane musicista portoghese. I tre pezzi, d'una architettura classica, sono costruiti con indubbia abilità.

® A Tourcoing (Francia) è stato eseguito, con grandissimo inconsueto successo di pubblico e di critica, l'Oratorio *L'infanzia di S. Giovanni Battista* del compositore dodicenne Nino Rota Rinaldi. Come è noto il detto oratorio fu dato alcuni mesi or sono, con ugual successo, al nostro Istituto dei Ciechi.

® Altri musicisti italiani affermatisi a Parigi: il pianista Alfredo Cairati, professore al Conservatorio di Stoccarda; la cantatrice Elena Suter; la signorina Emma Bianchini, che ha suonato alcuni pezzi della sua *Sirenetta*, una «suite» lodatissima; il violinista Zino Francescatti; il giovane pianista Pietro Mazzini.

® In una delle ultime serate del «Concerto filarmonico» di Vienna ha ottenuto eccellente esito *Juventus* di De Sabata che il maestro Ernst Dohnanyi ha eseguito mirabilmente. Nelle prossime audizioni si eseguiranno la *Ballata delle Gnomidi* di Respighi e *Serenata medioevale* di Zandonai.

Juventus sarà eseguita, anche, entro il corrente mese, in un importante concerto orchestrale a Gand.

® Al Politeama Argentino di Buenos Ayres, il maestro Ferruccio Cattelani ha diretto, in una serie di audizioni, l'Orchestra filarmonica. Nei programmi figuravano la *Suite romantica* di Alfano, la *Ballata delle Gnomidi* di Respighi, *Tema con variazioni* di Panizza. Tutti i brani piacquero assai e ne fu lodata anche l'esecuzione.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BONAVENTURA (A.). — *Verdi* (F. Alcan, Parigi).

E' un libro bene intonato a quel genere di buona popolarizzazione, di cui è tanto ricca la letteratura francese, e che contribuisce validamente alla media cultura. L'A. vi ha presentata la figura di Giuseppe Verdi come lo si conosce dal più: possente sincerità di sentimento, leale primitiva fermezza di carattere quasi rude, illuminato da una luce di genio d'immediata efficacia comunicativa. E così fu Giuseppe Verdi effettivamente. Ma sarà questo il punto di vista dal quale interessi studiare e conoscere il grande Maestro ai nostri giorni? O, invece del lato biografico o di quello della fortuna delle singole opere, non sarebbe stato più importante per noi conoscere a fondo l'evoluzione del dramma e dello stile, cioè tutta l'arte Verdiana?

Verdi e Wagner furono due geni che operarono tutti e due ad un tempo, nel campo del teatro lirico. Wagner si credette riformatore, ed in realtà sconvolse l'opera così a fondo, che non si riuscì più a farle trovare equilibrio, tanto da chiederci oggi se il melodramma non stia morendo. Verdi, non ostante l'immensa luce wagneriana, continuò la via del melodramma italiano creando opere vive ed immortali. Non sarebbe stato questo un punto di vista assai interessante: e di cui tutti sentiamo tuttavia l'urgenza e le conseguenze rispetto all'arte odierna ed a quella avvenire? Tutta l'arte sta evolvendo rapida, quasi turbinosa: quanta parte del concetto verdiano del melodramma promette di sopravvivere?

Ma, direbbe l'A., questo potrebb'essere il libro vostro di Verdi, non già il mio; ed avrebbe ragione.

GIANTURCO (E.) — *Claude Debussy*. (L. Pierro, Napoli).

Conferenza tenuta all'Associazione della Stampa in Roma, al Teatro Carlo Felice in Genova, e alla Società del Quartetto in Napoli nel decembre '22-febbraio '23. Con linguaggio prezioso l'A. esalta l'arte che oramai ha conquistato il mondo intero, ed illustra brevemente le più belle e note composizioni per pianoforte, del maestro francese.

GIULIO BAS.

BAS (G.) *Trattato di forma musicale*, in sei parti. — (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero musicale*, Bologna.

Il Bas prende a studiare le forme musicali (sintassi del discorso musicale), partendo dal nucleo più semplice — la battuta o misura di tempo — ed arrivando ai componimenti più vasti — opera, sinfonia, poema sinfonico — considerando nel percorso tutte le maniere formali assunte dall'espressione musicale attraverso i tempi ed attraverso le derivazioni, le concatenazioni, le modificazioni e gli sviluppi estetici.

Ma il suo merito maggiore, per cui l'opera eccelle e si mostra con una fisionomia particolare, consiste nell'aver egli preso a base del suo lavoro un principio fisiologico universale, che, si può dire, racchiude in sè la formula essenziale e ridotta alla minima espressione di tutta la vita dinamica e costruttiva della creazione musicale: il principio dello *slancio* e del *riposo*, chiamati volgarmente *levare* (slancio) e *battere* (riposo) denominazioni derivate dal fatto materiale del battere la musica. La successione degli slanci e dei riposi forma il *ritmo* (numero) presentantesi sotto due aspetti immutabili ed inalterabili: *ritmo binario* (uno slancio ed un riposo), *ritmo ternario* (due slanci successivi ed un riposo). L'unità nel *due* e nel *tre* dei mistici antichi e moderni; formula che nel campo della scienza e dell'arte d'oggigiorno è apparsa come la sintesi della legge universale immutabile di costruzione fisica ed umana.

Tale principio è stato provvidenzialmente scelto dal Bas in luogo del solito punto di considerazione storico; sebbene il lato storico sia in detta opera tutt'altro che trascurato ed anzi preso secondo il suo valore reale ed utile.

La prima parte dell'opera, quindi, studia e spiega gli elementi del ritmo: slancio e riposo, contrasto e soddisfazione, battute binarie e ternarie, cadenze e fraseggio, il ritmo della polifonia, i coefficenti del ritmo (melodia ed armonia, dove tutto è determinato dal 2 e dal 3, binarietà e ternarietà).

Io avrei desiderato che l'autore nello spiegare il nucleo iniziale del ritmo, invece di cominciare dal doppio o triplo movimento di battuta di tempo, fosse partito da un nucleo ancora più semplice e più significativo e, cioè, dal ritmo binario e ternario al movimento stesso di battuta di tempo, dato da due o tre accenti durante un movimento della mano od immaginato; scegliendo il movimento e non un frammento di battuta a formula prototipa del ritmo.

Gli faccio osservare, che molti considerano oggi le definizioni *forte* e *debole* — proprie degli accenti e dei movimenti — non secondo il significato letterale di colorito musicale, ma secondo il significato traslato e giusto di *riposo* (forte) e *slancio* (debole). Ciò malgrado, finchè non si sarà arrivati ad una convenzione concordemente accettata, le suddette definizioni apporteranno sempre gravi equivoci ozïosi e nolosi.

La seconda parte tratta dell'inciso di frase musicale, della mezza frase, della frase intera, del periodo musicale semplice, doppio e triplo, della struttura ritmica, melodica ed armonica e della modulazione nel periodo musicale. Anche qui viene luminosamente dimostrato come la binarietà e la ternarietà costituiscano la legge fondamentale delle suddette forme e combinazioni e successioni.

Trovo però incertezza all'atto pratico, quando come a pag. 102, Es: 184, il Bas dà per modulazione l'alterazione cromatica di sopratonica nella quarta battuta dell'esempio. Tale incertezza s'incontra anche nel fascicolo precedente, dove l'autore ammette che una melodia si possa scrivere indifferentemente in 12/8, oppure 6/8 od in 3/8. L'equivoco deriva dal non voler dare la dovuta importanza alle *pose* iniziali e fondamentali delle battute: questione complicatissima, che richiederebbe una lunga discussione.

La parte terza studia le forme binarie e ternarie della canzone, del corale, dei pezzi liturgici (mottetto, tratto, sequenza, responsorio, ecc.) del madrigale, delle parti della messa e degli inni; la parte quarta studia la *Suite* e le danze antiche e moderne, il preludio ed affini e la variazione; la parte quinta studia il minuetto, il recitativo, l'aria, la ballata, il melodramma e il rondò propriamente detto e nelle varie composizioni sinfoniche. Queste ultime tre parti si possono dire impeccabili, per la grande conoscenza e padronanza della materia con cui sono trattate.

Il testo è illustrato da numerosissimi e magnifici esempi musicali. Io consiglio l'opera preziosa del Bas a tutti gli studiosi di musica del liceo e conservatori musicali e delle scuole musicali private. Tale trattato mancava assolutamente alla nostra scuola — raccomandabile, inoltre, per il suo spirito pratico di chiarezza e di brevità — esso ora giunge come il desiderato e il benaugurato. Sotto il punto di vista storico, questo trattato del Bas si può completare ed illuminare con un altro magnifico e preziosissimo studio delle forme musicali: «*Histoire de la Langue Musicale*» di Maurice Emmanuel. 2. Vol. H. Laurens. Paris.

F. BALILLA PRATELLA.

MUSICA DIDATTICA

FORINO (L.). — *La tecnica razionale e progressiva del Violoncellista*. Vol. IV. Del pollice capotasto (G. Ricordi e C., Milano).

La Casa Ricordi ha testè pubblicato in elegante e corretta edizione il IV volume della «Tecnica razionale e progressiva del violoncellista» di Luigi Forino. Col V volume che è in corso di pubblicazione avrà termine questa importante opera didattica, la più vasta pubblicata sino ad ora.

Il IV volume tratta del pollice capotasto presentandone lo studio in una maniera completamente differente da quella in uso. I vantaggi grandissimi di tale razionale esposizione sono stati di già praticamente esperimentati.

Per non stancare troppo l'allievo con un continuato studio del capotasto e per non obbligarlo a ricorrere ad altri tasti, l'A. ha creduto opportuno di alternarne lo studio con quello delle prime quattro sonate o suites di G. S. Bach, accuratamente rivedute ed ampiamente annotate dall'originale. Le indicazioni dell'impiego del l'arco, della digitazione, l'interpretazione degli abbellimenti, i segni dinamici, il tutto frutto di lunghi e pazienti studi, fanno di questa revisione la più accurata che si conosca.

I cinque volumi di questa opera, che ha richiesto oltre otto anni di lavoro e di esperimenti pratici sugli allievi stessi, sono destinati ai primi cinque anni di studio, approssimativamente uno per anno. L'allievo che ne avrà percorso con coscienza lo studio potrà dire di essere di già un violoncellista.

L'A. poi ha incluso un gran numero di brani tolti dalle migliori opere violinistiche e pianistiche accuratamente riveduti; così è inutile ricorrere ad altri lavori analoghi.

La «Tecnica», è già adottata nel R. Liceo Musicale di S. Cecilia in Roma e in varii importanti Conservatori italiani e stranieri. E' questa la prova più convincente del suo valore artistico e della sua praticità.

A. A.

MUSICA SACRA

PIZZETTI (I.) — *Messa di Requiem*. (G. Ricordi e C., Milano).

Dall'*Idea Nazionale*, Roma.

Come vediamo nelle musiche dei nostri giovani musicisti un ritorno allo spirito del settecento strumentale italiano, così vediamo anche rinascere presso di loro l'amore per la grande composizione corale.

Ildebrando Pizzetti rappresenta appunto quella corrente musicale che si riallaccia al cinque-seicento polifonico: la sua sensibilità trova sfogo nelle architetture ample e solide della polifonia, e nel canto vasto e solenne che, annunziato da una voce, viene ripreso dalle altre in un continuo divenire.

Quando Pizzetti ha il coro quale strumento della creazione, egli ci dirà le sue cose più belle, chè c'è in lui una nostalgia dei tempi nei quali le principali forme di espressione erano il mottetto e il *madrigale*, un rimpianto per la quasi morta tradizione corale italiana: nostalgia e rimpianto che fanno la sua arte non fredda riproduzione accademica di una maniera sorpassata, ma creazione nuova che nelle antiche costruzioni trova la sua forma naturale.

La *Messa di Requiem* che Pizzetti ha composto per la commemorazione di Re Umberto I, e che ora la Casa Ricordi pubblica in una elegantissima veste, è sulla stessa linea della *Trenodia* della *Fedra*, delle parti corale della *Debora*, di quanto cioè di meglio egli ha prodotto finora.

Il *Sanctus* e l'*Agnus Dei*, per quanto ricchi di sonorità e di movimento, sono le parti dalle quali ci sembra che l'autore sia quasi assente: sono le parti che hanno una bella veste ma la cui sostanza non è canto vivo, procedimento serrato verso la conclusione sonora; tutto si svolge con ordine e con bravura; ma non avvertiamo in essi le caratteristiche dello scrivere pizzettiano, che, come abbiamo già detto, trova la sua espressione nel canto vasto che granneggia nella composizione e ne forma l'essenza totale: la linea, il movimento, lo sfondo armonico.

Là dove invece abbiamo visto l'autore presente, è stato nel *Requiem*, nel *Kyrie*, nel *Dies Irae* e nel *Libera me*. Qui, oltre le caratteristiche facilmente riconoscibili del maestro parmense, c'è l'affermazione di un procedimento corale che è fuori degli schemi settecenteschi: un ritorno al discantus, ma ad un *discantus* pizzettiano chè uno degli elementi è movimento fresco e vivo, un arabesco quasi, che nel *Dies Irae* dove trova il suo svolgimento, ha un sapore lievemente orientale.

Là dove il tema passa attraverso le voci, non c'è la fredda successione o lo schematico procedimento, ma lo svolgersi naturale di un dialogo: come quattro persone che nel corso d'una conversazione interrogano, rispondono, raccontano, alternandosi nel parlare, succedendosi gli uni agli altri e che costruiscono un dialogo che è naturale perchè sostanziato delle cose che esse in quel momento hanno bisogno di dire, delle cose cioè che costituiscono la loro vita. Questo vediamo specialmente nel grande *Kyrie* tutto chiuso in una severità espressiva e che costituisce un blocco compatto dal quale nulla sfugge, dal quale nulla si perde.

Del *Dies Irae* è fondamento il *canto fermo* presentato dai bassi, mentre i soprani iniziano un discantus vocalizzato: è una specie di lamento che contrasta con il tono lugubre e pauroso (originale gregoriano) che procede scandito e pesante in un ritmo uguale quasi di marcia funebre. Le altre voci entrano anche loro nella riproduzione del tema fondamentale e ne sorgono ritmi alternati che danno alla composizione un fondo

agitato e drammatico. Ed il movimento dei soprani continua a svilupparsi variato sempre da *arabeschi* nuovi, qualche volta *imitato* a sua volta dai tenori: e quando nel loro cammino tutte le voci giungono alla più alta espressione, quando l'incrocio dei ritmi è divenuto quasi il martellamento di una implorazione, ed il lamento delle voci un violento insistere nel pianto, noi sentiamo che Pizzetti ha scritto una delle più belle pagine di musica corale.

Nel *Requiem* abbiamo quasi una fusione tra gli elementi del *Kyrie* e quelli del *Dies Irae*: non fusione dei *temi*, ma dei procedimenti. E' un episodio questo, che pur essendo vivo per colore ed espressione, pur presentando pagine di una commovente pienezza musicale, manca di un perfetto equilibrio.

Dove invece vediamo una perfetta aderenza tra gli elementi della composizione è nel *Libera me*; sembra in questa parte che tutti gli elementi si concentrino in un raccoglimento profondo che ne ingigantisce la forza. L'implorazione si leva dolce e piana, poi agitata, martellata nel balbettio delle parole per placarsi poi, nella certezza del perdono.

Abbiamo con questa *Messa* il riconoscimento della bontà degli sforzi della nuova generazione che tende a fare della musica un'arte che viva in sè e per sè: fuori perciò dei *programmi*, non schiava degli argomenti intorno ai quali si adagia, ma che questi argomenti faccia essa *schiavi* per servirsene quali mezzi della sua espressione.

C'è chi a questa concezione *pura* della musica arriva attraverso composizioni strumentali, chi la realizza quando nel melodramma supera la *vicenda* e ricorda di essere soprattutto musicista e chi infine come il Pizzetti, svolge il suo discorso attraverso le molte voci del coro.

La *Messa* che, come abbiamo detto, supera in alcuni momenti le più belle pagine corali di Pizzetti, dovrebbe entrare insieme con le più belle musiche della gloriosa scuola polifonica italiana, nel repertorio di quelle rare società che tanta benemerenza meritano per aver saputo mantenere in vita la tradizione corale: sarebbe così possibile far comprendere come oggi con spirito nuovo si possa far rivivere la più grande gloria musicale italiana.

MARIO LABROCA.

NASCO (G.). — *Ave Virgo*, canzonetta a 4 Voci dispari. Trascrizione in note moderne del Sac. Giovanni d'Alessi (Opalografica d'Alessi, Treviso).

Il prof. d'Alessi sta facendo da anni un fecondo lavoro, sia studiando il prezioso Archivio Capitolare del Duomo di Treviso (ch'è tra i più ricchi ed in perfetto stato d'integrità), sia facendo eseguire musica polifonica dal coro del seminario. Questo semplice e facile canto spirituale di Giovanni Nasco (maestro al Duomo dal 1552 al 1560) non è che un piccolo saggio. Esso ci mostra il prof. d'Alessi come buon interprete della polifonia cinquecentesca, e noi auguriamo che il fascicolo odierno sia l'inizio d'una pubblicazione che metta in luce i tesori dell'archivio musicale del Duomo trevigiano.

BOTTAZZO (L.). — *Vespero* a 2 Voci dispari (Contralto e Baritono) con Armonio.

RAVANELLO (O.). — *Psallite Domino!* 64 Canti sacri ad una Voce media con Armonio, od a 3 Voci miste (C. T. B.), raccolti ed in parte composti da O. R. — *Sei pezzetti facili* per Organo od Armonio.

FINO (G.). — *Cantantibus organis*. Cinque pezzi per Organo od Armonio su temi gregoriani. (G. Zanibon, Padova).

FERRO. (S.). *Missa ruralis* a 2 Voci pari (T. B.), con Organo od Armonio (pr. l'Autore, Genova).

MISURACA (A.). — *Aiutaci Maria*. Invocazione per coro di 2 Voci pari (S. A. opp. T. B.) con Armonio. (De Marino, Napoli).

Tutte queste composizioni sono volutamente semplici, facili, umili, perchè, purtroppo, l'arte sacra è in condizioni lamentevoli. Ma, pure su queste basi, confessiamo di non capire come si debba o si possa rinunciare ad ogni anche più pavido tentativo di imprimere alla musica quel carattere, quel sapore, quella vita, per cui chi ascolta o legge sente subito d'aver da fare con un altro uomo vivo, sensibile, pensante.

VALBONESI (G.). — *Recordare*, Terzetto in canone a tre parti, per Soprano, Mezzo Soprano, Tenore e Orchestra, dalla «Messa da Requiem». Riduzione per Canto e Pianoforte. (A. Forlivesi & C., Firenze).

Esile tessuto di parti in canone alla settima ed alla sesta, che mostra una volta di più quanto valga l'artificio quand'è scopo a sè stesso. O. S.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

GALLIERA (A.) — *Andante* per Violino e Pianoforte (A. e G. Garisch e C., Milano).

Galliera è un lirico, un romantico appassionato, di cui ogni nota esprime quel caldo sentimento tutto italiano, che viene spontaneo dal cuore. Anche questo pezzo è, dunque, tutto un dialogo tra i due strumenti, condotto con maestria e di sicuro effetto espressivo.

SCONTRINO (A.). — *Sonata in Fa Maggiore* per Violino e Pianoforte. (E. Eulenburg, Lipsia).

Come i lavori consimili dello stesso autore, anche questa *Sonata* ha tono nobile e d'un certo calore, espressi con una certa sicurezza formale. Anche l'effetto di sonorità parrebbe dover essere buono, per quanto si può giudicare senza sentire i due strumenti. Certo che l'attitudine intima del lavoro non è molto nuova nè personale: è la stessa della gran maggioranza delle Sonate composte da Schumann in poi; ma vi sono ancora molti che amano ritornare su situazioni già vissute e che hanno i loro tipi ormai stabiliti. Costoro troveranno in tale lavoro una composizione seria e molto decorosa. L'esecuzione domanda due buoni strumentisti medii.

RINKENS (W.). — *Sonata in re minore per* Violoncello e Pianoforte, op. 22 (N. Simrock, Berlino).

Lavoro scorrevole, gradevole, rimunerativo per i due strumenti, da cui non chiede mai troppo; ma dove non si può non sentire e non osservare di continuo il linguaggio musicale d'altri tempi. L'A. è buon linguista, ma ripete sempre cose già dette nel recente passato: cioè proprio nel tempo verso cui si è, per naturale tendenza, meno ben disposti oggi.

Chi non teme questo fatto, esteticamente fondamentale, e magari ama l'eco d'ieri, prenda questa *Sonata* e ne sarà contento.

BULLERIAN (H.). — *Trio in si minore* (N.2) per Pianoforte, Violino e Violoncello, op. 27. (N. Simrock, Berlino).

Lavoro d'una certa mole e d'una certa intima forza, dove si sente un uomo tedesco, sincero e convinto: è già qualche cosa. Dice però una parola propria? quella

che è la ragion d'essere dell'opera d'arte viva? A noi sinceramente, non pare. Ma è sempre meglio così, piuttosto che lasciarsi travolgere dall'influenza altrui, quando non vi si aderisce. Nella *Sonata in mi minore* per Violino e Pianoforte avevamo creduto scorgere, in confronto colla *Sonata in si minore*, per Violoncello e Pianoforte, un progresso, un'evoluzione di stile più consona colle tendenze e colla vita odierna. (vedi pag. 236 del nostro fasc. di luglio p. p.) Si vede che non era così; l'A. non ha trovato la sua via in quella tendenza, od ha fatto bene a parlare schietto: l'originalità viene a chi può averla, quando non si cerca.

Dal lato tecnico anche questo trio è solido e bene composto sotto ogni rapporto. Forse un po' più di concisione non avrebbe nociuto.

RADNAI (M.). — *Sonate* pour Violon et Piano, op. 21. (N. Simrock, Berlino).

E' la prima volta che incontriamo questo nome e lo segnaliamo perchè la sua musica non è *de communi sanctorum*: essa ha un sapore, talvolta aspro, ma che porta un'impronta personale. L'A. è verosimilmente slavo, lo dice il nome ed anche più la sua fisonomia musicale.

La Sonata è in tre tempi, d'attitudine non rivoluzionaria: un I tempo di Sonata, caldo, vibrante di vita odierna senza smorfie; un II tempo dolente, espressivo; un finale in forma di rondò, di carattere semplice, quasi villereccio ma simpatico. Dimensioni medie piuttosto brevi, ma la brevità nasce anche dalla spontaneità, per cui si segue senza fatica la via percorsa dall'autore. Esecuzione non difficile. Insomma: buon lavoro da raccomandare.

KLETZKI (P.). — *Quartetto in la minore* per 2 Violini, Viola, Violoncello, op. 1. (N. Simrock, Berlino).

Un op. 1 è per noi sempre attraente, come rivelazione d'una nuova energia. In questa, l'A. non mostra caratteri propri nè grande spontaneità. Dove la forma classica lo sostiene, egli fila bene, come nel I tempo e nel finale; ma quando quasi tutto dipende dalla facoltà creativa, come nel secondo tempo, allora la ritmica langue e la buona conoscenza dello stile quartettistico non basta a tener desta l'attenzione di chi ascolta o legge.

Il lavoro non è difficile, ed auguriamo veder cose più vive in un avvenire abbastanza prossimo.

GALLIERA (A.). — *Tre Liriche* su versi di Giosuè Carducci (A. e G. Carisch e C., Milano).

I testi carducciani trovarono in Arnaldo Galliera un interprete efficace e fedele dello spirito che li anima. Sentendo queste liriche si ritrova la mentalità, l'ambiente del momento in cui vennero scritte le poesie, e tutto reso con assoluta chiarezza. Sia dal lato melodico, e sia da quello ritmico ed armonico, il musicista manifesta sempre una bella ricchezza e spontaneità. Consigliamo questi canti a musicisti di tendenza media.

MIGOT (G.). — *3 Chants* sur 3 poèmes de Tristan Derème, extraits de la Verdure Dorée (M. Senart, Parigi).

Confessiamo anche questa volta di non sentire la musica di M. Georges Migot. I versi a noi sembrano assai più musicali, se letti da soli.

TAMME (A.). — *Eesti Rahwalaulude Kawa*. Album 1. (G. Pihlakas, Tallinn. Rèval).

E' la prima parte d'una raccolta di canti popolari dell'Estonia, raccolti dalla signorina Aino Tamme ed armonizzati con pianoforte da vari musicisti. Le parole sono col testo originale e colle traduzioni in varie lingue. Finora è uscita l'edizione in estoniano-tedesco-svedese, poi seguiranno quelle in estoniano-finlandese-ungherese, ed anche estoniano-inglese-francese-italiano.

Il carattere dei canti è vario, talvolta poco marcato, talaltra assai saporito, come il 3º, il 4º, il 10º ed il 12º. L'armonizzazione è tanto più diversa in quanto è composta da persone di tendenze differenti. Così, mentre alcuni canti hanno accompagnamenti quasi senza interesse, altri sono veramente interpretati da un'armonia delicata e personale, come i 4, 8b, 10.

L'esecuzione indicata esprime un canto espressivo e fresco a seconda dei casi, e noi attiriamo l'attenzione degli amatori di canto popolare su questa nuova pubblicazione, che trasporta in un paese ignoto alla maggioranza dei musicisti.

GIULIO BAS.

MULLER (W.). — *Kinderheimat* Lieder. (Georg Dietrich, Monaco).

Delizioso libro di liriche infantili, illustrato con ricchezza e buon gusto. Musicalmente attraentissimo per la facilità e la distinzione armonica, il prezioso fascicolo merita l'attenzione degli artisti che della musica infantile amorosamente si occupano, e dei cultori di miniature sonore. Una traduzione ben fatta potrebbe assicurare il successo della raccolta, anche in Italia.

POLDINI (E.). *Esquisses Musicales* (Foetisch Frères, Losanna).

Brevi schizzi pianistici per i piccoli studenti. Caratteristici e spigliati riproducono tenui concezioni pittoriche: Gli *Elfi*, *le Formiche che passeggiano*, *Martedì grasso*, *l'Idillio nella foresta*, ecc.

POLDINI (E.). *Bagatelles*. (Foetisch Frères, Losanna).

Di modesta difficoltà, anche questo fascicolo per i giovani pianisti presenta notevoli attrattive di eleganza e genialità.

CASIRAGHI (A.). — *Works* for Violin and Piano. (Augener Ltd, Londra).

Suite di cinque pezzi di modesta difficoltà e di modeste aspirazioni musicali.

FERRARI (M.). — *Serenata* per Canto. (F.lli Serra, Genova).

Lirica ispirata a notevole garbatezza melodica, accuratamente svolta.

DARCIEUX (F.). — *Les tentations* pour Chant et Piano. (M. Senart, Parigi).

Breve lirica di modeste esigenze vocali, appoggiata ad una declamazione varia, colorita, intelligente sotto ogni rapporto, e ravvivata da un gustoso ed interessante commento pianistico.

PURCELL (H.). — *Sound the Trumpet* for Soprano an Contralto. (Augener Ltd., Londra).

Di grandissimo interesse musicale e storico, questo brano vocale del celebre clavicembalista inglese, esige potenza di voce e bella flessibilità di gola.

MORET (E.). — *Gaillarde* dalla musica di scena per il «Lorenzaccio» di Alfred de Musset. (Au Ménestrel, Parigi).

Ispirata ai modelli classici, questa *Gaillarde*, dal ritmo robusto e sostenuto, vanta pregi melodici ed eleganze armoniche assai gustose che confermano il noto valore del simpatico compositore francese.

BRIQUET (M.). — *Chant sans paroles*. (Maurice Senart, Parigi).

Nostalgica e dolce si svolge la pregevole pagina pianistica che gli esecutori di media capacità potranno render con spiccato diletto.

ELISABETTA ODDONE.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Una gara nazionale di Canto è indetta per il 24 maggio p. v. dal Ministero della P. I. tra squadre regionali di allievi e allieve delle Scuole elementari del Regno. Le squadre si costituiranno in ogni città, sede di provveditoriato agli studi; e formeranno una rappresentanza regionale di 70 o 75 alunni scelti tra i migliori elementi delle classi superiori alla terza.

® La Società Orchestrale «Amici della musica» di Alessandria d'Egitto (che a richiesta fornisce schiarimenti) bandisce un Concorso internazionale (premio 25 lire sterline e scadenza 1.o gennaio p. v.) per un saggio sulla musica orientale contemplata nel suo passato, nel suo presente e nella sua evoluzione avvenire. I lavori possono essere redatti in una delle seguenti lingue: italiana, francese, inglese e araba.

® Il posto di Direttore nell'Istituto Musicale «Luigi Canepa» di Sassari è stato assegnato al Maestro Lumia Emanuele, primo classificato fra quattordici concorrenti.

® La Casa Editrice Zanibon pubblica l'esito del Concorso, dalla medesima bandito. Riuscirono vincitori:

Categoria I. (*Messa breve di gloria*): 1°) M.° Angelo Renzi, di Rimini; 2°) M° G. B. Cossetti, di S. Vito al Tagliamento; 3°) M° G. Vasinis, di Flumignano; 4°) M° O. Gubinelli, di S. Giustina.

Categoria II. (*Serie di 4 Pezzetti per Pianoforte*): 1°) M° Enrico Giachetti, di Milano; 2°) M° Pietro Paperini, di Padova; 3°) M° Baldi Zenoni, di Padova; 4°) M° Cipollini, di Milano.

Categoria III. (*Pezzo di Sala per Orchestrina*): 1°) M° Maffeo Zanon, di Milano.

Categoria IV. (*Coro a tre o quattro voci*): 1°) M° Maffeo Zanon, di Milano; 2°) M° A. Costa, di Bologna; 3°) M° A. Bossi, di Milano.

Soltanto la musica può rivelare tutte le sfumature del sentimento e i vari gradi delle passioni.

SAND.

NOTIZIE

® La Società del Quartetto di Milano inizierà la stagione dei concerti col prossimo dicembre, il giorno 7, col pianista Loyonnet. Seguiranno nello stesso mese Adolfo Busch, Vasa Priboda e il pianista Ariani.

Nel 1924 si presenteranno i quartetti Poulet, Boemo e Busch; i violinisti Gioconda De Vito, e B. Huberman; i pianisti Rubinstein e Cortot; i violoncellisti Földesy e Bonucci; il trio Casella, la soprano Conti, il duo Fano-Polo, ed altri.

® Il nostro Circolo del «Convegno», anche nel prossimo inverno, offrirà delle interessanti riunioni musicali. Promette concerti classici e moderni dedicati a compositori italiani e stranieri. Fra l'altro, farà eseguire le composizioni nuovissime di Alfano, di Sinigaglia e di Malipiero.

® Assai interessante sarà la stagione di concerti dell'Accademia Filarmonica Romana, affidata alle cure del maestro Vincenzo Di Donato. Ricordiamo: il pianista Bajardi, il trio fiorentino, il quartetto Rosè, il soprano Mendicini Pasetti, il pianista Gieseking, il trio Casella-Corti-Crepas, il quartetto Busch, il pianista Consolo, il quartetto «Pro Arte» di Bruxelles, il violinista Marteau, il violoncellista Feuermann, oltre udizioni di musica italiana; altra dedicata a Brahms, le consuete esecuzioni di musica sacra, in Settimana Santa; conferenze di A. Colasanti, Cametti ecc.

® Gli «Amici della musica» di Napoli, annunciano un attraente programma. Sono stati scritturati: il Quartetto Busch, i violinisti Carlo Flesch, Mario Corti, Henry Marteau, Alberto Curci, Giuseppina De Rogatis; i pianisti Arturo Schnabel, Walter Gieseking, Nino Rossi, Dante Alderighi, Raisa Lifschitz — che eseguirà tre nuove composizioni di Cilea — Edwin Fischer, Albert Tedlewski, Mario Zanfi, Nina Vetere, Virginia Daidone; i cantanti Ghita Lenard, De Grisogono-Kremer; il violoncellista Arturo Bonucci; il contrabbassista Kussevitzki. Ed ancora, il gran quartetto Flonzaley di New-York, che viene in Italia per la prima volta, il quartetto Amar, del quale fa parte, come violista, il compositore Paul Hindemith.

® Anche il programma della Società del Quartetto della stessa città è assai promettente. Si avvicenderanno i pianisti: Adriano Ariani, Loyonnet, Cortot, Consolo, Lavinia Schultheis-Brandi, Rosetta Vetere, Iturbi, Rubinstein; i violinisti Arrigo Serato e Gioconda De Vito; il violoncellista Gaspar Cassadò. Ed inoltre: il quartetto Klinger; i Madrigalisti varesini, oltre a concerti di musica da camera di artisti napoletani quali Alessandro Longo, Vincenzo Cantani, Sergio Viterbini, Franco Tafuri, Maria Canettoli, Antonietta Webb-James, Tito Aprea ecc.

® Altri spettacoli lirici pel prossimo inverno: S. Carlo (Napoli): *Tristano e Isotta; Amico Frit; Carmen; Traviata; Dannazione di Faust; Barbiere; Sansone e Dalila; Lucia; Fedora; Trovatore; Cavalleria;* Ballo *Sieba.* E le seguenti novità: *Fedra* e *I Compagnacci.* Dirigerà Antonio Guarnieri.

® Teatro Petruzzelli (Bari). — *Aida; Rigoletto; Mefistofele; Dejanice; Il piccolo Marat* e, probabilmente, *Frida* del maestro di Cagno; le ultime due nuove per Bari, e la seconda, anzi, di primissima esecuzione. Dirigeranno i maestri Mascheroni, Selvaggi e Pietro Mascagni (per la sua opera).

® La Società dei concerti sinfonici di Milano ha preso l'iniziativa di istituire un'orchestra stabile, ed ha nominato una commissione per assicurare il finanziamento e l'attuazione della impresa.

® Il maestro Giovanni Re dirigerà dal corrente mese una «Accademia di musica» (Milano, Foro Bonaparte, 53) la quale, oltre l'insegnamento di strumenti e di composizione, offrirà due corsi speciali: Storia e filosofia della Musica (dott. Augusto Sostegni) e Letteratura poetica e drammatica e storia dell'Arte(prof. Domenico Re).

® Il maestro Franco Alfano ha dato le dimissioni dalla direzione del Liceo musicale di Bologna ed assume quella del Liceo torinese.

® Il professore Attilio Brugnoli, dell'Istituto Cherubini di Firenze, è stato chiamato ad una delle cattedre di pianoforte del Liceo di Santa Cecilia a Roma.

® Anche il prof. Isaia Billé, insegnante di contrabasso all'Istituto musicale di Firenze, è stato trasferito, con recente decreto, al Liceo di Santa Cecilia di Roma.

® A proposito del cenno pubblicato nello scorso fascicolo — circa l'iniziativa che i maestri Carlo Parodi e M. Panizzardi si sono assunti per una propaganda in favore della pubblicazione di un lavoro su Cherubini, compilato dal musicologo Federico Schemann — avvertiamo che le sottoscrizioni devono essere dirette allo stesso Dr. Carlo M. Parodi, Genova, via Ponte di Carignano, 13-5.

® Angelo Musco, il popolare attore siciliano, ha composto un vivace libretto d'operetta che ha per sfondo la Sicilia, e siccome egli è anche musicista, lo ha rivestito di canzoni della sua isola. Per completare la musica si è accordato con Carlo Lombardo che lancerà il nuovo lavoro.

® Per riscattare la casa ove nacque Bellini a Catania, dichiararla monumento nazionale e adibirla a Museo di cimeli del glorioso musicista, un gruppo di catanesi si è fatto iniziatore di una sottoscrizione, delegando il giornale *La Tribuna* a raccogliere oblazioni, rintracciare partiture, lettere autografe, ritratti, e tutto quanto è attinente al Bellini.

® Si annunzia una nuova operetta, *Contessa Maritza*, di Kalmann, che si darà al Theater An der Wien, in gennaio, ed un'altra di Lehar, dal titolo *Paganini*, riservata al Bürgertheater pure di Vienna.

® Da Vienna, apprendiamo che fra gli scritti lasciati da Gustavo Mahler si è trovata l'intera 10ª *Sinfonia*, della quale non si conoscevano che due pezzi staccati.

NECROLOGIO

® A Cittadella, *Luigi Guarnieri*, ottimo contrabbassista, conteso dalle più reputate orchestre e per lungo tempo insegnante al Liceo Marcello di Venezia. Era padre di Antonio Guarnieri.

® A Genova, lo scorso ottobre, il maestro *G. B. Polleri* direttore di quel Civico Istituto di musica. Aveva 68 anni. Nato in quella città studiò violino col padre, poi il pianoforte e l'organo. Dopo una breve permanenza negli Stati Uniti, nell'89 fu nominato organista nella Chiesa dell'Immacolata di Genova, e nel 1898 direttore di quel Civico Istituto, ove insegnò bel canto e canto corale.

Scrisse musica sacra assai apprezzata ed eleganti pagine per pianoforte, e fu uomo e insegnante di preclari virtù. La sua dipartita ha lasciato sincero rimpianto.

® A Bologna, l'1 c. m. il maestro cav. *Giuseppino Respighi*, padre del maestro Ottorino, al quale inviamo affettuose condoglianze.

® A New York, il 22 ottobre, il baritono francese *Vittorio Maurel* che, per desiderio dello stesso Verdi, fu il primo interprete di *Iago* (Otello) e *Falstaff* alla Scala. Aveva 75 anni e rievocava con piacere i ricordi delle sue relazioni con Verdi ed altri insigni musicisti.

Recentissima pubblicazione:

GIULIO FARA

Canti di Sardegna

(L'anima del popolo sardo)

37 Canzoni (con traduzione italiana). Edizione illustrata da V. Simonetti L. 20 (aumento compreso).

EDIZIONI RICORDI

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Prezzi netti - Aumento compreso

CANTO E PIANOFORTE

FARA' (G.) (119080). *Canti di Sardegna* (L'anima del popolo Sardo). 37 Canzoni (con traduzione italiana). Edizione illustrata da V. Simonetti. (A) L. 20.

PIANOFORTE SOLO

FANO (G. A.) (E. R. 389). *Il tecnicismo delle Scale* (semplici, doppie, diatoniche e cromatiche) per lo studio del Pianoforte (Testo italiano, francese, inglese e tedesco). (B) L. 12.

VIOLINO SOLO

KREUTZER (R.) (E. R. 386). *42 Studii*, riveduti ed illustrati per cura di M. Anzoletti. (Testo italiano, francese, inglese e tedesco). (B) L. 6.

VIOLINO E PIANOFORTE

ERNST (E. G.) (E. R. 388). Arie Ungheresi (Melodie Ungheresi). Op. 22. Revisione con Cadenza di M. Anzoletti. (Testo italiano, francese e inglese). (B) L. 4.

PIANOFORTE E ORCHESTRA

CASELLA (A.) (119059). *« A notte alta »*, Poema. Partitura. (Formato tascabile). (A) L. 12.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

CARNASCIALI. Tre atti di Giovacchino Forzano per la musica di Guido Laccetti. L. 4.

L'ORA SPAGNOLA. Commedia musicale in un atto. Poema di Franc-Nohain. Traduzione di Pietro Claussen, per la musica di Maurizio Ravel. (Proprietà per l'Italia). L. 3.

ALTRE EDIZIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

BOLTSHAUSER (H.). *Geschichte der Geigenbaukunst in der Schweiz*. (Carl Merseburger, Leipzig).

DAHMS (W.). *Musik des Süden* (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart).

LUNELLI (R.). *Un'opera in musica, la morte di un vescovo ed una bega consolare nel 1800*. (Arti Grafiche Tridentum, Trento).

MANERI (C.). *Sul problema dell'intelligenza musicale*. Appunti, pensieri, discussioni. (Tip. Dima di Caro e C., Girgenti).

MASSON (P. M.). *Berlioz*. Fr. 7,50. (Felix Alcan, Paris).

QUARTERO (A.). *Trattato di Canto. Voce libera*. (L'Ambrosiana, Milano).

SACHS. (C.) *Die Musikinstrumente*. (F. Hirt, Breslau).

WURZ (R.). *Max Reger*: Heft IV. — *E. Kellero* Reger und die Orgel (O. Halbreiter, München).

PIANOFORTE

ARRIGONI (N.). *When you don't look at me*. Fox-trot. L. 4. — *Your look*. Fox-trot. L. 4. — *Near You*. Fox-trot. L. 4. — *Dans tes bras*. Valse lente. L. 4. — *Lovely*. Shimmy. L. 4. (De Bernardi Giuseppe, Genova).

AUTORI DIVERSI. *Côte d'Azur*. Album Fr. 4,50. (P. Decourcelle, Nice).

CAICO (L.). *Richiamo*. Piccolo Valser. Fr. 3. (R. Profeta & C., Palermo).

BEREUDSEN NATHAN (M.). *Rondò*. Fr. 4. — *Valse-Caprice*. F. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

CZERNY (C.). *La piccola Velocità*. (F. Boghen). Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DELACHI (P.). *Idillio a dialogo*. Fr. 5. — *Bozzetto campestre*. Fr. 5. (A & G. Carisch & C., Milano).

DE RUBERTIS (V.). *Danza dei Zingari moliseni* L. 3,50. (Pizzi & C., Bologna).

FOGG (E.). *Faery Pieces*: 1. The Faery Coracle; 2. Grimm; 3. The Moon-Garden; 4. The Vee-Folk's Market. Complete 2/ — (Elkin & Co. Ltd., London).

GRANDJEAN (A.). *Nella*. Valse-hésitation. Fr. 4. (P. - Decourcelle, Nice).

GRAZIANI WALTER (G.). *Proiezioni musicali*. 6 piccoli pezzi infantili. Ciascuno L. 2. (A. & G. Carisch & C., Milano).

GUALDO (F.). *Ruscello*. Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

HALL (B. M.). *Premier livre de fleurs*. Fr. 4,50. — *Six Mélodies*. Fr. 4,50 (M. Senart, Paris).

JONES (Dan). *Sonate*. Op. 7. (Raabe & Plothow, Berlin).

FILLOIS (J.). *Impromptu*. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

RICCI SIGNORINI (A.). *Cinque pezzi infantili*. 2ª serie. Fr. 6. (A. & G. Carisch & C., Milano).

RITZ (E.). *Rêverie du Soir*. Fr. 3. (M. Senart & C., Paris).

SCOTT (C.). *Souvenir de Vienne*. 2/ — (Elkin & Co. Ltd., London).

SILVESTRI (G.). *Quando l'amore cantava una canzone*. L. 4. (De Bernardi Giuseppe, Genova).

SINGERY (G.). *Pour une petite bien sage*. Douze petits badinages. Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).

SIVORI (E. S.). *Lieto avvenire*. Valzerino-Intermezzo. L. 3. — *Mario*. Valzerino. L. 3. (De Bernardi Giuseppe, Genova).

SPALDING (E. R.). *Prélude*. Fr. 3. — *Etude pour la main gauche*. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

SURSOCK (N.). *Tre pensieri*. Fr. 7. — *Trois pièces enfantines*. Fr. 4. (M. Senart, Paris).

YGOUW (O.). *Sept petits préludes*. Fr. 6. (M. Senart, Paris).

VERSEPUY (M.). *La ferme de St. Sauveur-Beaurepaire*. Fr. 4,50. (M. Senart, Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Gerente: *GALLI RODOLFO*.

Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

EDIZIONI G. RICORDI & C. — MILANO

Collezione di Musica moderna da Camera

con copertina a colori su disegni del pittore CISARI

(Prezzi netti in lire italiane, aumento compreso)

Sono pubblicati i seguenti numeri:

Canto e pianoforte

ALFANO F.

(117480) Tre Poemi di Rabindranath Tagore da « Il Giardiniere » . L. 8,—

BIANCHINI G.

(114881) Paysage triste . . . . . » 4,—

GUI V.

(119201) Cantata (per soprano, tenore, coro e orchestra) - Riduzione . . . . . (A) » 8,—

PIZZETTI I.

Tre Sonetti del Petrarca:

(119228) I. La vita fugge e non s'arresta un'ora . . . . . » 5,—

(119229) II. Quel rosignuol che si sosve... . . . . » 5,—

(119234) III. Levommi il mio pensier . . . . . » 5,—

RESPIGHI O.

Deità silvane - Liriche:

(117081) I. I fauni . . . . . » 3,—

(117082) II. Musica in horto . . » 3,—

(117083) III. Egle . . . . . » 3,—

(117084) IV. Acqua . . . . . » 3,—

(117085) V. Crepuscolo . . . . » 3,—

(117086) Unite . . . . . » 12,—

SANTOLIQUIDO F.

I Canti della sera - Liriche:

(114261) I. L'assiolo canta . . . » 2,50

(114262) II. Alba di luna sul bosco » 2,—

(114263) III. Tristezza crepuscolare » 3,—

(114264) IV. L'incontro . . . . » 3,50

(114265) Unite . . . . . » 8,—

(115020) I Poemi del Sole . (A) » 6,—

(119274) Supremo sonno - Lirica . » 4,—

TROIANI G.

(119386) Douze mélodies . . . . » 12,—

ZANDONAI R.

Melodie:

(114831) I. Visione invernale . . » 3,—

(114832) II. Ultima rosa . . . . » 3,—

(114833) III. I due tarli . . . . » 3,—

(114834) IV. Serenata . . . . . » 3,—

(114835) V. Lontana . . . . . » 2,50

(114836) VI. L'assiuolo . . . . » 3,—

(114837) Unite . . . . . » 12,—

Pianoforte a due mani

CASELLA A.

(116839) Barcarola . . . . . » 3,—

(116838) Sonatina in tre tempi (A.) » 5,—

(117017) Toccata . . . . . » 5,—

CASTELNUOVO-TEDESCO M.

(118477) Cantico . . . . . » 4,—

PICK-MANGIAGALLI R.

(116951) Burlesca . . . . . » 4,—

(116799) Deux lunaires . . . . . » 5,—

(116795) Preludio e Toccata . . » 4,—

(111362) Tre Intermezzi . . . . » 6,—

Pianoforte a quattro mani

CASELLA A.

(115929) Pagine di guerra . . (A) » 5,—

Violino e Pianoforte

RESPIGHI O.

(117619) Sonata in Si minore . . » 12,—

ZANDONAI R.

(118239) Concerto romantico. Riduzione dell'Autore . . . . . » 16,—

Violino, Violoncello e Pianoforte

BOSSI R.

(119242) Laude - in quattro tempi concatenati . . . . . » 16,—

Quartetto d'Archi

MALIPIERO G. F.

Stornelli e Ballate:

(119320) Partitura . . . . (A) » 10,—

(119321) Parti staccate . . (A.) » 10,—

Sono di prossima pubblicazione i seguenti altri:

Canto e pianoforte

CASELLA A.

(119549) La sera fiesolana .

(119550 a 54) Quattro favole romanesche . . . . . .

(119505) Tre canzoni trecentesche .

(119548) Due liriche . . . .

CASAVOLA F.

(119558) La sera

(119559) Van gli effluvi delle rose

(119560) O falce di luna calante .

(119561) La preghiera del lumicino .

FINZI A.

(118659) Barque d'or . . . . .

RESPIGHI O.

(118784 a 88) Quattro liriche . .

(117459) E se un giorno tornasse .

(117089) Il tramonto . . . . .

TOMMASINI V.

(119482) I tre canti . . . . . .

(119483) La lavandaia di S. Giovanni

(119484) Due duettini . . . . .

WEINGARTNER F.

(119251 a 55) Five songs . . . .

ZANDONAI R.

(114514) Ariette . . . . . .

(114515) Coucher de soleil à Hérazur

(114516) Soror dolorosa . . . .

Pianoforte a due mani

CASELLA A.

(116742) Pupazzetti . . . . .

PICK-MANGIAGALLI R.

(114458) Fêtes galantes . . . .

RESPIGHI O.

(117515) Antiche danze ed arie . .

Violino e Pianoforte

TONI A.

(119390) Sonata seconda . . . .

Violoncello e Pianoforte

PIZZETTI I.

(119404) Sonata in Fa . . . . . .

VERETTI A.

(119437) Sonata come una fantasia .

Violino, Violoncello e Pianoforte

CASELLA A.

(117376) Siciliana e burlesca . .

A richiesta s'invia l'elegante catalogo di recenti pubblicazioni di Musica da camera di autori italiani

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

PREMIATA FABBRICA STRUMENTI MUSICALI

De Bernardi Giuseppe

SUCC. DE BERNARDI ENRICO

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

INGROSSO - Casa fondata nel 1880 - DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e rinomati Mandolini «Felice Arpino»

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

Cataloghi illustrati gratis a richiesta.

SOCIETA' NAZIONALE DEL
"GRAMMOFONO"



QUESTA CELEBRE MARCA
contrassegna tutti i veri Strumenti e Dischi originali "Grammofono" noti in tutto il mondo per la loro perfezione. Repertorio ricchissimo di opere, operette, danze, canzoni, musica sinfonica, strumenti a solo ecc.

OPERE COMPLETE

Tutti gli amici della musica possono trovare l'assortimento completo di Strumenti e dischi presso i

Riparti vendita al dettaglio
ROMA - Via Tritone, 89
MILANO - Galleria Vitt. Em. 39
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS CATALOGHI E LISTINI

VESSELLA (A).

STUDI D'ISTRUMENTAZIONE PER BANDA

PARTE PRIMA.

100752. - Fasc. 1° . . . . L. 16.—
100753. - » 2° . . . . » 14.—
100754. - » 3° . . . . » 16.—
100755. - » 4° . . . . » 14.—

PARTE SECONDA.

100756. - Fasc. 5° . . . . L. 14.—
100757. - » 6° . . . . » 14.—
100758. - » 7° . . . . » 16.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

G. RICORDI & C. — EDITORI

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi*, ecc.:

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Pizzi & C. - Via Zamboni, 1.

GENOVA.
Ciglia M. Angelo - Via Cairoli, 37 r.
— Ditta *De Bernardi Giuseppe* - Via S. Luca, 52-54.
— *Fratelli Serra.* - Via Luccoli, 56 (rosso).

MILANO.
Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.

NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.

PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.

ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.

TRIESTE.
Buffa, Baretti & C. - Via Carducci 27.
— *Tedeschi & Obersnu* - Corso Vitt. Eman., 26.

VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi.* - Corso Roma, 21.

Scuole di Musica.

TRIESTE.
Conservatorio di musica G. Tartini. Paregg. al R.R. Conservatori. (D. R. 26 gennaio 1922).

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO V. NVMERO XII. DICEMBRE MCMXXIII

G. RICORDI · E · C · EDITORI
MILANO

Abbonamenti a MUSICA D'OGGI per il 1924

1 anno: ITALIA L. 10,— ESTERO L. 14,—
6 mesi: „ „ 5,50 „ „ 7,50

(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

A tutti gli *associati annui dall'Italia* che si abboneranno direttamente e ci faranno pervenire il loro abbonamento, con tutta sollecitudine, e che all'importo di L. 10,— aggiungeranno altre L. 2,50 *(Totale L. 12,50)*, consegneremo o invieremo raccomandato, franco di porto

Un biglietto della Lotteria "Pro Teatro alla Scala„

venduto al prezzo di L. 5.—

(Estrazione irrevocabile al 1° Gennaio 1924)

Tutti gli abbonati a MUSICA D'OGGI, quindi, oltre portare il loro contributo al maggior Ente musicale d'Italia — ciò che è doveroso per ogni italiano e, specialmente, per ogni musicista o cultore di musica — possono concorrere a uno dei 111 premi che la Lotteria offre:

Un premio di mezzo milione: L. 500.000

Un premio di L. **100.000** (centomila)
Un premio di L. **50.000** (cinquantamila)
100 premi di L. **1.000** (mille)
Due palchi e 6 poltrone per l'intera stagione

Ad agevolare il nostro lavoro amministrativo, raccomandiamo di non attendere gli ultimi giorni pel rinnovo dell'abbonamento: ciò diciamo, specialmente, a coloro che desiderano avere anche il BIGLIETTO DELLA LOTTERIA, la cui estrazione è fissata irrevocabilmente pel 1° gennaio 1924.

S'intende che agli abbonati ai quali non faremo in tempo a spedire il BIGLIETTO DELLA LOTTERIA (o per esuberanza di richieste all'ultimo momento, o per ritardo nell'invio del vaglia) accrediteremo la maggior rimessa di L. 2,50 in conto abbonamento 1925 o, a richiesta, la rimborseremo.



AGENTI CONCESSIONARI PER MILANO:

ROSSI & C. - Via Napo Torriani, 9

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2

Pianoforti **ANELLI** si trovano presso tutti i principali Negozianti d'Italia.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTURA MUSICALE

UN NUMERO — ITALIA: . . . . . L. 1,00 — ESTERO: . . . . . L. 1,50

MILANO — VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI — ITALIA: anno L. 10 semestre L. 5,50 — ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50 (oltre la tassa governativa di L. 0.10)

SOMMARIO

PARISI P. - Un altro musicista catanese chiamato Vincenzo Bellini . . . . . Pag. 349

LANCELLOTTI A. - Figure e figurine di palcoscenico: Enrico Caruso . . . . . » 350

ORWTOL E. - Ludomir Rozycki e le sue opere sceniche . . . » 356

RIVISTA DELLE RIVISTE: L'organo al Cinema. - « Nozze » di I. Stravinski. - Una riforma nell'educazione delle voci. - Italia. - Estero . . . . . » 359

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . Pag. 365

RECENSIONI: Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 370

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . » 373

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . » 375

INDICE delle materie pubblicate nel 1923 . . . . . » 376

BRANO MUSICALE

VITTADINI F.: *Inverno.*

MUSICA PER STRENNE

ERNESTO BECUCCI.

BAMBINI IN FESTA. Tre piccole Danze per Pianoforte. Op. 303:

110105. N. 1. Valzer . . . . . L. 3,—
110106. » 2. Polka . . . . . » 2,50
110107. » 3. Mazurka . . . . . » 2,50

VINCENZO BILLI.

17450. IL PARADISO DEI BAMBINI. Sei pezzi facili per Pianoforte a quattro mani nell'estensione di cinque note. Op. 337 . » 6,—
17817. ETÀ FELICE. Sei pezzettini facilissimi per Pianoforte nell'estensione di cinque note per la mano destra. Op. 320 . . » 5,—
IL NATALE. Racconti musicali. Parole di Ferdinando Fontana. Illustrazioni di Alfredo Edel:
47608. Pianoforte a due mani . . . . . » 8,—
47589. Pianoforte a quattro mani . . . . » 12,—
47609. Parti staccate pel Coro . . . Cad. » 0,20
103477. IL RACCONTO DELLA NONNA. Seguito di sette Pezzi caratteristici per Pianoforte. Versi di Fram. Illustrazioni di A. Beltrame e L. Metlicovitz . . . . . » 10,—

MAFFEO ZANON.

CANZONI GIOVANILI, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Adelia Zanon.
118261 a 118265. Fasc. I a V. Ciascuno . . » 4,—

V. CAMPOLIETI-MARIANI.

115644. IL CANTO DEL RISVEGLIO D'ITALIA, con accompagnamento di Pianoforte. Parole di C. Zangarini . . . . . L. 2,—
30 CANZONCINE PER BAMBINI, con accompagnamento di Pianoforte, su poesie di Lina Schwarz:
117721 a 117723. Fasc. I a III. Ciascuno . » 3,—

CALIMERO MORI.

117739. « FULGIDA AURORA ». Canzoniere ad uso delle Scuole primarie e secondarie, con accompagnamento di Pianoforte. Parole del Prof. Giuseppe Morò . . . » 5,—

ELISABETTA ODDONE.

112415. CANZONCINE PER I BIMBI, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Lina Schwarz, con illustrazioni . . . . » 5,—
117046. CANZONI MINUSCOLE, con accompagnamento di Pianoforte. Versi di Hedda, con illustrazioni . . . . . » 5,—
114503. ACQUERELLI INFANTILI. 15 Pezzettini per Pianoforte . . . . . » 8,—
119007. DIECI LIRICHE INFANTILI di Hedda musicate: 1. *Dice la mamma.* - 2. *L'erba « Voglio ».* - 3. *Le aste.* - 4. *Ninnananna.* - 5. *La festa di mammina.* - 6. *Il mio musetto.* - 7. *In castigo.* - 8. *La preghiera di Natale.* - 9. *Il polichinella.* - 10. *Tra due litiganti* . . . . . » 5,—

(Nel prezzi è compreso l'aumento).

G. RICORDI & C. EDITORI — MILANO

MVSICA D'OGGI

UN ALTRO MUSICISTA CATANESE CHIAMATO VINCENZO BELLINI

Posteriore all'immortale autore de *I Puritani?* No; anteriore; e non doveva essere un musicista da strapazzo, a giudicare dalle sue opere, che furono molte e importanti. Ma, allora, perchè mai non è menzionato da storie musicali e non è ricordato da nessun dizionario di musicisti? Nemmeno il Florimo nelle sue opere fa parola di un Vincenzo Bellini, musicista da Catania, che non sia quello celebratissimo. E pure un altro Vincenzo Bellini, senza dubbio men valoroso di questo a tutti noto, ma certamente più sfortunato, è vissuto ed ha largamente prodotto musica in Catania, tra il 1789 e il 1808, vale a dire da prima che l'altro Bellini nascesse fino a quando ebbe cinque anni. Dove è andata a finire questa sua produzione musicale, imponente, come vedrete, non solo per numero di opere, ma per la vastità e la nobiltà della sua concezione? Se ne conserva qualche pagina in archivi catanesi, o la gloria del grande omonimo che gli successe affogò nell'oblio più assoluto la rinomanza di lui che doveva essere pur bella?

Negli archivi napoletani, dove immenso è il tesoro musicale custodito, non vi è traccia di questo Vincenzo Bellini vissuto nel secolo XVIII; ed è probabile, perciò, che egli non abbia fatto a Napoli i suoi studii, nè che a Napoli abbia a lungo soggiornato e composto musica. Ma nel catalogo numero 98 della libreria antiquaria di Luigi Lubrano, di Napoli, è possibile a tutti riscontrare l'indicazione di una serie di *oratorii* dovuti a poeti diversi ma tutti musicati dal maestro Vincenzo Bellini, catanese. La data apposta a ciascuna pubblicazione impedisce di cadere in equivoco, attribuendo quelle opere all'autore di *Norma* il quale nacque nel 1801, quando cioè il suo oscuro predecessore componeva già da molti anni.

Interessante mi sembra non solo elencare queste opere che nel catalogo del Lubrano si riscontrano, ma riportare quelle notizie che ai libretti superstiti si riferiscono.

Ecco in ordine cronologico.

I. *La salvezza d'Israello nella morte di Sisara.*

Azione sacra da cantarsi a quattro voci e più strumenti nella chiesa di San Nicolò l'Arena, nella città di Catania, per la solennità del SS. Chiodo, dedicata a Don Filippo Hermandez.

Versi di Domenico Gioacchino Cavarretta. Musica di Vincenzo Bellini. Catania 1879. In 8°, pag. 24.

II. *Il sacrificio di Elia.*

Oratorio da eseguirsi nella chiesa di San Nicolò l'Arena, per la solennità del SS. Chiodo, dedicato al Padre Don Filippo Hermandez.

Versi di Giovanni Lario. Musica di Vincenzo Bellini. Catania 1791. In 8°, pag. 23.

III. *Il Trasporto delle reliquie di Sant'Agata da Costantinopoli a Catania.*

Oratorio.

Versi di Giuseppe La Rosa. Musica di Vincenzo Bellini. Catania 1797. In 8°, pag. 12.

IV. *I tre fanciulli ebrei liberati dalla fornace.*

Dramma per musica da cantarsi nella Piazza degli Studii, festeggiandosi il trasporto delle Reliquie di Sant'Agata da Costantinopoli a Catania essendo patrizio don Gaetano Tedeschi e Gravina.

Versi di Pietro Russo. Musica di Vincenzo Bellini. Catania 1798. In 8°, pag. 12.

V. *Mosè liberatore.*

Oratorio da cantarsi nella piazza degli Studii, ai 17 e 18 agosto di quest'anno 1801 per celebrare la traslazione della Vergine S. Agata da Costantinopoli a Catania.

Versi di Giovanni Sardo. Musica di Vincenzo Bellini. Catania 1801. In 8°, pag. 15.

VI. *Il trasporto delle ossa di Giacobbe.*

Componimento drammatico da cantarsi nella Piazza degli Studii in occasione da solennizzarsi il trasporto di Sant'Agata, sotto il governo di Don Pietro Domenico Tedeschi, Bonadies e Riccioli barone di Villaorsa e Castel di Oscina.

Versi di Giuseppe La Rosa. Musica di Vincenzo Bellini. Catania 1805. In 8°, pag. 12.

VII. *La Vittoria di Gedeone.*

Oratorio da cantarsi nella gran piazza degli almi regi studii di tutto il Regno, festeggiandosi il prodigioso trasporto del Sacro Corpo della Vergine Sant'Agata da Costantinopoli a Catania.

Versi di Paolo Strano. Musica di Vincenzo Bellini. Catania 1808. In 8°, pag. 12.

⁂

Da questo elenco parrebbe che il maestro Vincenzo Bellini ad altro non si fosse dedicato che a comporre oratorii con una particolare predilezione, che diremmo anche costante e periodica, per il fausto avvenimento della traslazione di Sant'Agata da Costantinopoli a Catania. Ma non si potrebbe egualmente ritenere che i libretti ricordati provengano da una speciale raccolta dedicata appunto alla celebrazione della Vergine di Sant'Agata e che altre opere e di diverso genere e ispirazione abbia prodotto questo oscuro ma laborioso maestro Bellini?

Ricerche in proposito, non mi parrebbero nè inutili, nè forse sarebbero infruttuose, donde la opportunità e la necessità di questo mio articoletto. Tanto più che io penso non doversi escludere essere stato questo Vincenzo Bellini parente dell'altro, avolo, probabilmente, o zio. E in tal caso uno studio delle sue opere, posto che si riuscisse a trovarle, e una più larga e precisa conoscenza del suo valore di musicista compositore, potrebbero giovare agli studi della musica belliniana sulla quale chi sa se l'opera del negletto predecessore e omonimo abbia avuto influenza e in quale misura.

Pasquale Parisi.

FIGURE E FIGURINE DI PALCOSCENICO

ENRICO CARUSO

Durante l'ultima sua grave infermità, che lo tenne tra vita e morte in America, Enrico Caruso di una cosa si addolorava: di dover morire lontano da Napoli. Quando giunse a New York il fratello Giovanni che egli aveva desiderato ardentemente di vedere, si fece giurare che appena in condizioni di viaggiare sarebbero partiti per Napoli. «Faremo fabbricare una cassa di zinco che porteremo con noi, così se muoio durante la traversata non mi farai gettare a mare, ma farai in modo che il cadavere giunga a Napoli e possa essere seppellito accanto a quello di nostro padre».

Il destino volle accontentarlo. Ed ora il grande attore dalla voce e dal cuore d'oro, riposa nel ridente Cimitero di Poggioreale, in quel cimitero fiorito che non sembra fatto per la morte. È un'ultima prova d'affetto che la sorte gli ha concesso di manifestare alla città nativa, a quella Napoli cui fu tanto attaccato. Egli ricordava, infatti, sempre i primi anni dell'infanzia, umile ed oscura, i primi magri guadagni, le prime disillusioni, e da questo ricordo, divenuto molte volte milionario, invece di trarre amarezza traeva quasi orgoglio. E quando vi tornò sposo, si commosse al vedere gli amici che gli andavano incontro, allo scalo dell'Immacolatella. Era tra questi lo scultore Filippo Cifariello, e tutti offrirono alla sua signora tanti fiori da riempirne una barca. Il tenore ne fu così toccato, che volle donare i fiori alla chiesetta di Sant'Anna di Palazzo dove aveva cantato da ragazzo. Li depose ai piedi della Vergine e regalò mille lire al parroco per i poveri.

⁂

Figlio d'un custode del Porto, che voleva farne un meccanico, Enrico Caruso non amò da ragazzo lo studio, ma dette subito prova d'un trasporto invincibile per il canto.

«Cominciai a cantare — narra egli stesso — a dieci anni nelle chiese. Facevo la delizia di tutti i buoni fedeli, almeno così reputo, perchè nessun segno di disapprovazione ebbi mai da essi. Inoltre con i proventi che io traevo dai miei canti liturgici facevo vivere due famiglie.

«A quindici anni lasciai le sacrestie; sino a diciotto anni sono stato a riflettere se fossi tenore o baritono. A diciannove anni mi decidevo a studiare con un maestro che lasciai dopo dieci lezioni, perchè non mi parve avesse saputo risolvere il problema nel quale mi affaticavo: barjtono o tenore?

«Forse, in quell'epoca, io era poco adatto allo studio».

Fu il suo amico Edoardo Missiano che scoprì il tesoro della sua voce, e Caruso gliene conservò gratitudine eterna e ne pianse molto la morte, avvenuta qualche anno fa. «Missiano — diceva — fu sempre il mio migliore amico. Senza di lui io canterei ancora in qualche piccola sala da concerto italiano. Nel 1892 cantavamo insieme in pubblico sulle spiaggie italiane durante l'estate. Missiano mi disse un giorno:

— Caruso, la tua voce è unica al mondo. — Io risi ,incredulo, e risposi che cantavo soltanto perchè non potevo farne a meno. Il Missiano mi rimproverò perchè non studiavo e insistette talmente nel suo rimprovero che alla fine, per fargli piacere, andai dal maestro napoletano Giuseppe Vergine, il quale scrollò le spalle ed esclamò:

— Caruso, figlio mio, la tua voce è tutta vento!

«Dopo questa prima disillusione, Missiano rimase tranquillo per qualche tempo, poi cominciò di nuovo a dirmi: — Caruso, te lo ripeto ancora, la tua voce è miracolosa. Il maestro Vergine deve esser matto! Allora mi decisi a tornare una nuova volta dal maestro napoletano, che cominciò a darmi delle lezioni».

C'è chi ricorda di averlo inteso cantare, una trentina di anni fa, a Napoli, a Via Caracciolo, sulla rotonda dello stabilimento balneare «Il Risorgimento». I bagnanti, e, più, le bagnanti ,erano condannate, a causa dell'affollamento, ad una lunga e tediosa attesa. A renderla meno dura e lunga il proprietario dello stabilimento concedette ad un maestro di piano e ad Enrico Caruso di eseguire alcune canzoni napoletane e di «girare» poi per la sala per raccogliere ciò che, con frase di gergo, suol definirsi la «buona grazia» del pubblico!

Il successo di Caruso fu immediato e colossale: la terrazza dello stabilimento rigurgitava ogni giorno di una folla sempre più numerosa ed entusiasta.

In quell'epoca egli aveva cominciato a studiare. Ecco come rievoca egli stesso quei primi suoi passi: «Di lì ad un anno la Patria reclamò i suoi diritti, dovevo andare sotto le armi, e nei panni di soldato del 13° reggimento artiglieria fui destinato a Rieti. Una mattina il maggiore Magliati, della mia batteria, mi sentì cantare da uno dei finestroni della camerata, ove mentre strofinavo a più non posso i bottoni della mia montura cantavo, a gola spalancata, al magnifico sole che circondava la sala. Il maggiore entra nella camerata e mi domanda:

— Qual'è la tua professione?

— Ma... — gli dico — aspiro al teatro.

La sera mi fece chiamare e mi annunziò che mi aveva trovato un maestro. Infatti, nei trentacinque giorni che io rimasi a Rieti ebbi continue lezioni, sì che non perdetti nulla dei miei studi favoriti. Mio fratello mi surrogò nel servizio militare».

Mentre studiava il canto, Enrico Caruso frequentava una scuola domenicale di recitazione, diretta dal maestro Alfredo Campanelli. La scuola, di proprietà di un certo Bronzetti, sorgeva alla Maddalena e vivacchiava alla meglio. Venne in mente al Campanelli di costruirvi un teatrino, per darle più impulso, e si organizzò subito la recita di un'operetta in due atti dal titolo: *I Briganti*. Il libretto fu affidato per la musica al maestro Alessandro Pasanaro. Pochi giorni dopo, i varii *couplets* furo belli e pronti. Le parti di *Lulù* e di *don Tommaso* vennero assunte rispettivamente da Peppino Villani ed Enrico Caruso, e l'ultimo giovedì di carnevale del 1888, sul minuscolo palcoscenico di via Postica Maddalena N. 33 i due piccoli scolari ebbero la visione chiara del loro avvenire e riscossero i primissimi applausi.

Il copione de *I Briganti* è ancora custodito gelosamente dalla famiglia del prof. Campanelli, perchè esso venne messo in bella copia da Enrico Caruso.

Ma i primi passi della carriera di Caruso cominciarono più tardi. A Napoli, il vecchio teatro Mercadante era stato rimesso a nuovo e trasformato da Nicola Daspuro, rappresentante generale della Casa Sonzogno. Si svolgeva il secondo anno della famosa stagione Sonzogno, diretta dal maestro Zuccani. Un giorno si presentò al Daspuro il Maestro Vergine e gli parlò di un giovane suo allievo che possedeva voce bellissima. Il Daspuro e lo Zuccani ascoltarono il Caruso, lo ammisero nella compagnia e gli diedero da studiare, tra le altre opere, la *Mignon*, ma, malgrado gli sforzi dello Zuccani, che era stato preso da grande simpatia per il giovane tenore, ogni qual volta si andava in orchestra, il Caruso si smarriva, si confondeva e non riusciva ad andare avanti. La stagione terminò ed Enrico Caruso non potè cantare.

Il maestro Vergine l'anno seguente si pre-

sentò di nuovo al Daspuro pregando'o di voler sentire il Caruso che cantava al teatro Verdi di Salerno. Furono tante le insistenze che il Daspuro andò a Salerno e rimase colpito dalla voce. Si recò a Roma ove si dava la prima dell'*Andrea Chénier* e comunicò il suo entusiasmo ad Edoardo Sonzogno. Questi lo autorizzò a scritturarlo per il Lirico di Milano per la stagione di autunno, carnevale e quaresima. La paga era di lire 500 al mese.

Una quindicina di giorni dopo il Sonzogno, per false informazioni avute, scrisse al Daspuro: « Vi ringrazio del regalo che mi avete fatto: abbiamo scritturato un baritono per tenore ».

Il Daspuro rispose che sarebbe stato meglio sentire prima il Caruso e poi giudicarlo. Al Lirico Enrico Caruso debuttò nell'*Arlesiana* del Cilea. Tutti ricordano l'enorme successo. Il giorno dopo firmò una scrittura per mille lire a recita e rimase sempre grato e fedele al Sonzogno. L'anno dopo fu scritturato al San Carlo, e da allora cominciò la sua fortuna colossale.

⁂

Le paghe percepite dal Caruso non sono state superate finora che da quelle della Patti. Al Teatro di Corte di Berlino, giunse a prendere 10.000 lire per sera.

« Questo numero di *dieci* — diceva Caruso ad un suo visitatore — mi piace poichè, circa undici anni or sono, ho cominciato appunto a Napoli col guadagnare *dieci lire* per sera ».

Quando fu scritturato a New York con 12 mila lire a recita, un amico mostrò la sua meraviglia con Angelo Masini, il celebre tenore. Questi rispose: — Se le merita: non ho inteso mai nulla di più bello al mondo.

Al Metropolitan di New York, i proprietari oramai gli presentavano i contratti con la cifra in bianco perchè egli vi scrivesse quella che voleva. Caruso si accontentava sempre della stessa cifra: duemilacinquecento dollari per sera, e faceva sessanta recite in tutto.

L'ultima *tournée* nell'America del Nord, gli fruttò diecimila dollari per sera. Ogni volta che cantava gli impresari facevano affari d'oro, giacchè non solo il teatro era rigurgitante di persone, ma era necessario mandare indietro del pubblico.

Nel 1919 si recò nel Messico per alcune recite nel *Plaza des Toros*. Questa arena era sempre piena e conteneva ben 35 mila persone! Il tenore cantò in quell'occasione l'*Aida* e la *Carmen*. Ad un certo momento un grande acquazzone piombò sugli spettatori e sugli artisti. Caruso, per continuare a cantare, fu costretto a farlo sotto l'ombrello; la folla non volle privarsi del grande godimento e fu contenta di bagnarsi piuttosto che rinunziare allo spettacolo.

Si calcola che i suoi onorarii serali, al cambio attuale del dollaro a Parigi, fossero di franchi 45.444 e 75 centesimi. Ecco la ragione per cui egli non cantava mai in Italia. Le scritture di fuori gli vietavano di cantare in Italia. Forse, perchè Caruso sottoscriveva clausole proibitive? Oh, niente di tutto questo! « Io non accetterei mai, — disse una volta a un suo intervistatore — clausole simili. È soltanto il fatto materiale delle mie recite all'estero durante le stagioni liriche che mi impedisce di dar rappresentazioni in Italia. Perchè io non ho il dono della ubiquità.... Nessun patto antipatriottico, dunque, ma soltanto un naturale fenomeno determinato da una convenienza finanziaria ».

Enrico Caruso cantò in italiano: *Manon Lescaut, Fanciulla del West, Gioconda, Lucia, Trovatore, Don Giovanni, Germania, Iris, Lucrezia Borgia, Tosca, Rigoletto, Aida, Bohème, Africana, Favorita, Sonnambula, Traviata, Fedora, Adriana Lecouvreur, Cavalleria, Pagliacci, Amore dei Tre Re, Ballo in Maschera, Lodoletta, Elixir d'amore, Marta, Forza del Destino, Butterfly;* in francese: *Armida, Pescatori di Perle, Manon, Faust, Sansone, Carmen, Profeta, Julien.*

Qualche anno fa ad un giornalista che gli chiedeva dei dati biografici, rispose laconicamente: « Ventiquattro anni di carriera, venti milioni ». Ora i milioni erano divenuti più di quaranta. Forse egli non conosceva nemmeno precisamente tutta la sua sostanza: quello che conosceva con esattezza era l'ammontare delle tasse pagate al Tesoro americano, dal quale nel 1918 fu quotato per 153.933 dollari, mentre l'agente delle imposte faceva il resto in Italia: ricchezza mobile e immobile e l'una e l'altra straordinariamente ingenti.

⁂

Egli possedeva la più bella collezione di monete d'oro di tutti i paesi e di tutte le epoche: oltre mille. Aveva anche una ricca collezione di tabacchiere d'oro smaltato dell'epoca di Luigi XV e XVI, nonchè vetri di scavi greci, egizi, fenici e romani per oltre seicento pezzi. Conservava bronzi italiani del 1500, molti dei quali provenivano dalla collezione di Pierpont Morgan, venduti alla morte di lui dal figlio ad un antiquario, certo

Amedeo Canossa, il quale li rivendette a Caruso.

Comperava mobili antichi coi quali riempì la sua bellissima villa di Bellosguardo a Lastra a Signa; villa che è contornata di tanti terreni, da dare vita a 42 famiglie di contadini, dalle quali era adorato.

A Bellosguardo amava riposarsi. « Vedete quel prato? — disse una volta a un giornalista. — Là passo i migliori giorni della mia esistenza. Come mi sento lontano, talvolta, dalla mia celebrità! Mi colgono, talvolta, stranissime tentazioni... Mi sento ritornare ragazzo e mi metto a fare le capriole... E il godimento che mi procurano le stornellate contadinesche? Qui, nei dintorni, queste brave ragazze dei miei campi, se sanno che sono io quassù, cantano poco o punto quando sono vicine alla villa, ma il vento compiacente mi porta spesso, chissà da quali campi, la eco di uno stornello. E se sapeste come mi fa bene all'anima quel canto, quel capriccioso ma sincero fratello minore della mia arte ».

Un uomo così ricco aveva sempre occasione di ammassar nuova ricchezza. Una casa di fonografi, per quattro romanze cantate su quattro diversi cilindri, gli pagò 40 mila lire, oltre alla percentuale sulla vendita dei cilindri stessi. Una sera mentre Caruso assisteva ad una rappresentazione al teatro New Fields viene avvicinato da un signore che gli chiese: — Vuole cantare in casa di Henry Smith? — No, signore, stasera mi concedo un po' di riposo. — Il mio amico Smith m'ha incaricato di proporre come compenso, 1500 dollari. — Grazie, ma rifiuto. — ...Veda, c'è l'automobile alla porta; lei viene, canta una romanza e va via... — Mi perdoni, non insista; voglio godermi la rappresentazione. — Ma fra tre quarti d'ora al massimo, ella tornerà qui: potrà ascoltare tutto il terzo atto: venga, raddoppio la mia proposta.

Tre quarti d'ora dopo, infatti, Caruso tornava ad occupare il suo palchetto e, nel portafoglio, aveva uno *chèque* per tremila dollari.

Qualche volta, però, Caruso si concedeva il lusso di rifiutare — e recisamente — offerte di gran lunga più vistose di questa. Egli respinse, infatti, un giorno la proposta dell'impresario australiano Harry Rickards, di tenere a Sidney, Adelaide e Melbourne una serie di venti concerti a 25.000 franchi ciascuno. Rispose che gl'impegni già assunti in America ed in Europa non gli concedevano che un brevissimo riposo una volta all'anno ed a quel riposo egli non intendeva rinunziare per tutto l'oro del mondo.

Nell'agosto del 1914 ebbe, poi, a Parigi, la visita dell'agente cinematografico Fischer, un americano che gli offrì 200.000 dollari per figurare sullo schermo. Non si trattava affatto di cantare, ma soltanto di averne l'aria: per cinque giorni di lavoro e per due ore al giorno, Fischer offriva a Caruso un milione di franchi soltanto per muovere le labbra davanti all'apparecchio. Il celebre tenore ricevette Fischer al Grand Hôtel, lo ascoltò con simpatia ,ma rifiutò l'offerta.

Caruso non era, dunque, avido di denaro. Pochi furono, invece, più generosi e caritatevoli di lui. A New York riceveva ogni giorno numerose lettere con richieste di danaro. Secondo l'impressione che riceveva dalla lettera egli inviava o no il soccorso. Ed erano somme abbastanza cospicue che elargiva ogni giorno. Inviava anche denari in Italia. Durante la guerra il divo, prodigando i tesori della sua arte, riuscì a raccogliere, a vantaggio della « Croce Rossa Americana », 5 milioni di dollari.

⁂

Diventato celebre si compiaceva di rievocare il suo umile e laborioso passato. Una sera, dopo cena, con una comitiva di amici si ostinò a percorrere più volte la via Pedamentina a S. Martino. Gli amici poterono spiegarsi questa sua curiosa ostinazione solo quando Caruso, mostrando i rubinetti delle fontane lungo la via, dichiarò che essi... erano opera sua! È noto pure l'episodio del padre Torello, che egli aveva condotto da Chicago a Roma perchè potesse soddisfare il suo desiderio di vedere il Papa.

Eppure Caruso, dopo tanti successi e tanti quattrini, dichiarava che si sentiva più felice quando guadagnava 10 franchi al giorno « Allora spendevo 7 franchi al giorno e ne mettevo tre da parte; e la mia riputazione non correva alcun rischio se pure prendevo una *stecca*. Quand'ero un ignoto, cantavo, a parte la modestia, come un usignuolo; così, pel gusto di cantare, senza preoccupazione, con i nervi tranquilli e il capo scarico. Ora, invece, oppresso dall'incubo di una reputazione che non può accrescersi ma che la menoma deficienza vocale può compromettere, canto, per così dire, coi nervi. Spesso, sul punto di cantare, mi sento quasi svenire e alla fine sono sempre esausto. Gli è che gli spettatori, per quanto benevoli, sono costretti a pagare prezzi sì esorbitanti, che mi considerano come un fenomeno, come un essere eccezionale

che si contempla a bocca aperta e si invidia. Ed è per questo che io sono spesso il più infelice degli uomini ».

Infatti egli temeva ancora moltissimo i giudizii del pubblico. Allorchè cantò a Parigi allo Châtelet, ebbe a raccontare l'impressione provata entrando in iscena: « Il trac, era come sempre, il trac più terribile ancora del solito perchè sapevo che stavo per affrontare un pubblico severo. Ogni volta provo il medesimo sentimento: quello di paura. Mi dico ogni volta: se perdessi improvvisamente i miei mezzi vocali? ».

Caruso diceva di non avere predilezioni in fatto di spartiti teatrali. Tutte le parti che egli interpretava lo interessavano ugualmente. Adottava per imparare un curioso metodo di lavoro: cominciava con leggere due volte il libretto, poi copiava le parole, poi la misura della sua parte. « Quando mi metto per la prima volta a cantare, ho già la mia parte nella testa e nella gola: la *veggo*. Il giuoco di scena viene, allora, da sè... ».

Quando cantava ad Amburgo si osservò che le contravvenzioni alla tranquillità pubblica si moltiplicavano, poichè molti degli ascoltatori, entusiasmati, ripetevano poi le sue arie non solo nelle birrerie ma anche lungo le vie, tutta la notte. Basti dire che in una notte furono elevate 263 contravvenzioni, mentre il massimo, prima dell'arrivo di Caruso, era stato di 83.

Il più grande successo Enrico Caruso l'ebbe, però, in una audizione... privata. Un giorno il piccolo figlio dell'impresario Schurmann disse a Caruso: « È vero che lei ha la più bella voce di questo mondo e che è il migliore cantante che esista? ». — « Non mi hai, dunque, mai inteso? ». — « No ». — « Bene, mi sentirai domani sera. Ti manderò dei biglietti ». — « Ma io non ho che otto anni e vado ogni sera a letto proprio quando comincia la rappresentazione ». — « Allora domani verrai alle 3 all'Albergo Waldorf, ed io canterò per te ». — Il giorno appresso Schurman all'ora stabilita era all'appuntamento col figliuoletto. — « Oh, no! — disse Caruso — lei non deve venire, mio caro. Io ho promesso di cantare davanti al piccino. Se, poi, assolutamente ella vuole assistere, allora le costerà in via eccezionale, 5.000 franchi ».

Schurmann si ritirò nel salone e andò a leggere il giornale mentre suo figlio sedeva su in una poltrona. Caruso incominciò a cantare e il bimbo lo ascoltò attentamente. Al secondo atto della *Tosca* grossi goccioloni gli spuntarono negli occhi e caddero sulle sue guancie. Con uno slancio impetuoso egli si precipitò nelle braccia del cantante, gli prese la testa fra le mani, gli coprì il viso di baci e mormorò con voce velata dall'emozione: « Papà mi ha detto troppo poco di Lei: questo è più che bello! ». — Molto commosso, Caruso gli cantò ancora la cavatina di *Faust* e gli regalò un grande ritratto sul quale scrisse: al mio piccolo Gerardo Schurmann, al quale devo la mia più grande soddisfazione artistica! - Enrico Caruso.

⁂

Enrico Caruso fu uomo pieno di spirito: di uno spirito pronto e bonario. Una volta, durante un viaggio di mare fu avvicinato da un signore americano mentre stava abbozzando con una matita una sua... autocaricatura. L'americano che non conosceva il « Divo » gli domandò che cosa mai andasse a fare in America.

— « Vado — rispose, mostrando il suo disegno — a fare le caricature del celebre tenore Caruso ».

— « Ma questa che voi avete disegnato — soggiunse l'americano — potrebbe dirsi piuttosto la vostra... ».

— « Io e Caruso somigliamo infatti moltissimo, tanto che quando voglio fare la sua caricatura, mi servo del mio esemplare ».

Quella volta la curiosità fu premiata perchè Caruso, terminata e firmata la caricatura, l'offerse in dono al suo compagno di viaggio!

In America era preso di assalto dai giornalisti, che spesso gli muovevano le più insulse domande. Un reporter gli chiese una volta: — Come vivete?. — Respirando - rispose il tenore — Russate? - insistette il giornalista. — No, - rispose serio Caruso. - Non ho l'obbligo di russare: non è in contratto.

Durante un soggiorno in Germania, Caruso ricevette la visita di una dama, che recava con sè un grosso album. « Io sono — essa disse — una appassionata raccoglitrice di autografi di uomini celebri, e possiedo già quelli del primo arpista d'Europa, del primo mandolinista d'Italia, del primo baritono di America, ecc., ecc.... Volete essere così gentile di aggiungervi il vostro? ». — « Vediamo questa immensa collezione », rispose Caruso, prendendo l'album. Ma, sfogliandolo, non scoprì che nomi d'illustri sconosciuti. Allora scrisse con disinvoltura: « Caruso, secondo tenore ». E la dama se ne andò più che soddisfatta.

Una volta Caruso si dedicava a suonare anche il flauto. Un giorno però un uomo andò a trovare il tenore per tentare di vendergli un fonografo. « Vedete — gli disse il venditore — potete registrare voi stesso i vostri cilindri. Facciamo una prova ». Caruso suonò un piccolo pezzo, come meglio poteva, nel corno della macchina. Poscia il mercante fece agire il cilindro e la riproduzione del pezzo si fece udire. « È roba mia, quella? », domandò Caruso, stupito. « Sì, signore ». « Mia, proprio come l'ho suonata? ». « Esattamente. Vi vendo il fonografo? ». « No, no, vi vendo il flauto ». Ed è così che Caruso abbandonò il flauto.

Durante una sua serie di rappresentazioni ad Amburgo, la città pareva tutta sossopra. Un giornalista si mise a pedinarlo di nascosto per dare della sua giornata i minimi particolari. Seppe dire, così, come egli amava farsi contemplare per le vie affollate e come avesse carezzata la testa a una bimba la quale, eccitata dalla mamma a camminare, le rispose: « Ma non vedi mamma: è Caruso, quello del grammofono ». In fondo alla « Grossbleichen », la via più elegante d'Amburgo, cantava in un minuscolo caffè un gioviale veneziano il quale aveva avuto l'idea di esporre nelle vetrine un gran cartellone con la scritta: « Canto alla Caruso ». Caruso non seppe resistere alla tentazione di udire il rivale. Il veneziano, come lo vide, impallidì, e ci volle del bello e del buono perchè attaccasse la « Donna è mobile »... L'emozione in lui fu tale che ad un certo punto interruppe l'aria, esclamando: « Mi scusi: è impossibile andare avanti ». Caruso s'alzò, s'avvicinò al rivale, gli strinse la mano, deponendovi 20 marchi in oro, e gli disse: « Coraggio, amico; si fa quel che si può... ».

È noto che Caruso era un discreto ventriloquo e a questo proposito egli stesso riferiva un gustoso aneddoto. « Ero stato invitato ad un *garden party* in una magnifica villa in riva all'Hudson. Quando ebbi finito di cantare, tutti mi pregarono di dare un piccolo saggio delle mie abilità di ventriloquo. Acconsentii, e discostandomi un poco, mi posi sotto un grande albero dal fogliame molto fitto e levata la testa gridai: « Ehi, che fate lassù? ». Con mia grande sorpresa una voce infantile mi rispose: « Non faccio nessun male, signore, mi era arrampicato qui per udirvi cantare ». « Ma chi vi ha dato il permesso? ». « È il secondo *groom*, mio cugino ». Tutti gli invitati si guardavano con aria soddisfatta e con un sorriso da conoscitori. « Insomma — gridai nuovamente — la vostra colpa non è grave. State attento di non cadere e procurate che non vi vedano ». « Va bene » — rispose la piccola e acuta voce del bambino. Ritornai quindi in mezzo agli invitati, che erano tutti entusiasti dell'esperimento e che andavano dicendo di non aver mai udito un ventriloquo più straordinario. E neppur io — aggiungeva Caruso quando raccontava la storiella ».

Ora Caruso è morto.

Chi rimpiazzerà questa voce che s'è spenta? Non v'è oggi nessuno al mondo, degno di raccogliere l'eredità di quel canto. Ma si dice che il secondo dei suoi figli possegga un tesoro simile a quello paterno. Se un giorno potrà farlo valere, lo spirito del padre dovrà gioire di questo ch'era un suo bel sogno d'arte.

ARTURO LANCELLOTTI.

LA LOTTERIA
PRO TEATRO
ALLA SCALA

(estrazione irrevocabile 1° gennaio p. v.)

ha lo scopo di fornire all'Ente autonomo, che regge il Teatro, i mezzi necessari per effettuare il suo programma che, all'infuori e al di sopra di ogni intento di speculazione, si può così riassumere:

a) scrupoloso rispetto alle ragioni dell'arte.

b) educazione del sentimento e del gusto del pubblico.

c) diffusione ed elevamento della coltura.

Noi invitiamo i nostri abbonati ad acquistare un biglietto di detta LOTTERIA, profittando della vantaggiosa combinazione che offriamo, chiaramente spiegata nella 2ª pagina di copertina di questo fascicolo.

LUDOMIR ROZYCKI
E LE SUE OPERE SCENICHE

In questi ultimi tempi si è discusso assai — nella stampa e nelle accademie — sulle nuove tendenze musicali; si sono costituite Società con lo scopo di appoggiare le nuove correnti, e i critici, a ciascuna nuova stagione, annunciano che una nuova era sta per iniziarsi.

La musica di Rozycki, invece, non ha nulla di comune con le nuove tendenze. Non è nè antica nè moderna, ma, semplicemente, arte, vale a dire una manifestazione dell'anima, ed apparisce sullo sfondo della musica moderna come un fiore esotico. Egli è, probabilmente, l'unico compositore moderno che ha il coraggio di essere melodico... ma senza complicazioni e che, con l'incuria di un creatore ricchissimo d'invenzione, fa gettito della sua esuberante ispirazione musicale, dando all'uditore, innanzi tutto, l'impressione del valore *sentimentale* del tono.

L'essenza della sua musica è l'espressione patetica, ricca d'ispirazione profonda e impregnata d'un'enfasi puramente slava. Su tale essenza palpitante di vivificante spirito di razza, si profila un tono caratteristicamente comico e burlesco, un'arte di evocazione piena di leggiadria inesprimibile e un sorprendente senso di colorito, fresco e forte. Le ispirazioni musicali di Rozycki sfuggono alla forma del simbolismo convenzionale e, nello slancio incessante della loro esaltazione creatrice, tengono il pubblico sotto una tensione continua, nutrendo la sua fantasia di immagini soprattutto nuove e offrendo alla sua sensibilità impressioni sempre più intense.

In contraddizione di quello che oggi si vuol chiamare « arte nuova » — e che toglie efficacia all'estro delle idee musicali per avvantaggiarne, invece, i gesti e le azioni dei personaggi — Rosycki, come musicista, non lascia disperdere lo slancio dionisiaco della sua forza creatrice, forse brutale e inconseguente, nello studio psicologico dei personaggi dei suoi lavori.

La caratteristica verista, che si presta a dissertazioni filosofiche, gli è assolutamente sconosciuta. L'ideale, il colorito, il sentimento, l'erotismo e tutte le idee astratte, invece, che formano la sovranità della musica, in confronto delle altre arti, lo affascinano. Le sue composizioni per piano, i suoi poemi sinfonici, i suoi canti, ci colpiscono per la straordinaria ricchezza d'invenzione musicale. Pur tuttavia, il meglio della sua produzione — ciò ch'è la sua vera vocazione — è costituito dalla musica teatrale in cui si sente palpitare il sangue d'una nazione giovane che ha dato all'umanità uno Chopin e ch'è chiamata ad arricchire la musica universale con dei nuovi succhi vivificanti.

⁂

Rozycki è nato a Varsavia e discende da una famiglia che ha avuto molti uomini cospicui. Egli è cresciuto durante il più interessante periodo dello sviluppo della mentalità polacca e, dopo gli studi al Conservatorio, si è recato a Berlino, soggiornandovi a lungo e radunando intorno a sè quanto di meglio vi era nel campo musicale, e che apprezzava in lui una individualità creatrice non comune. Le sue composizioni da concerto e da teatro hanno suscitato il più vivo interesse nella critica. « La sua musica è estatica, va dai cieli del più tenero lirismo sino all'inferno delle dissonanze forsennate e possiede l'arte di tenere desta l'attenzione del pubblico. A fianco di elementi erotici, tale musica possiede qualche cosa di così espressivo che non sembra di questo mondo ». (Morgenpost). Un altro illustre musicologo, il dott. Leichtentritte, dice: « È impossibile di scordare tale musica. Il suo tono, pieno di calore, fa l'effetto d'una carezza. L'andante del suo *Quintetto* è l'espressione della più incomparabile bellezza ».

Le opere di Rozycki: *Boleslaw il temerario*, dramma storico, e *Medusa*, leggenda tratta dalla vita di Leonardo da Vinci, — rappresentate entrambe in molti teatri polacchi — costituiscono come il preludio degli altri suoi lavori teatrali: *Eros e Psiche*, del balletto *Pan Twardowski* e dell'opera comica *Casanova* che coronano definitivamente la sua attività di compositore.

In *Eros e Psiche*, egli si manifesta dapprima poeta lirico e, poi, solamente drammatico. Essendo soprattutto espressionista si sente attratto dal sentimento generale che in questo caso scaturisce dal fondo stesso del lavoro, graduato da una ricchezza infinita di sfumature. Il tema dell'opera consiste nella nostalgica ricerca, da parte di Psiche, della bellezza infinita e dell'amore assoluto, personificati in Eros. È un meraviglioso simbolo della vita umana. Questa nostalgia insaziata si traduce con una sorprendente espressione musicale e in un'armonia variata ed eccitante. Rozycki non è un musicista che segua un dato programma; egli sottolinea piuttosto un disegno sottile od un colorito più vivo per

mettere in rilievo l'espressione poetica, ed è capace di toccare le corde più intime dell'anima umana. Il grande canto nostalgico di Psiche, che cerca Eros, diventa il canto dell'umanità intera e della sua propria anima aspirante all'amore, alla felicità e alla gioia. È il canto appassionato e semplice della sua indole slava, vibrante, calda, che sa superare ogni ostacolo: le più ricercate dissonanze e un colorito sensazionale ci accarezzano e ci soggiogano; effetti armonici, melodici, coloristici, ritmici, si trovano in gran numero. Tutto ciò dà a ciascun atto un aspetto speciale e lo collega agli altri con un motivo poetico e musicale.

L'ambiente dell'opera è ricco e variato. L'argomento si svolge in Arcadia (1° atto); in Alessandria, durante la prima èra del cristianesimo (2° atto); in un convento spagnuolo, nel medio evo (3° atto); a Parigi durante la Rivoluzione (4° atto); e in una delle grandi capitali, verso la fine del secolo XIX (5° atto). Psiche, principessa greca, simbolizza l'eterna nostalgia umana; il Dio Eros, l'amore e la bellezza, e Blax la forza brutale e consuetudinaria che distrugge ogni idealismo.

Psiche apparisce dapprima come cantante girovaga, poi sotto l'aspetto d'una suora di media età, poi come figlia del popolo durante la Rivoluzione e, in fine, come amante d'un banchiere ai tempi moderni.

Con ogni mezzo, attraverso i secoli, essa cerca il vero amore, la bellezza e la libertà. Dappertutto, però, ella trova, a contrastarle ogni passo, Blax, che è un prefetto romano al primo atto, vescovo al secondo, macellaio al terzo, cinico banchiere al quarto e che le impedisce sempre di unirsi a Eros.

Psiche, disperata, si getta allora su le fiamme e nella morte trova, finalmente, la desiderata unione. Eros, che ci appare talvolta sotto l'aspetto del greco Aristos, tal'altra (5° atto) come il cavaliere errante de la Roche durante la Rivoluzione, e come Etienne nell'ultimo atto, la trasporta finalmente nelle regioni superiori.

L'opera rappresenta uno dei più difficili problemi musicali. A minutamente osservare sono sei opere differenti di cui ciascuna costituisce un vero capolavoro. Rappresentata su molte scene straniere essa ha richiamato l'attenzione del mondo musicale e servito di argomento a numerosi articoli, come uno dei più notevoli lavori della letteratura musicale contemporanea.

⁂

Dopo un lungo soggiorno all'estero, Rozycki tornò al suo paese ove, per invito della direzione dell'Opera di Varsavia, compose un balletto di carattere nazionale intitolato *Pan Twardowski*, che ha per argomento una fantastica leggenda polacca e ci mostra il genio dell'autore sotto un nuovo aspetto. Rozycki drammaturgo diventa ora un narratore pieno di semplicità, di serenità, di spirito, di trovate.

L'azione, che si svolge simile a un racconto di fate, è tratta da una vecchia leggenda di Polonia sorta nella pittoresca città di Cracovia. Il protagonista *Pan Twardowski*, un Faust polacco d'antica reputazione, è, alternativamente, un gentiluomo di campagna e un alchimista del XVI secolo. La sua sfrenata ambizione di lusso e di conquista lo conduce in presenza del diavolo, al quale finisce per vendere la sua anima in cambio d'una vita opulenta e voluttuosa. Per una delle clausole dello strano contratto, firmato dopo numerose cerimonie, Pan Twardowsky si è obbligato di non abbandonare la sua anima che a Roma. Ma alla fine d'una esistenza movimentata e piena di divertenti episodî, egli sfugge dalle grinfe del diavolo e si rifugia nella luna ove resterà fino al giorno del giudizio universale. Davanti agli occhi abbagliati dello spettatore si svolgono le sue avventurose peripezie, come altrettante immagini colorite e luminose. È con quest'opera che Rozycki ha conquistato interamente il pubblico, attratto dalla finezza della sua caratteristica musica, dalla sua personalità piena di fuoco e soprattutto dal lirismo della scena presso il re Sigismondo. Questo balletto, non ostante abbia di molto superato la centesima rappresentazione, non cessa di essere uno dei più frequentati spettacoli della capitale.

⁂

La ricchezza di spirito di cui è riboccante, anzi, ha dato motivo all'autore di pensare ad

Recente successo all'Augusteo:
VICTOR DE SABATA
LA NOTTE DI PLATON
Quadro sinfonico per orchestra
(Partitura formato tascabile)
L. 20 (aumento compreso)
EDIZIONI RICORDI

un tema analogo da svolgere in un campo più vasto. E così è nato *Casanova*, la nuova opera comica rappresentata la scorsa stagione al Gran Teatro di Varsavia. Ed anche questo lavoro, che ha avuto ottimo successo, è pieno di leggiadria, di passione, di colorito e assolutamente originale. L'intreccio, le peripezie romantiche e ardite del celebre avventuriero, hanno offerto largo campo all'elaborazione di concezioni musicali e di contrasti stilistici pregiatissimi, per dar risalto e vita all'azione scenica.

Il lavoro comprende tre episodi della vita di Casanova (in Turchia, a Venezia, in Polonia) ed ha un prologo ed un epilogo. All'alzarsi del sipario si vede Casanova, vecchio e rovinato, accolto quale bibliotecario dal Duca di Boemia, il principe Waldstein. Egli scrive le sue memorie tendenti a fargli rivivere, almeno come sogno, la indimenticabile storia del suo cuore appassionato. Al primo atto la sua immagine lo trasporta nel giardino dell'harem sulle rive del Bosforo. E là egli, sempre assetato di emozioni, s'invaghisce della bella Zelma figlia del Bey. Preso dagli eunuchi e condotto in presenza del padre di essa egli assume la funzione di ambasciatore italiano, e il padre di Zelma, per salvare l'onore della figlia, gli concede di sposarla. Ma, durante le feste del fidanzamento, Casanova vede tra gli individui una bella veneziana e fugge con lei a Venezia, ove si svolge il secondo atto durante il Carnevale, quando Casanova evade dalla celebre prigione dei Piombi per rifugiarsi, inavvertitamente, nel palazzo del Prefetto di polizia. Qui i domestici lo credono un invitato e la moglie del Prefetto lo riconosce per un suo antico amante. Ella fa apparire allora Casanova per un gentiluomo francese e lo presenta agli invitati come il barone di Trevillac, giunto appositamente da Parigi per felicitarsi con lo stesso Prefetto dell'arresto del Casanova. Il quale, invece, fugge con la moglie del Prefetto.

Il terzo atto si svolge alla Corte del re polacco Stanislaw Auguste, ove l'indomabile temperamento dell'avventuriero provoca uno scandalo che finisce con un duello tra lui e il conte Branicki, a causa d'una ballerina italiana.

Nell'epilogo Casanova riappare nuovamente nella biblioteca ove, terminate di scrivere le sue memorie, muore.

Il libretto di questo lavoro è uno dei migliori della letteratura teatrale moderna: è vivo e comico e l'azione si svolge in maniera interessante e briosa. L'individualità di Casanova e il suo carattere romantico sono perfettamente espressi nella musica che domina, nel lavoro, con un potere senza limiti. Le peripezie del personaggio hanno ispirato il geniale autore per trovare i motivi più variati e pittoreschi. La Turchia è resa con un esotismo tutto orientale. La musica inebriante che unisce il prologo al primo atto s'impone subito e desta impressione fortissima. Questo passaggio ha qualcosa di misterioso e siccome si svolge mentre il teatro viene immerso nella penombra si ha l'impressione di trovarsi nell'ambiente d'una storia delle *Mille e una notte*.

L'atto di Venezia evoca con arte incomparabile la Venezia popolare delle canzoni vive, ardenti; il pubblico è stato subito soggiogato dalla magia del ritmo e del colore.

Il quadro alla Corte del re Stanislaw è di una leggiadria incomparabile.

L'autore conosce a fondo le esigenze teatrali; egli dà il primo posto al canto, ritenendolo la più forte impressione nel dramma, nel suo intimo e nel suo insieme.

La nuova opera ha avuto interpreti devoti e pieni d'entusiasmo, quali il pianista Jozef Turczynski, e Ignatz Friedman, il direttore di orchestra Emil Mlynarski, Max Schillings, Oskar Fried, il prof. Flesch, il direttore Petersen, ecc.

L'arte di Rozycki, soprattutto nel dominio della musica scenica, deve essere considerata come un contributo di gran valore alla musica internazionale, e come inaugurante una fase evolutiva assolutamente nuova nella musica polacca.

HENRY ORWIOL.

EUGENIO PERRINO

STUDI SUI TASTI NERI

Opera completa per Pianoforte in cinque fascicoli:

I.... (Op. 66). - *Esercizi per l'uso esclusivo dei tasti neri.* L. 4 (senz'aumento).

II.. (Op. 64). - *Il piccolo pianista al gioco della tastiera nera.* I. Parte, L. 4 (aumento 20 %). - II. Parte, L. 6 (senz'aumento).

III. (Op. 57). - *Studi scelti.* L. 6 (aumento compreso).

IV. (Op. 56). - *Studi per il gioco preponderante dei tasti neri.* L. 2,50 (aumento 20 %).

In vendita presso le Case Editrici G. Ricordi & C. e R. Izzo a Napoli.

Per qualunque schiarimento rivolgersi all'Autore Proprietario:

Prof. E. PERRINO, Via Gesù e Maria, 18 - NAPOLI

RIVISTA DELLE RIVISTE

L'ORGANO AL CINEMA

Si è detto altre volte che in Inghilterra esistono nei cinematografi organi costrutti con speciali criteri, e che si va preparando tutto un repertorio di composizioni (1). *The Musical Mirror* di luglio p. p. ha un articolo sul « Più notevole organo di cinema in Inghilterra ». Esso è a Brighton, al *Regent Picture Hous*, e conta 38 registri opportunamente scelti (se ne dà la lista), e disposti su tre tastiere ed una pedaliera. La trasmissione è elettrica, e va dalla *console* ai somieri, distanti non meno di 147 piedi, cioè intorno ai 45 metri. Ciò non impedisce che il tocco sia « gradevolmente pronto ed accurato ».

L'organista, M. Quentin M. Maclean, è allievo di Carlo Straube, ed ha titoli di studio, di concerti dati e di posti occupati, tali da sorpassare molti professori di Conservatorio.

Quanto alla scelta della musica ed alla sua esecuzione, M. Maclean crede «che, per quanto bello, l'organo non deve mai pesare sull'uditore, deve invece produrre un conveniente accompagnamento quasi di sfondo. L'organo del *Regent*, col suo bel tremolo e coll'assenza di pedali rumorosi (c'è, ad ogni modo, un registro di 32 piedi), va a perfezione. Egli usa di rado il tocco legato al pedale, perchè a suo parere, tende alla monotonia ».

Il giornalista prosegue: « L'interrogai sulla scelta della musica, e trovai che suona spesso sulla parte del *piano conduttore*, e musica di ogni stile, da Bach al *ragtime*. Suona raramente a memoria, ma guarda le pellicole prima dell'esecuzione, accomodando la musica per essere suonata, proprio come farebbe un direttore d'orchestra », s'intende da cinematografo.

(1) L'organo, all'età romana, fu lo strumento dei circhi e dei triclini. È vero che, allora, era esso ben differente dall'organo moderno.

"NOZZE„ DI I. STRAVINSKY

M. Eugène Cools parlava così nel *Monde Musical* dell'esecuzione che ebbe luogo a Parigi nel giugno p. p.: « I quadri coreografici d'Igor Stravinsky (è suo tanto il testo quanto la musica) recano un concetto molto diverso di quello noto del genere. Non v'è più orchestra: i gruppi d'istrumenti tradizionali, corde, legni, ottoni, sono scomparsi. Non resta che la percussione molto aumentata per la parte così importante che tiene nell'insieme; poi quattro pianoforti ed un coro di voci miste, da cui si staccano alcuni solisti ed un recitante, perchè vi è anche della declamazione parlata: combinazione questa già usata, benchè non in opere complete, nè con partito preso così palese. Devo dire subito che l'impressione è molto forte, e che pure usando un linguaggio nuovo, non svia nessuno; tant'è chiaro che questo era davvero il solo modo di esprimere la musica di *Nozze*. E tutti ne saranno convinti, quando sapranno che questo lavoro fu orchestrato tre volte e la prima versione venne scritta per orchestra normale....

« Per la sua concezione e la sua architettura, di cui la solidità quasi classica si lega colle opere di Bach, questa musica s'impone in modo ben più chiaro che per via di particolari di scrittura. Questi sono divenuti ormai d'uso corrente. Ma il particolare linguaggio ritmico di *Nozze* ne fa un'opera veramente nuova, e tutto mi parrebbe perfetto, se la parte scenica procedesse dalle stesse tendenze.

« Poche parole bastano a spiegar l'argomento. Per l'autore sono *Nozze campagnuole e Riti*. I 4 quadri che s'incatenano senz'interruzione rappresentano: il 1° la consacrazione della fidanzata; il 2° la consacrazione del fidanzato; il 3° la partenza della fidanzata dalla casa paterna; il 4° la festa nuziale.

« Questa nomenclatura semplicissima è accessibile a tutti; non così la rappresentazione. È abbastanza difficile per noi occidentali,

che ignoriamo per lo più i costumi russi, di capire perchè le scene della vita famigliare, che da noi non sono mai senza gaiezza (e talvolta persino con folle letizia), s'intonino sulla scena dai balli russi a tanta austerità. I personaggi si muovono con visi gravi, in un ambiente oscuro, portando severi costumi uniformi per forma e colore. È chiaro che ci si trova davanti a qualcosa che sorpassa di molto in pensiero lo stesso titolo dell'opera. Non è più ballo, nè quadro coreografico; è allegoria espressa con quadri animati, e partecipa insieme del mistero medievale e dell'oratorio.

« Non mi si fraintenda per quest'impressione personale. Trovai *Nozze* un lavoro molto bello, pieno d'armonia, d'una convinzione che conquistò tutti gl'interpreti. Aleggia su di esso qualcosa di nobile e di puro ».

« È uno spettacolo di cui non si può godere solo con gli occhi e con gli orecchi, e temo che la distanza interposta fra l'autore-musicista ed i suoi attenti uditori, sia insormontabile per molti di essi ».

UNA RIFORMA NELL'EDUCAZIONE DELLE VOCI

Tutti sanno quale importante fase critica per la formazione delle voci sia quella della mutazione al momento della pubertà, tempo durante il quale, per generale consenso, i ragazzi non si fanno cantare. Ora tale criterio viene combattuto da Rosebery d'Arguto, un maestro russo di canto a Berlino. Egli, dopo formatasi una profonda cultura vocalistica, « ha potuto stabilire, dietro ricerche scientifiche sull'organo vocale, qual'è la parte della mutazione di voce nello sviluppo fisico nel periodo della pubertà.

« Fino alla mutazione lo sviluppo della laringe resta indietro rispetto alla crescita generale del corpo. Dopo, colla sua crescita improvvisa, la laringe si compensa in poco tempo... Rosebery d'Arguto ha mostrato che, con opportuno trattamento della laringe, la voce può avvantaggiarsi sul suo sviluppo normale. Così generalmente questa temuta crisi viene sensibilmente attenuata se non del tutto superata.

R. d'Arguto inizia dunque l'educazione della voce prima della mutazione, e — ciò ch'è più importante — la continua durante la mutazione stessa, preparando così per dopo una voce ampliata, adatta al canto d'arte. Poichè prima della mutazione gli organi sono ancora notevolmente più trasformabili di quanto sieno dopo, è più facile formare la voce, proteggendola dalle deformazioni che si producono specie nel periodo di transizione ».

Così si esprime il Dr. Alfred Wirth d'Amburgo nel numero 7-8 della *Internationale Reform Zeitschrift für Musik* di Berlino, numero tutto dedicata a Rosebery d'Arguto quale riformatore della didattica vocale.

ITALIA.

Musicisti d' Italia. - Milano, 30 settembre 1923.

M. D'I. - *I diritti d'autore e il teatro lirico.*
Poichè si avvicina il Congresso di Firenze, dove si parlerà della crisi del teatro lirico, l'A. ricorda alcune proposte sue, e riassume un articolo di M. Praga sul *Corriere della Sera*, dove si propone di istituire il Dominio di Stato per le opere ora di dominio pubblico. I diritti riscossi dallo Stato andrebbero a vantaggio dei teatri italiani.

Rivista Musicale Italiana. - Torino, ottobre 1923.

J. Jeannini. - *Il mensuralismo gregoriano.*
Fine dello studio che sostiene l'esistenza di una ritmica gregoriana a note lunghe, brevi, indipendentemente dal valore quantitativo delle sillabe cantate nei testi in prosa, ed invece legato al metro dal verso nei canti in poesia.

A. Cametti. - *Giovanni Pier Luigi da Palestrina e le sue alleanze matrimoniali.*
Particolari sulla famiglia del Palestrina, moglì, figli ed aderenti, desunte da documenti autentici.

G. De Dominicis. - *Roma centro musicale del Settecento.*
Notizie sulla attiva vita dei teatri lirici romani nel settecento, sulle opere preferite e sulle impressioni riportate da grandi uomini che a Roma soggiornarono.

R. Felber. - *La Canzone popolare slovacca.*
L'A. tratta abbastanza diffusamente del carattere musicale e dei particolari tecnici della canzone slovacca. Lo scritto deve essere stato tradotto, e poco felicemente.

M. Griveau. - *La forme classique, ou de « Musique pure », peut-elle se plier à l'expression d'un sujet bien déterminé?*
Scritto un po' ingenuo. L'A. conforta la sua tesi sulla effettiva pittoricità della musica con certe sue composizioni. Si potrebbe consigliargli di leggere la dissertazione di Adolf Lorenz su *La Forma nell'Anello del Nibelungo di Wagner* e l'opera *Wozzeck* di Alban Berg.

A. De Angelis. - *Il capolavoro inespresso di R. Leoncavallo?*
Il capolavoro sarebbe stato *Tormenta*, opera su soggetto sardo, che Leoncavallo non scrisse mai. Ma sarà proprio vero che sia « tipicamente italiana » un'opera verista, truce, a colori foschi? O che Monteverdi, Cavalli, Rossini, Bellini furono progenitori dei *Pagliacci*?

V. Ricci. - *Può il cantante usare egualmente le due chiavi?*
Il Dr. A. Orlandini espose l'idea che, data l'imprecisione dei caratteri delle diverse voci nella immensa varietà degli individui, se ne possa collo studio « derivare l'uno o l'altro tipo che la natura ha creato su vasta scala ». Il maestro V. Ricci « crede che tale opinione sia... assolutamente in contrasto con le nozioni che abbiamo finora sulla fisiologia vocale e sull'atto fonatorio ».

F. Brusa. - *Le recenti composizioni di Ildebrando Pizzetti.*
Severo giudizio che contrasta, però, a quello degli altri critici e del pubblico.

Il Pianoforte. - Torino, novembre 1923.

I. Pizzetti. - *Lettere a un giovane musicista.* II. *« La musica e l'esterno ».*
« ... le tue impressioni ed emozioni, in quanto tue e in quanto legate o a un dato oggetto o a un dato avvenimento, son tutte cose private, e come cose private non possono avere e non hanno nulla a che fare con l'arte. E quando poi, somma e sintesi di innumerevoli impressioni ed emozioni, nascerà da te una espressione artistica bella e potente, tu non t'accorgerai neppure della parte che in quella sia da fare alla emozione personale ».

A. Cimbro. - *Atonalità.*
Interessanti considerazioni teoriche ed estetiche.

R. Re Rensis. - *La dottrina musicale in Leonardo.*
« La musica ebbe grandissima importanza nella vita di Leonardo, se servì a perfezionare il senso poetico dell'artista e a completare la sapienza univers. sale del pensatore ».

Il Pensiero Musicale. - Bologna, ottobre 1923.

S. Chierreghin. - *Critichiamo i critici.*
L'A. si duole perchè la critica più spesso distrugge, o tenta distruggere, piuttosto che incoraggiare, i giovani ed i pavidi, mentre questa sarebbe missione ben più feconda.

F. Sartori. - *A proposito di critica musicale.*
L'A. si duole (e pare non a torto) per certe intemperanze di critici.

U. Gherardini. - *Un nuovo metodo per violino di Alfeo Buya.*
« L'illustre autore... può essere orgoglioso d'aver raggiunto il suo nobile intento e colmato una non lieve lacuna... ».

La Cultura Musicale. - Bologna, anno I, fasc. VI.

A. Damerini. - *Due note che non s'amano più.*
Sono la *sensibile* e la *tonica*, di cui l'A. cerca indagare i reciproci rapporti attraverso all'evolzione dell'arte.

G. Gasperini. - *A proposito della canzone quattrocentesca «Che diralla, che faralla».*
L'A. difende la propria trascrizione di questo canto, apparsa nella raccolta di Liriche antiche italiane di E. Levi, a cui S. A. Luciani ne ha opposta una diversa, sulla quale il Luciani insiste.

F. V. - *Un concerto del '600.*
Osservazioni su un quadro del Gabbiani (1652-1726) della Galleria degli Uffizi a Firenze.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, settembre 1923.

S. Chierighin. - *« La Ninna-nanna della bambola » di F. Balilla Pratella.*
Particolareggiata descrizione della graziosa operetta infantile.

——— 5-12 ottobre 1923.

S. Chierreghin. - *Giuseppe Mazzini e la musica.*
Poichè c'è analogia fra la fase d'aspettazione musicale d'allora e quella d'oggi, l'A. considera le idee di Mazzini sulla musica, non già in certi particolari caduchi (c'è chi, ogni tanto, risolleva proprio quelli!), ma nelle sue giuste intuizioni sulla essenza dell'arte.

——— 19-26 ottobre 1923.

V. Zabughin. - *Dell'unità della musica.*
Vivo ed interessante commento al volume di Ferruccio Busoni, della cui anima traspare qualche favilla a traverso a queste frasi citate ed alle espressioni ammirative.

La Civiltà Cattolica. - Roma, 20 ottobre 1923.

O. Respighi. - *Il p. Angelo De Santi e la riforma della musica sacra.*
Inizio del discorso letto nella solenne commemorazione anniversaria celebrata dalla « Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra » di Roma, il primo febbraio 1923. Continua nel fascicolo seguente.

L'Arte Pianistica. - Napoli, novembre 1923.

A. Bonaventura. - *Giovanni Tebaldini.*
« Ammirevole... è stata l'attività di G. Tebaldini, e varia, abbondante, pregevolissima la sua produzione... ».

A. Longo. - *Le opere pianistiche di Franz Liszt.* (Continuazione).

U. Prota-Giurleo. - *La prima calcografia musicale a Napoli.*
Notizie sulla « Calcografia musicale di Luigi Marescalchi, Maestro di Cappella ed Editore Privilegiato di Sua Maestà (D. G.) », veneziano, allievo del p. Martini, trasferitosi a Napoli nel 1785. Seguono alcune altre notizie su: « I fratelli Hackert a Napoli; la calcografia musicale dello Zatta a Venezia; la prima fabbrica di pianoforti a Napoli ».

ESTERO.

Le Monde Musical. - Parigi, settembre 1923.

W. Landowska. - *Musiques d'aujourd'hui.*
Ampia ed entusiasta recensione del libro che, con questo titolo, Emilie Vuillermoz pubblicò in edizione G. Grès et Cie. a Parigi. — « E. Vuillermoz est le plus éloquent interprète de la musique moderne, son ambassadeur intrépide et chevaleresque ».

A. M. - *« L'École Française de Violon de Lulli à Viotti ».*
Per dare un'idea del libro di M. Lionel de La Laurencie, edito dalla Librairie Delagrave, si riassume un capitolo su *Un violoniste oublié: Louis Gabriel Guillemain.*

L. Saminsky. - *La musique américaine et les éléments celtes.*
Per l'A. i musicisti americani hanno superato la fase delle « rapsodie negre » ed oggi vi sono due tipi, uno *ebraico*, ed uno *anglo-celtico*. Quest'ultimo sarebbe « veramente e profondamente americano, quello nato colla nazione, sul suolo suo e sotto il suo sole ».

C. Korchlin. - *Les tendences de la musique moderne française.*
Sguardo riassuntivo delle varie attitudini della moderna musica francese, escluso il periodo contemporaneo, posteriore a Debussy, pure accennando a maestri viventi; attitudini dominate tutte dal comune scopo di risvegliare fatti o situazioni naturali.

R. Thierge. - *La Pédagogie ancienne et la Pédagogie moderne.*
La pedagogia musicale deve rinnovarsi in modo analogo all'educazione fisica, che ora «s'ispira prima di tutto alle leggi dell'igiene e dell'estetica». — «I principianti abbisognano dei professori più abili». «L'educazione dei sensi deve incominciare fin dalla nascita, e durare quanto l'istruzione intellettuale, di cui è il complemento indispensabile.

Le Ménestrel. - Parigi, 14 settembre 1923.
A. Jeanneret. - *Autour de l'enseignement de l'Harmonie.*
L'A. propone di far imparare l'armonia ai ragazzi per via d'esercizi pratici al pianoforte, e propone saggi che riassumono esperienze professionali. (Valore discutibile).

——— 28 settembre 1923.
S. Servières. - *Le symphonie en France au XIX siècle (avant 1870).*
Inizio di uno scritto dove, per esaminare seriamente lo sviluppo delle Sinfonie, s'incomincia da vedere dove e come venivano eseguite. Cioè si enumerano i concerti organizzati in Francia a quel tempo, e le condizioni di direzione e di pubblico. Lo scritto si protrae per parecchi fascicoli.

La Revue Musical. - Parigi, ottobre 1923.
Fascicolo speciale tutto dedicato a *Wagner e la Francia*, in cui, oltre a riproduzioni di ritratti dipinti o incisi da Aronson, Laboureur, Fautn-Latour, Renoir, ed il facsimile di una pagina autografa di partitura, vi sono gli scritti seguenti:
P. Dukas. - *L'influence wagnérienne.*
A. Suares. - *Sur Wagner.*
M. Leroy. - *Les premiers amis français de Wagner.*
R. Wagner. - *Lettres inédites à Léon Leroy et Gaspérini* (con commenti e note di L. Leroy).
Sono ben undici lettere, alcune di notevole ampiezza, che gettano luce sulla vita del Maestro in rapporto all'ambiente parigino.
A. Dubuisson. - *Wagner et son éditeur parisien.*
Interessante raccolta di lettere inedite di Wagner a M. Fluyland e di Minna Wagner alla moglie di tale editore parigino, col testo originale e la traduzione.
H. Lichtenberger. - *Wagner et l'opinion contemporaine.*
G. Servières. - *Les visées de Wagner sur Paris.*
Notizie sui soggiorni parigini di Wagner e sulle sue mire.
A. Schaeffner. - *R. Wagner et l'Opéra Français.*
A. Coeuroy. - *Notes sur le Roman Wagnérien français.*
E. Dujardin. - *« La Revue Wagnérienne ».*
Notizie sulla rivista fondata nel 1885 dall'A. e da Chamberlain.
A. Jullien. - *L'Ouverture de Tannhäuser aux Concert Populaires* (1865).
J. G. Prod'homme. - *La Maison de Wagner à Paris.*
G. Perreau. - *Wagner jugé par les musiciens français d'aujourd'hui.*
X. de Courville. - *Deux parodies françaises de Wagner.*
H. Prunières. - *Wagner et Renoir.*
Notizie sui brevi rapporti corsi tra i due artisti.
A. George. - *La Première de « Tannhäuser » à Paris, d'après l' « Illustration ».*

The Chesterian. - Londra, settembre 1923.
R. Manuel. - *Igor Stravinsky's «Les Noces».*
«Stravinski potè forse compiere cose più brillanti, ma non ottenne mai più meritato trionfo».
Poldowski. - *Man and Modernism.*
Scritto ironico sull'uomo e il modernismo in arte.
F. Eckmann. - *Sir John Falstaff in Opera.*
L'A. considera rapidamente la storia del lavoro shakespeariano e le varie opere comiche che ne furono tratte, dal *Vieux Coquet* di Papavonie (1761) al *Falstaff* di Verdi.

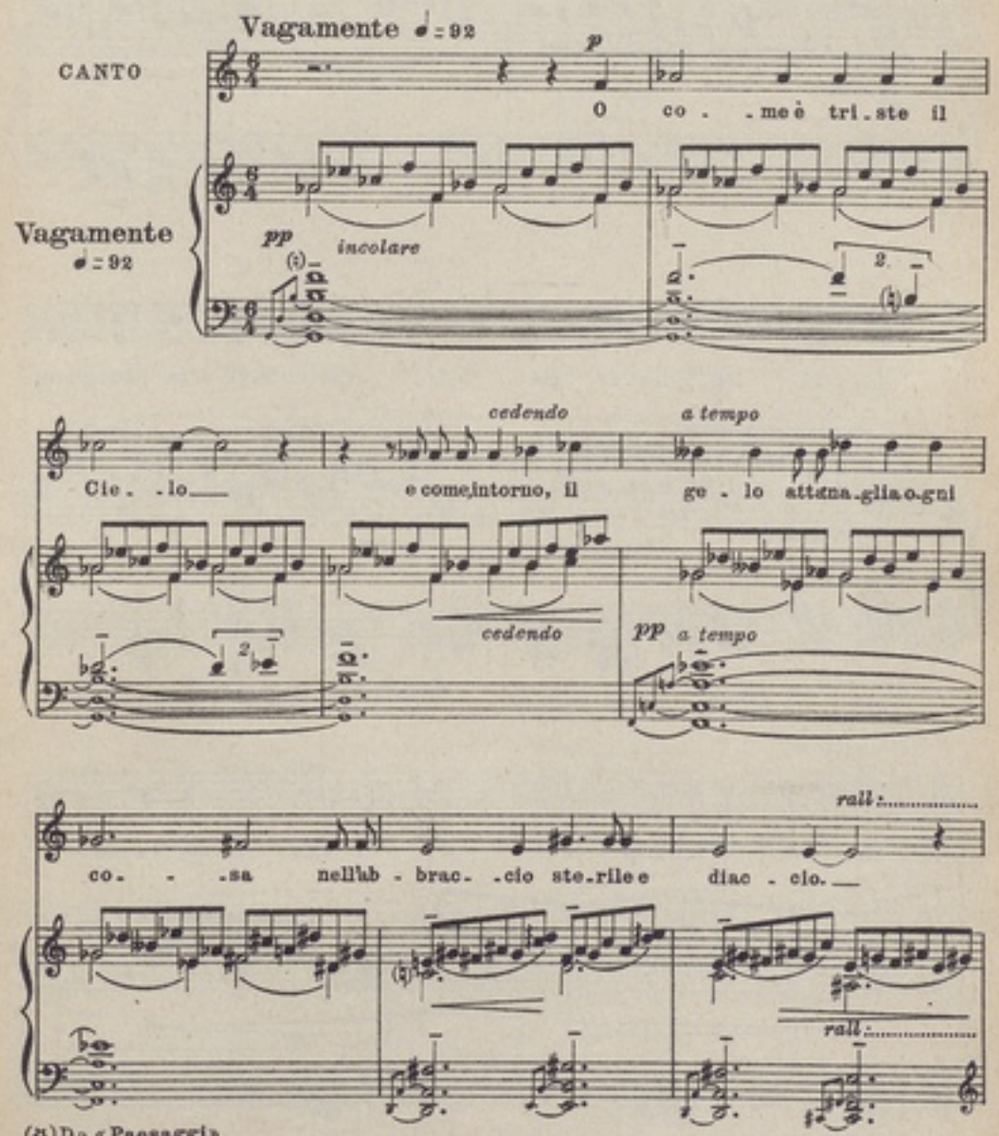
Musical Opinion. - Londra, ottobre 1923.
F. Berger. - *Old Music and New.* (Musica vecchia e nuova).
«Vi è un evidente contrasto fra la musica vecchia e quella nuova. Il solo... scopo dei vecchi maestri era di piacere agli uditori... mentre quelli odierni sembrano voler non già piacere agli altri, ma a sè stessi».
A. E. Hull. - *The Performers and the Music at Salzburg.*
Mentre in precedenti articoli l'A. si occupava della musica eseguita a Salisburgo, qui parla degli esecutori, visto che nelle composizioni odierne «le difficoltà non sono limitate alle dita ed ai muscoli, ma sono anche problemi mentali».
E. Jaques-Dalcroze. - *Waiting for Reforms.*
«In attesa di riforme» l'A. sogna una organizzazione artistica, dove tutte le Associazioni, gruppi musicali, ecc., vengano in reciproco contatto per operare secondo idee e con scopi comuni.

The Musical Times. - Londra, ottobre 1923.
W. Wallace. - *The Conductor and his Forerunners.* II. (Il direttore d'orchestra ed i suoi precursori).
Piuttosto superficiali notizie sulla musica medievale, dirette a provare che, pure nel medio evo, esisteva una battuta. Lo scritto continua.
H. A. Scott. - *The Test of Enthusiasm.* (La prova dell'entusiasmo).
Spesso si paragonano i novatori odierni ai grandi maestri passati che furono anch'essi discussi e combattuti come temerari. Ma questi suscitavano almeno entusiasmo nei seguaci, ciò che, secondo l'A. non avviene con Stravinski, Schönberg, ecc.
H. Grace. - *Rheinberger's Organ Sonatas.* (Continuazione).
Illustrazione con temi delle Sonate n. 5, 6, 7.
J. Pulver. - *Violin-Tutors of the 17 th Century.* (I metodi di Violino del seicento).
Notizie sulle prima pubblicazioni di tal genere. La prima è *Il scolaro per imparare a suonare il Violino ed altri stromenti*, di Gasparo Zanetti, apparsa nel 1645.
P. Edmonds. - *Burmese Music* (Musica del Burma).

INVERNO (*)

Versi di
FRA SCOPATI

Musica di
Franco Vittadini



(*) Da «Paesaggi»

Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.

a tempo

Fan - ta - si.me di vi - ta

a tempo
pp

nel - la lan - guen - te pia - nu - ra in - fi - ni - ta son gli ar.

rall:

.bu - sti e le pian - te e l'ac - que d'a - da -

rall:

a tempo *dim:....* *rall:.....* **Un po' meno**

- man - te. Ma

Un po' meno

a tempo
poco sfz

dim:.... *rall:.....*

ppp

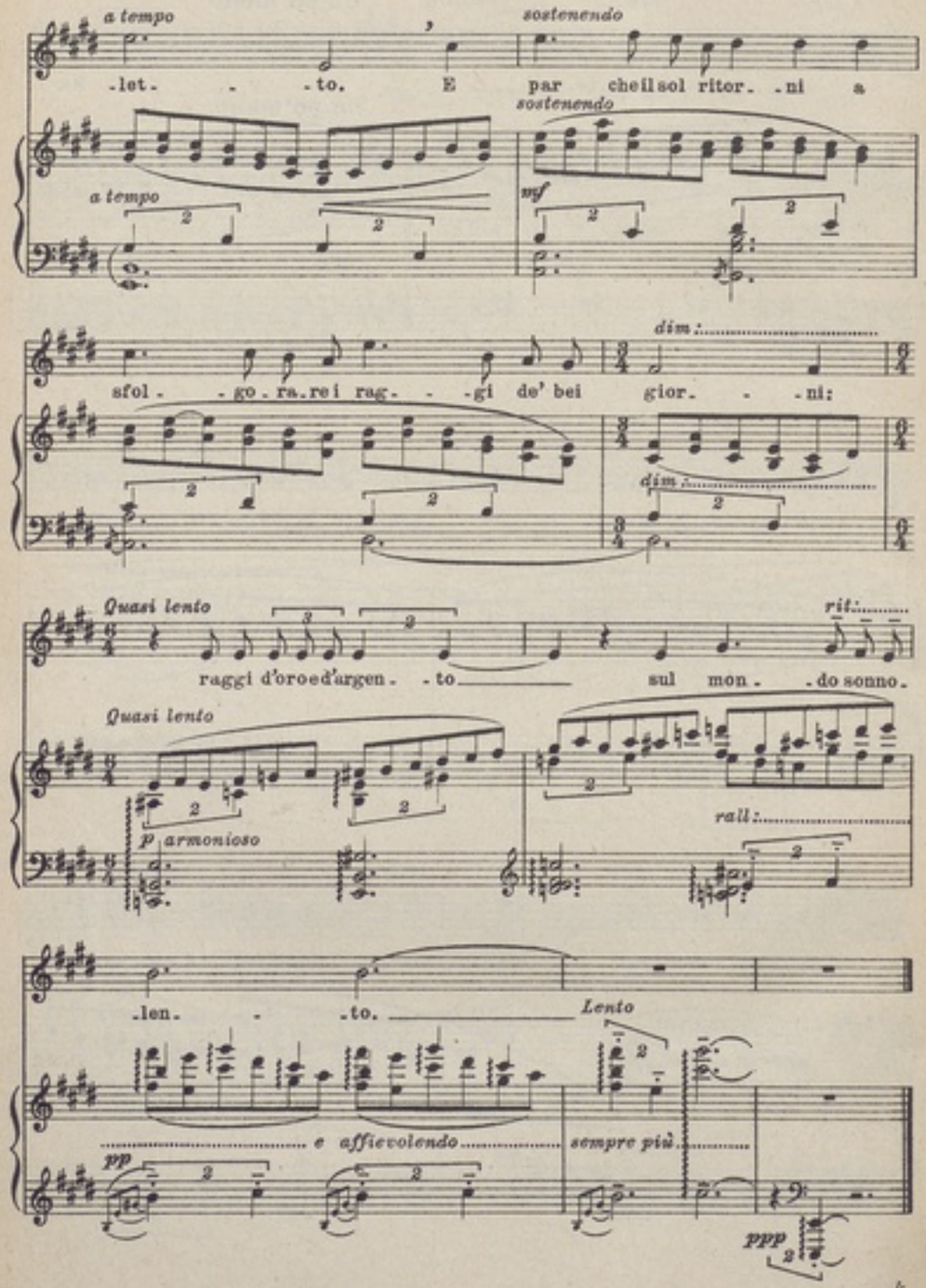
là ne la ca - pan - na can - ta la ninna nan - na

p

cresc:..... *cedendo*

u - na mam - mi - na e cul - la sul suo pet - to un angio -

cresc:..... *cedendo*



Notizie sulla musica del Burma (provincia della Birmania). Le melodie che l'A. dà in note sono di schietto modo maggiore. Il quale si va trovando nell'arte di molti popoli certo non influenzati dalla musica moderna europea.

The Sackbut. - Londra, ottobre 1923.

U. Greville. - *The Triumph of Civilisation.*
Da quanto fece notare « un ex ufficiale » su come si comporta il pubblico quando si eseguisce buona musica nelle migliori vie di Londra, l'autrice trae riconferma del fatto che la ricchezza è un vero diaframma che incarcera l'anima.

A. W. Kramer. - *It happened at Salzburg...*
« La Società Internazionale permette solo *un genere* di musica... quello d'avanguardia... Nel 5° e 6° programma vi furono momenti in cui ci si torceva... Temo che fin quando la giuria sarà legata dalla regola che la musica sia d'avanguardia, i programmi... saranno sempre uguali e soffriranno sempre di *novità*, piuttosto d'essere di notevole valore ».

F. H. Martens. - *Musical atmosphere in the Modern French Novel.*
Considerazioni sulla parte data dall'ambiente musicale nella novella francese in genere ed in specie nei *Fiancés du soleil* di V. Forbin, nel *Bouclier d'Alexandre* di Marcelle Tinayre, nel *Jardin sur l'Oronte* di Maurice Barrès e nel *Vieux Violon de Lune* d'Henri Béraud.

H. Antcliffe. - *Nicholas Gatty.*
Note sulla personalità e sulle opere di questo che è « uno di quegli artisti, oggi troppo rari, che scrivono per la pura gioia d'esprimere belli e gradevoli sentimenti... Quando l'Opera inglese troverà il suo posto nel mondo, il nome di Nicola Gatty occuperà una non trascurabile posizione nella lista de' suoi compositori.

Dr. A. Weissmann. - *Gustav Mahler and the World.* (G. Mahler e il mondo).
Tentativo di spiegare perchè la musica di Mahler è apprezzata solo nei paesi tedeschi. Dalle stesse parole dell'A. risulta il fatto inesplicabile che soltanto in Germania Mahler ha trovato e trova tuttavia la necessaria rispondenza nell'anima del pubblico.

W. Lyle. - *Endurance.* (Resistenza).
Spesso i concertisti sbalordiscono il pubblico con pezzi di resistenza, in modo non molto dissimile dagli atleti nei teatri di varietà. Si invoca una epurazione di questo genere di spettacoli.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 22 agosto 1923.

Dr. P. Riesenfeld. - *Jubal und Tubal.*
Nelle pitture della cappella degli Spagnoli a S. Maria Novella in Firenze, c'è Tubalkain (il Vulcano ebraico) tra i musicisti, e nelle sale del Pinturicchio in Vaticano lo stesso personaggio ha come attributo uno strumento a percussione. Nella base del campanile di Giotto, vicino a Tubalkain, v'è Jubal, che, nel 1° Libro di Mosè, 4, 21, è detto inventore della musica. La confusione è sorta certo dalla somiglianza di suono tra Jubal e Tubal.

——— 5 settembre 1923.

R. Hernried. - *Musikertypen.* (Tipi di musicisti).
Considerazioni sul carattere, qualità, condizioni morali e materiali e campo d'azione del musicista creatore, del musicologo e dell'interprete.

——— 19 settembre 1923.

Pr. Bessel. - *Musik « in Form ».*
« L'essenza dell'arte è la forma »; ma « la forma è quell'intima potenza per cui l'arte si comunica da un'anima all'altra », è quell'elemento psicologico, che fa d'un certo numero di uditori, una massa unica sotto il dominio d'un unico animatore.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 21 settembre 1923.

Dr. H. J. Moser. - *Von der Symmetrie in der Musik.* Ne parleremo altrove.

A. Diesterweg. - *Anton Bruckner auf dem Theater.*
Ormai sono molti i mal consigliati che tentano rendere popolare la figura d'un Maestro mettendolo sulla scena come centro d'un'azione, che viene vestita di musica del Maestro stesso. Ora è la volta d'Antonio Bruckner nel *Musicista di Dio* (Der Musikant Gottes). L'A. è deciso nel biasimo.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia agosto 1923.

G. F. Schmidt. - *Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper* (1627-1750). (Per la storia, dramaturgia e statistica dell'opera tedesca primitiva dal 1627 al 1750).
È la prima parte d'un lavoro più completo, e studia « Il balletto cantato (Singballett) e l'influsso dell'Opera francese ». Influsso anche più profondo di quello dell'Opera italiana, perchè, prima che l'Opera penetrasse in Germania, il Balletto francese era la sola forma di musica teatrale nei paesi tedeschi.

F. Oberborbeck. - *Die Musikpflege in Nemmingen.* (La cultura della musica a Nemmingen).
Studio diviso nei seguenti capitoli: La cantoria, Il collegium musicum, I maestri cantori.

A. Schering. - *Elftes Deutsches Bachfest in Leipzig, von 23 bis 25 juni 1923.*
Resoconto di questa particolarmente solenne, commemorazione del secondo centenario della nomina del sommo Maestro a Cantore della chiesa di S. Tommaso a Lipsia.

W. Hitzig. - *Eine Composition der Gottschedin.*
È una Cantata con Pianoforte di Luisa Adelgunda Gottschedin, la donna intellettuale nota più che altro come collaboratrice di suo marito, e che tenne la musica soltanto quale passatempo.

Die Musik. - Stoccarda, agosto 1923.

E. J. Kerntler. - *Rudolf Maria Breithaupt.*
In occasione del 50° anniversario della nascita di Breithaupt, l'A. riassume le teorie che hanno messo le basi della didattica pianistica, ormai diffuse in quasi tutti i paesi civili.

H. Nüssle. - *Karl Maendlers Bach-Klavier.*
Karl Maendler, costruttore di pianoforti a Monaco di Baviera, è riuscito a produrre un clavicembalo dell'artistico tipo (che ha intitolato a Bach), capace di graduare le sfumature dinamiche, e dotato di una notevole bellezza di suono. L'A. ne parla con caldo elogio e ne dà una fotografia.

K. Grunsky. - *Neues Schrifttum über Hans von Bülow.* (Nuovi scritti su v. Bülow).
Recensione dei tre libri. *Hans von Bülow* di Richard Graf du Moulin - Eckart (Monaco di B., ed. Rösl), *H. v. Bülows Leben* di Marie v. Bülow (Breitkopf e Härtel), *H. v. Bülow* di La Mara (Breitkopf e Härtel, 8ª edizione).

O. Reuter. - *Die Lehre der organischen Geigenhaltung.* (La dottrina dell'organica tenuta del violino).
Recensione del libro d'ugual titolo di Siegfried Eberhardt in ed. A. Fürstner di Berlino. « La dottrina è completa, e segna una svolta; un' nuovo felice tempo è spuntato pel violinista ».

H. J. Gigler. - *Musik und Ethos.*
« L'espressionismo ha scalzato il fattore etico quale elemento essenziale... Considero gl'influssi di Debussy, Schönberg, Stravinski, ecc. come pericolosi per la morale dell'uditore... ».

C. J. Perl. - *Das Tonkünstlerfest* 1923.
Resoconto delle esecuzioni di Cassel, dove pare non sia apparsa nessuna nuova forza, nè nessun nuovo lavoro interessante, oltre a due Sonate di P. Hindemith, una per Viola e Pianoforte, l'altra per Viola d'amore e Pianoforte. Esecuzioni in genere mediocri.

K. Holl. - *« Neue Musik » in Frankfurt.*
Resoconto delle esecuzioni di Francoforte dove, per iniziativa e sotto la direzione di Hermann Scherchen, vennero eseguiti lavori dei migliori maestri tedeschi di tendenza novatrice.

——— settembre 1923.

O. v. Riesemann. - *A. Skrjabin im Lichte eigener Jugendbriefe.* (A. Scriábin alla luce d'alcune sue lettere giovanili).
Traduzione e commento delle Lettere apparse in edizione della « Nuova Mosca », a cura di L. Sabaneiew, ed indirizzate dallo Scriábin, allora ventenne, a Natalia Valerianòwna Sekérin.

K. Engelbrecht. -*Musik und Weltanschauung.* (Musica ed intuizione de'l'universo).
« Poichè la musica è un'immediata rappresentazione della vita sentimentale dell'anima, può esprimere perfettamente il mio concetto, il suo rapporto col mondo ». Quindi, oggi come sempre non v'è che una orientazione possibile per produrre opere vitali: « intimità, spiritualità, riconquista dell'anima, rendendo questa capace d'una profonda intuizione dell'universo ».

S. D. Gallwitz. - *Gesang als Mythos.* (Il canto quale mito).
Dopo considerato il canto come elemento, sia della musica vocale e sia di quella strumentale, l'A. nota ch'esso è, nella sua essenza, mistero, perchè dipende dalla sensibilità umana: uno degli elementi della vita. E come mistero, l'uomo ha fatto un posto al canto nei miti, dove la fantasia ha rappresentato i suoi sogni.

H. Volkmann. - *Johann Nauwach.*
Notizie su questo che fu il primo compositore di musica in stile recitativo con testo tedesco. Vissuto dal 1596 o 1597 al 1690, studiò prima coll'Aassler, a Dresda, poi due anni a Torino, alla Corte dei Duchi di Savoia, poi alla corte medicea a Firenze con Lorenzino, ritornando in seguito a Dresda.

W. Altmann. - *Bisher unveröffentlichte Briefe Robert Schumanns.*
Tre lettere di R. Schumann alla casa editrice Bote e G. Bock, di Berlino, lettere rimaste inedite perchè la casa stessa le trattenne dalla larga cessione di prezioso materiale fatta alla Biblioteca Prussiana di Stato.

H. Schnoor. - *Göttinger Händel-Festspiele.*
A Gottinga il Dr. Oskar Hagen è riuscito a produrre un tale movimento di rinnovato interesse pei melodrammi di Händel che, oltre alle esecuzioni della città stessa. *Rosalinda, Cesare, Ottone,* si danno su molte scene tedesche. Ma questo ottimo successo non esclude le debolezze che si notano a Gottinga, e vengono qui indicate.

F. A. Geissler. - *Das neue Publikum.* (Il (nuovo pubblico).
Poichè il pubblico è ora ben diverso da quello di un tempo, e bisogna educarlo, « il migliore educatore è l'artista stesso », a cui l'A. dà consigli assai prudenti, specie in senso nazionale tedesco.

E. Decsey. - *Der Wiener Musiklehrer.* (L'insegnante viennese di musica).
Note d'amaro umorismo sulle odierne condizioni dei professionisti viennesi: che maneggiano, sì, milioni di corone, ma rimanendo sempre ugualmente con le mani vuote.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, agosto 1923.
È l'ultimo numero, perchè le difficili condizioni economiche della Germania impongono la sospensione della pubblicazione.

H. v. Wolzogen. - *Illusionsbühne und Idealdrama.*
Per l'A. Wagner rimane sempre all'altezza del genio come musicista, poeta, drammatico, e creatore di scene. Quindi errerebbe chi volesse sostituire la scena « ad illusione » poichè l'ideale del dramma va considerato dal punto di vista del dramma stesso; e « la veste dell'ideale è l'illusione ».

H. H. - *Donaueschinger Kammermusikaufführungen.* (Le esecuzioni di musica da camera a Eschingen sul Danubio).
Queste riunioni ebbero « per la terza volta, ed in modo sempre più chiaro, significato di centro rappresentativo della produzione tedesca di musica da camera, in contrapposto del programma internazionale di Salisburgo.

R. Hernried. - *Wagner-Aufführungen in Mannheim. Kampf um « Die Meistersinger von Nürnberg ».* (Le esecuzioni wagneriane a Mannheim. Lotta pei « Maestri cantori di Norimberga »).
Notizie storiche, tratte da documenti dell'Archivio del Teatro Nazionale di Mannheim, intorno alle esecuzioni wagneriane fino dal 1835. L'A. pubblica una lettera inedita di Wagner.

Dr. W. Georgii. - *Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte.*
Fine della sommaria rassegna della produzione pianistica degli ultimi decennii.

Dr. F. Bennedik - *Musikwissenschaft und Schulgesang.* (Musicologia e canto scolastico).
Dalla storia musicale l'A. trae le nozioni di quanto si deve evitare nell'insegnamento scolastico elementare della musica.

Dr. F. Munter. - *Adolf Sandberger.*
Illustrazione della grande figura del Sandberger quale musicologo compositore. L'A. ne presenta un ritratto giovanile.

——— *Bayreuth-Salzburg.*
Nel fascicolo del 5 luglio p. p. Emil Petsching avanzò la proposta di sostituire l'istituzione wagneriana di Bayreuth (che si sta per riaprire) con esecuzioni nazionali di carattere generale, da tenersi a Salisburgo (la città di Mozart). L'idea sollevò adesioni, di cui se ne riporta una di Hans von Wolzogen, ed obbiezioni, di cui si accenna ad una del Dr. E. Ginsberg.

VITA MVSICALE

TEATRI

MILANO

Nuove operette Italiane

* *Il paese dei campanelli* di Ranzato, nell'elegante allestimento della Compagnia Regini, ha avuto calorose accoglienze al nostro Lirico. Carlo Lombardo ha saputo ideare un libretto originale e divertente (bene sceneggiato da G. Maria Sala) che tiene sempre desta l'attenzione del pubblico. Il maestro Ranzato l'ha rivestito di musica, discutibile forse dal lato dell'italianità, ma indubbiamente di ottima fattura, ben aderente al soggetto, personale, garbata e fresca.

L'autore ha dimostrato facilità e fluidità di pensiero musicale ed i varii motivi sono composti con eleganza ritmica melodica ed armonica. Tra i brani più apprezzati ricordiamo il fox-trot della luna e dei campanelli, la canzone dei cadetti e la romanza di Nella.

---

* La Compagnia Riccioli ha portato al successo al Verdi di Firenze altre due nuove operette italiane: *Follie veneziane* e *Bambù.*

L'intreccio della prima, ideato da Paolieri e Bonelli, ha uno spunto grazioso, ma svolto ingenuamente, e senza troppa fedeltà per l'ambiente veneziano che dovrebbe servire di sfondo. Assai migliore la musica di Renato Brogi, ispirata, di facile vena e che ben sa cogliere, con sapore tutto italiano, tanto gli aspetti sentimentali che comici dell'azione.

Sono piaciuti particolarmente: il quintetto, il duetto della luna con un suggestivo *refrain,* nel primo atto; il brioso duetto delle farfalle e la spigliata furlana, nel secondo; il preludio del terzo.

Di *Bambù* sono autori Mario Corsi e Maso Salvini, pel libretto, Ezio Carabella, per la musica; gli stessi collaboratori, cioè, di *Don Gill dalle calze verdi.* Il nuovo lavoro, pieno di gaiezza e di trovate burlesche, non ha nulla di comune coi consueti modelli stranieri; si accosta, invece, ai grotteschi del nostro teatro di prosa. Anche la musica, non priva di sapore caricaturale, ha motivi facili, ben costruiti, e rispondenti all'intreccio.

Il primo mese scaligero

Con *Salomè* di Strauss e *I Compagnacci* di Riccitelli — l'una di primo allestimento, l'altra nuovissima — il 15 novembre si è riaperta la Scala. Ed entrambi gli spartiti sono valsi a mettere in piena luce il valore del maestro Gui che li aveva concertati e li dirigeva, facendo così il suo vittorioso ingresso nel massimo teatro italiano. Egli seppe dare eccellente risalto sia alla geniale iridescenza del lavoro straussiano, sia alla gaiezza e comicità di quello del maestro Riccitelli, interprete sicuro e sottile del pensiero e degli intendimenti dei rispettivi autori.

I Compagnacci, pur non avendo fra noi ottenuto lo stesso entusiastico successo di Roma, furono tuttavia accolti con molto favore. La critica ha rivelato così i pregi come i difetti del lavoro, gli uni consistenti in una simpatica snellezza di condotta, in un colore e in un sapore comico, spesso felice, gli altri in una scarsa impronta personale e in un frequente ricorso di reminiscenze soprattutto mascagnane. In palcoscenico lo cantarono mirabilmente la Sheridan, il tenore Alabiso, il baritono Badini, il Quinzi Tapergi, ecc. Di buon effetto l'allestimento scenico curato da Forzano che, com'è noto, è autore del gustoso libretto.

Anche *Salomè* ebbe buonissimi esecutori, quali la Tess, il baritono Lulli, il tenore Dolci, Maria Capuana, il Venturini. Assai suggestivo lo scenario ed il movimento regolato dal Lert.

Come secondo spettacolo si è avuta l'*Aida,* vivamente attesa e desiderata, più volte rimandata per indisposizione di qualche artista. Toscanini ne ha presentata una edizione scenicamente sontuosa e musicalmente nobilissima, perfetta, quale doveva attendersi da lui.

In palcoscenico emerse, sopra tutti, il tenore Pertile che al personaggio di Radamès seppe dare ottimo rilievo canoro e scenico. Molto lodevoli la Rinolfi, bellissima voce e

ugola pieghevole a ogni finezza, la Besanzoni, efficacissima nella scena del giudizio; il baritono Franci, dai mezzi vocali poderosi; i bassi Pinza e Baromeo, il Nessi.

Che dire dell'allestimento scenico, della magnificenza dei costumi, dei movimenti delle masse? Il pittore Grandi, Caramba e Forzano hanno gareggiato in zelo e bravura.

L'indovinato spettacolo, cui ha arriso un successo grandissimo, seguita a replicarsi a teatri esauriti. In alcune recite, favorevolmente accolti, si sono presentati la Capuana (Amneris) e il tenore Radaelli (Radamès).

Buona accoglienza ha avuto la ripresa di *Flauto magico* nella quasi identica edizione dell'anno scorso, così finemente curata da Toscanini. Nuovi elementi, apprezzatissimi, sono stati Laura Pasini (Regina della notte) e il basso Baromeo (Sacerdote).

Ed eccoci alla *Traviata*, quarto spettacolo dell'attuale stagione, anch'essa assai desiderata.

Su questa magistrale interpretazione toscaniniana — della quale già all'epoca della memorabile stagione di beneficenza al Dal Verme, durante la guerra, avevamo avuto un indimenticabile saggio — non spenderemo troppe parole, perchè sono a tutti ben note le intenzioni dell'insigne direttore da lui interamente raggiunte, di presentare un'edizione del capolavoro verdiano libera da ogni scorie sovrapposta dalle così dette « tradizioni » e in tutto conforme al pensiero e sentimento dell'immortale compositore.

Gilda Dalla Rizza come Violetta è stata una rivelazione; la sua bellissima voce, estesa e flessibile, appoggiata ad un'azione efficacissima, specie nei momenti più drammatici, ha commosso vivamente.

Il tenore Pertile ha dato al personaggio di Alfredo tutte le risorse della sua arte e della sua intelligenza. Corretto e dignitoso il baritono Montesanto. Degni di menzione la Ferrari, la Pedroni, il Franchini, il Votto, la Fornaroli, nelle danze del secondo atto. Belle le scene del Marchioro, disinvolte le masse, ben regolate le luci.

Ultimo spettacolo è stato *Lucia*, con gli stessi principali esecutori dell'anno scorso, la Dal Monte e Pertile. Nuovo direttore era il maestro Lucon, che ha cercato di attenersi il più fedelmente possibile alla interpretazione data lo scorso anno dal maestro Toscanini; e nuovo baritono, il De Franceschi, che, nella parte di Enrico, rivelò bellissimi mezzi vocali.

In successive rappresentazione della *Traviata* la parte di Alfredo è stata ripresa con buon esito dal tenore Ciniselli: così pure quella di Edgardo, nella *Lucia*, dal Radaelli.

---

* Molta folla accorre seralmente al Carcano. Gli ultimi spettacoli allestiti sono stati *Gioconda* e *Un ballo in maschera*, entrambi benissimo accolti. Nella *Gioconda* si distinsero Lina Rossi Oliver; il tenore del Ry; Ada Orso; il baritono Zani. Nel melodramma verdiano furono applauditi le signore Matcovich, Flor e Orso, il tenore Del Ry, il baritono Zani, i bassi Tolentino e Carnevali. Sempre lodevoli l'orchestra e i cori guidati, rispettivamente, dai maestri Mucci e Delitala.

* Anche il Dal Verme s'è riaperto per poche sere a spettacoli lirici di carattere popolare. Opera d'inaugurazione è stata *Un ballo in maschera* (signore Scaramelli, Agozzino, Alessandrini, tenore Fullin, baritono Anceschi, ecc.); hanno seguito *Gioconda* (signore, Laskova, Ceccherini, Masucci, tenore Gualtieri, baritono Piazza) e *Rigoletto* che ha avuto, specie, nel baritono Almodovar, nella signora Alessandrini e nel tenore Gualtieri, dei pregevoli esecutori. Direttore coscenzioso, il maestro Cremagnani.

---

* In Roma, al Teatro Adriano, si è avuta una pregevole edizione della *Fanciulla del West*, che ha richiamato un affollatissimo pubblico. Ottima protagonista Giulia Romagnoli, cui sono stati compagni il tenore Lo Giudice, un *Johnson* dai buoni mezzi vocali, e il baritono Beuf, eccellente *Sceriffo*. La opera è stata concertata e diretta con molta cura e senso d'arte dal maestro Ferrari.

* Al Comunale di Bologna è terminata lietamente la stagione invernale. *Francesca da Rimini*, diretta in alcune rappresentazioni dallo stesso autore, ha ritrovato il grandissimo favore di tre anni or sono. Carmen Melis n'è stata protagonista eccezionale, ben assecondata dal tenore Merli e dal baritono Maugeri. Liete accoglienze ha avuto anche il *Piccolo Marat*, diretto da Mascagni ed esecutori la Riva-Fumagalli, il tenore Bergamaschi, il baritono Ghirardini, ecc.

* Alle Muse di Ancona dopo una bellissima *Manon* pucciniana, presentata dal maestro La Rotella, è andata in scena *Giulietta e Romeo*, diretta dall'autore, che ha avuto una accoglienza entusiastica. Zandonai, coi valorosi interpreti, è stato acclamato ripetutamente e calorosamente.

* *Gianni Schicchi* di Puccini ha avuto un grandissimo successo, il 24 novembre, all'Opera di Vienna. Precedeva il *Nano*, opera in un atto di Zemlinsky, la quale ebbe esito discreto.

CONCERTI

MILANO

* Società del Quartetto. — *7-9 dicembre*. Il pianista Paolo Loyonnet si è appalesato esecutore personalissimo, indubbiamente, ma talvolta un poco freddo e manierato come, ad es., nella *Sonata* op. 111 di Beethoven. Eseguì anche i 24 *Preludi* di Chopin e, molto bene, i tre *Studii trascendentali* di Liszt.

* Teatro del Popolo. — *16-23-30 novembre-7 dicembre*. Il pubblico continua a dimostrare il proprio consenso alle manifestazioni musicali promosse dal maestro Carlo Gatti. Nella prima, piacquero particolarmente il *Quartetto in si bem. magg.* di Boccherini eseguito assai bene. La seconda fu dedicata a musiche modernissime, tra cui due quartetti di Debussy e di Dvorak; la cantatrice Munastir Gemelli, dotata di buona voce e di fine sentimento ,eseguì, anche, alcune liriche di Ravel, Rachmaninoff, Stravinski e « Quell'usignol » di Pizzetti che ebbe particolari approvazioni. Nel terzo concerto ebbe ottimo risalto la *Sonata in mi b. magg.* di Strauss, e in quello del 7 dicembre s'iniziò un ciclo beethoveniano, con buonissime esecuzioni del *Trio*, op. 70, e del *Quartetto*, op. 18, n. 4. Linda Cannetti, inoltre, cantò limpidamente il gruppo di melodie « all'amata lontana » che ben pochi conoscevano e che valse a porre il genio di Beethoven sotto altro aspetto.

* Circolo Amici dell'Arte. — *19 novembre*. Accompagnato al piano, con finezza, dalla signorina Herrera Lerona, il violinista Florencio Mora si è dimostrato interprete disciplinato ,espressivo, con indubbie qualità di tecnica, di Mozart, Franck, Bach, Debussy, Isaye.

* *27 novembre*. Ugo Donarelli ha eseguito assai lodevolmente un variato programma di musiche da camera di autori modernissimi.

* Convegno. — *27 novembre*. La cantatrice Ghita Lenard piacque, nonostante le disuguaglianze e la non eccessiva limpidezza della sua voce, per l'intuito, lo studio, la coltura che appalesa. Fra molte arie antiche, parecchie interessanti, fece gustare i sonetti pizzettiani, veramente petrarcheschi, dei quali il secondo suscitò insolita ammirazione.

* Concerti diversi. — *16-18 novembre*. La pianista Luba D'Alexandrowska ha avuto giudizio pienamente favorevole. Ottime le esecuzioni di *Leggenda del vecchio castello* di Mussorgski; di *Toccata e fuga* di Bach; della *Polacca* di Listz.

* *21 novembre*. Kristyna Mozlova, in un programma non troppo attraente, ha esplicato robustezza e dolcezza di voce.

* *26 novembre*. Cor De Las ha ritrovato gli unanimi consensi dello scorso anno. Dotato di meccanica elastica e agile egli suona con sentimento e con giusto intuito degli effetti. Buon programma.

* *1 dicembre*. Le qualità precipue che ha rivelato il giovane pianista svedese Olof Wibergh sono bella tecnica e molto buon gusto. Assai applaudito, dovette concedere anche numeri fuori programma.

* *2-6 dicembre*. In un programma di musica italiana, la giovane Bianca Maria Buya ha comprovato la sua sensibilità artistica e le sue notevoli qualità violinistiche; il pubblico l'ha applaudita con fervore.

* *4 dicembre*. Lietissima accoglienza ha avuto la pianista Rina Franco che eseguì musiche di autori italiani (Bossi, Cantarini, Zanella) e, inappuntabilmente, le *Variazioni* di Brahms.

* *8 dicembre*. Accompagnato inappuntabilmente dal pianista Olof Wibergh, il violinista russo Jssay Mitnitzky si è distinto più per bellezza di suono che per doti tecniche. Rese assai bene il *Preludio* di Bach.

ROMA

* Augusteo. — *18 novembre*. Solenne inaugurazione della stagione sinfonica con il *Canticum canticorum* di M. E. Bossi e lo *Stabat Mater* e il *Te Deum* di Verdi, sotto la direzione di Bernardino Molinari: solisti per il poema biblico di Bossi la signora Fanny Anitua Treves e il baritono Carmelo Maugeri. La esecuzione, ottima da parte di tutti gli interpreti; del Coro della R. Accademia di Santa Cecilia e dell'eccellente orchestra dell'Augusteo, è accolta da generale plauso.

Il concerto si replica, con pari successo, il giorno 21.

* *25 novembre*. Victor De Sabata, che già all'Augusteo negli anni scorsi aveva ottenuto notevoli successi, incontra anche questo anno festose accoglienze quale direttore e compositore: interpretando con sensibilità e musicalità la sinfonia in *mi bem. maggiore* di Borodin, l'*Ouverture tragica* di Brahms, alcune delle *Antiche danze ed arie* trascritte da Respighi, e il proprio poema sinfonico *La notte di Platon*, che viene eseguito per la prima volta. Il nuovo lavoro del giovane e

apprezzato musicista triestino produce ottima impressione per la facilità e ricchezza di eloquio sinfonico, la padronanza orchestrale, e la nobiltà della visione; è accolto da sentiti applausi.

✱ *2 dicembre.* Il maestro viennese Erich Wolfgang Korngold, il musicista precoce che principiò a dodici anni a far conoscere la sua produzione riuscendo rapidamente a render noto il suo nome e che ora, a ventisei anni, ha già conquistato larga fama, si presenta in un concerto dedicato completamente a sue composizioni: due episodi dell'opera *Violanta*, due tempi della *Sinfonietta*, l'ouverture sinfonica *Sursum corda*, due scene della *Città Morta*, la sua opera più recente e famosa, e cinque pezzi tolti dalla musica di scena per il *Molto chiasso per nulla* di Shakespeare. Specialmente questi ultimi pezzi, di sobria e perfetta espressione, eleganti e caratteristici, scritti per piccola orchestra, ottengono vivo successo. Le composizioni maggiori sono anche apprezzate; e al giovane maestro vengono rivolte fervide dimostrazioni di simpatia.

✱ *9 dicembre.* Concerto della *Società corale varesina* diretta dal maestro Romeo Bartoli; e dell'organista Ulisse Matthey. Il coro varesino svolge un interessante e attraentissimo programma di rievocazioni della polifonia vocale cinquecentesca (Ingegneri, Scandello, Monterverde, e, per intero, *le Veglie di Siena* di Orazio Vecchi. La esecuzione è ammiratissima per la perfezione e finezza. Al maestro Bartoli e ai suoi valorosi cantori vengono rivolte cordiali feste. L'organista Matthey ottiene anch'egli calorose accoglienze, eseguendo con padronanza e intelligenza di interprete musiche di Frescobaldi, Pasquini, Arcadelt, Bach, Bossi.

✱ Sala Accademia di S. Cecilia. — Il concerto inaugurale della stagione è tenuto il 7 dicembre, dagli stessi « Madrigalisti varesini », che interpretano applauditissimi un variato programma di musiche cinquecentesche, fra cui il *Festino per la sera avanti il giovedì grasso* di Aduardo Banchieri.

✱ Filarmonica. — *26 novembre.* Tiene il concerto inaugurale della stagione il pianista Francesco Bajardi, ritrovando le calorose accoglienze che son dovute ai suoi alti meriti. Il programma, diviso in due parti, è dedicato per metà ai clavicembalisti italiani, per metà ai romantici.

✱ *3 dicembre.* Ottiene un buon successo il Trio fiorentino Nucci, interpretando opere di Rachmaninof e di Beethoven, e un Trio in *si minore* di Guido Guerrini, lavoro di buona fattura ma senza gran rilievo.

✱ *10 dicembre.* Primo concerto del Quartetto Rosè, dedicato per intero a Beethoven (Quartetti op. 18 n. 6, e op. 132; e Trio op. 9). Ottime accoglienze.

✱ Altri concerti. — Al Circolo Marchigiano ha tenuto una udizione il violinista Remy Principe, in unione alla sua signora, valente arpista. Oltre a una *Sonata* di Pugnani e ad altre musiche, il programma conteneva *Tre pezzi in forma antica*, dello stesso Principe, molto gustati per la eleganza e fine musicalità.

✱ Il Lyceum ha iniziato le sue tornate con un concerto dedicato alla cantatrice Elena Marchisio e alla pianista Antonietta Rinaldi.

✱ Si son ripresi i « lunedì musicali » alla Associazione artistica con una prima applaudita audizione tenuta dal violinista e dalla pianista coniugi Frangini, e una seconda dalla valentissima arpista Nella Coen.

TORINO

✱ Al Tempio Valdese, l'organista Matthey e la violoncellista Onorina Semino dettero una interessante e applaudita udizione.

✱ Al Liceo si ebbero: tre sedute della pianista Magdeleine Brard, notevoli, specialmente, per l'ottima interpretazione delle più belle *Sonate* di Scarlatti; e un programma accuratamente scelto di autori antichi, non a tutti noti, interpretato con senso d'arte dalle cantatrici Marietta e Anna Amstad, dalla clavicembalista Alice Ehlers, coadiuvate, in alcuni brani, dai flautisti Virgilio e Gullino.

✱ Nella Chiesa di S. Giovanni, il Doppio Quintetto di Torino, diretto dal maestro Perrachio, con la partecipazione delle signorine Amstad e della clavicembalista Ehlers, ha eseguito mirabilmente un interessante programma, quasi tutto nuovo per Torino, i cui capisaldi erano Bach e Händel.

VENEZIA

✱ Il Quartetto Veneziano ha inaugurato le serate della « B. Marcello » assai brillantemente. Tra pezzi di Glazunow e di Beethoven si sono eseguiti *Stornelli e Ballate* di Malipiero, che hanno nuovamente dimostrato la personalità originale dell'autore. Essi, di struttura difficile, hanno brani di assoluta e insinuante bellezza.

La seconda udizione ha segnato un nuovo trionfo per l'arte possente di M. E. Bossi, e un ottimo esito per la cantatrice Pasetti Mendicini.

TRIESTE

✱ Anche in questa città, nella chiesa di S. Giusto, M. E. Bossi si è appalesato organista elettissimo, e, per di più, compositore sapiente e inspirato. Il pubblico ha assai apprezzato i suoi brani 2ª *Sonata*, *Natale*, *Scherzo*. In alcune composizioni si distinsero la violinista Nives Luzzatto, l'arpista Mayer e il violista Dudovich che dettero ottimo risalto a *Meditazione* di Cesare Nordio, bel brano in cui l'autore appalesa buon gusto, facilità d'ispirazione e qualità d'istrumentatore.

✱ Riccardo Strauss ha diretto, con la consueta sensibilità artistica, due concerti al Rossetti. Nel programma del secondo figurava il preludio di *Oceania* di Smareglia, il quale, presente, partecipò alle acclamazioni del pubblico.

NAPOLI

✱ Agli « Amici della musica » si è presentato Mario Corti che ha eseguito mirabilmente la bella e poderosa *Sonata* di Pizzetti, fervorosamente applaudita dopo ogni tempo.

In altra seduta è stata apprezzata la cantante Ghita Lenart, accompagnata al piano da Dante Alderighi che eseguì da solo tre brani, molto lodevolmente.

✱ Il pianista Ariani ha eseguito due bei programmi al « Quartetto », forse un po' troppo poderosi. Ma in entrambi dette l'esatta misura del suo valore e delle elette qualità di concertista. Specialmente della *Chaconne* di Bach presentò una interpretazione magistrale.

✱ Alla Sala Maddaloni, Achille Longo (unitamente al violinista De Rogatis, a Vincenzo Furia, a Salvatore Scarano a Sergio Viterbini) fece applaudire un programma di sue composizioni: dal giovanile *Quintetto in re magg.* alla *Sonatina* e al *Trio*.

✱ Due serate settecentesche, amorevolmente preparate dal maestro Cremesini, direttore di quell'Istituto musicale, si sono svolte a Rovigo, con molto successo. Il programma comprendeva: *Concerto a cinque* di Marcello; l'aria: *Il ben mio quando verrà*, di Paisiello; una *Gavotta* di Martini e la *Serva padrona* di Pergolesi.

✱ Al Liceo bolognese, pel « Pensiero musicale » il violinista Zaturezky ha suonato veramente bene interpretando, con giustezza di linee e stile, musica antica.

✱ L'Istituto inglese di Firenze ha degnamente inaugurato la stagione musicale con un concerto affidato al pianista Boghen, al violinista Tignani e al soprano Kadmina, tutti meritatamente applauditi.

✱ Una vera festa d'arte si è svolta nel magnifico Salone dei Concerti del palazzo Chigi-Saracini a Siena. Nel bellissimo organo, E. M. Bossi ha eseguito stupendamente musica di Azzolino, di Frescobaldi e la sua *Aspirazione*. Il violinista Serato non gli è stato secondo interpretando la *Ciaccona* di Vitali, con accompagnamento d'organo, e il *Concerto in la min.* di Vivaldi, con accompagnamento dell'orchestra bolognese. La quale ha conchiuso la serata con alcune brillanti esecuzioni.

✱ Le due prime udizioni agli « Amici della musica » di Bari sono state date dal violinista Serato e dal violoncellista Livio Boni. Entrambi ebbero festosissime accoglienze.

✱ Il maestro italiano Piero Coppola ha diretto a Parigi, al teatro dei Campi Elisi, la ben nota orchestra Pasdeloup, conseguendo ottimi risultati. Nei programmi di musica classica, romantica e moderna, figuravano composizioni di Pizzetti (la *Suite* orchestrale per la *Pisanella*), Busoni, Malipiero (il poema sinfonico « *Per una favola cavalleresca* ») Lazzari, Davico e dello stesso Coppola.

Parteciparono ad alcuni numeri la cantatrice Nielka, che ha interpretato la vecchia musica italiana, e la pianista Valmaléte.

✱ Ai Concerti Colonne è piaciuto *Poème pastorale* di Soydry, un inno alla primavera scritto in forma classica, dalle linee chiare e di sobria orchestrazione.

✱ Nè minore accoglienza favorevole ha avuto, ai Concerti Lamoureux, *En province* di A. Philip, in cui sono riuniti assai bene e disposti con abilità alcuni temi popolari natalizi. Ottima l'istrumentazione e gli effetti degli impasti. Nella stessa sala è stato apprezzato *La Baie des trépassés* di Planchet, allievo di Franck. È un lavoro sinfonico solido, scritto da un musicista nutrito di idee.

BEETHOVEN L. (van).

SONATE - *Nuova edizione critica, riveduta e corretta da* **A. Casella**

E. R. 1 - Vol. I . . . . . L. 12
E. R. 2 - Vol. II . . . . . » 12
E. R. 3 - Vol. III . . . . . » 12

(nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

BARTOK (B.) e KODALY (Z.) — *Chansons populaires de Transylvanie.* Édition de la Société de littérature populaire. (Roszavolgyi et C.ie, Budapest).

Questo bel volume, che ho il piacere di poter aggiungere alla mia modesta biblioteca di musica etnica, per il gentile omaggio che volle farmene uno degli autori, l'egregio musicologo Kodály, contiene ben centocinquanta canti degli ungheresi della Transilvania. Nonostante questo bel numero, gli autori ci fanno sapere, in una breve prefazione, che la regione è ben altrimenti ricca di vena musicale popolaresca e che, se si sono decisi a pubblicare il presente volume, in luogo di una edizione completa di tutto il folklore musicale, ciò è dovuto alle speciali condizioni locali che, per ora almeno, rendono la cosa quasi impossibile. Perciò, non solo qui mancano le diverse varianti di uno stesso canto, ma questi non sono stati raccolti e saggiati con gli oramai indispensabili apparecchi scientifici.

Anche il canto popolare della Transilvania, come del resto quello di tante altre regioni ben più remote e vergini, è sul punto di perdere le sue più preziose caratteristiche al contatto della civiltà mondiale inesorabilmente uniforme, e perciò il volume arriva opportunissimo, consacrando in documento ciò che forse fra pochi anni sarebbe impossibile.

Di ciascun canto, oltre alla poesia riportata quasi sempre per intiero, è, a piè di pagina, scrupolosamente registrato il luogo d'origine, l'anno in cui fu raccolto, da chi, e, spesso, anche di chi. In fondo al volume si trovano: un indice musicale, in cui sono specificate la cadenza, il numero delle sillabe e l'ambito dei suoni in cui la melodia si muove; un indice delle parole e uno dei luoghi d'origine. In principio al volume è la chiara spiegazione di alcuni segni musicali che, molto opportunamente, gli autori hanno adottato per tutte quelle indeterminatezze, quelle oscillazioni di tempo, di ritmo e di altezza dei suoni che spesso cadono nella musicalità involuta della parlata, propri dei canti del popolo, e che l'ordinaria semiografia sarebbe stata impotente a rendere.

***

Ciò che non mi convince affatto è l'idea di avere trascritto tutte le centocinquanta melodie in modo che finissero tutte sul *sol* della seconda linea, chiave di violino. Questo, dicono gli AA., allo scopo di facilitare la comparazione con i canti delle altre loro pubblicazioni. Che se pure ne risulta uno spostamento della tonalità originale di tutti i canti, essi la affermano cosa senza importanza nella canzone del popolo giacchè il lettore trasporterà spontaneamente in tono comodo alla sua voce quelle melodie che gli riuscissero troppo acute. In me invece, i non pochi anni di studio di musica etnica hanno portato la convinzione che l'altezza del tono in cui sono originariamente impostati i canti del popolo è dato importantissimo. Importantissimo dico, in quanto derivando esso da necessità fisiologiche e da istintivi moti psicologici arriva a estrinsecazioni estetiche quanto mai disparate e interessanti. Citiamo, rapidamente, le voci di contrabasso di alcune regioni russe, le tristi, lente melodie della pianura aggirantisi su le note più deboli della voce umana, le canzoni della montagna lanciate alto quanto gli ampi polmoni del montanaro consentono. E c'è la canzone dell'amore e dell'odio che si affermano in note tenorili acute, chiare, forti e talvolta sforzate, e c'è la canzone del cordoglio e quella dell'amore vittorioso o della pugna che si affermano nelle caratteristiche note del contralto e del baritono. Perciò, e per altre ragioni che esorbitano da cenni recensivi, non dico in raccolte come questa della Transilvania, fatta con scopi etnofonici e quindi storici e scientifici, ma anche in raccolte fatte a scopo di volgarizzazione e nelle quali molte licenze sono permesse, è sempre bene che l'altezza originale dei canti sia rispettata il più possibile. Nè vale l'osservazione di alcuni studiosi, che una stessa canzone viene cantata in diverse tonalità dagli stessi cantori indigeni, a seconda delle capacità vocali di ciascheduno di essi, perchè potrà esserci una differenza di un mezzo tono, ed anche più, da un cantore all'altro, ma la linea generale, il carattere di acuta o grave rimane, e una canzone verrà cantata da tutti in tonalità acute, mentre un'altra si manterrà nelle regioni medie o basse. L'altezza originale dei canti è dunque un dato etnico (fisiologico e psicologico) di primaria importanza.

Dei canti raccolti nel volume di cui ci occupiamo sarà lavoro veramente interessante sceverare quelli indigeni da quelli importati e di questi notare le origini; e noi ci auguriamo che ciò sia presto; per ora, l'impressione che essi lasciano dopo una prima lettura non è di soverchia originalità e la passione non li colora che assai raramente, mantenendosi piuttosto nella forma di canzone popolare che non in quella profonda, sentita, umana, di canto del popolo.

Gli autori hanno ordinato le melodie secondo la loro costruzione di cui è carattere principale il numero e la forma delle cadenze. Noi avremmo amato meglio una divisione secondo il contenuto psicologico che si esplica tecnicamente in forme distinte, aggruppando le ninne nanne, le canzoni d'amore, gli stornelli, le nenie e così via.

Il volume, frutto di studio, di sapienza, e di lunga pazienza, non dovrebbe mancare in nessuna libreria di musicologo, ed è questo, mi pare, il miglior elogio che gli si possa fare e la più grande soddisfazione che possano raccogliere gli autori.

GIULIO FARA.

TORELLI (G.) — *Concerto* per Violino ed Orchestra, op. VIII, n. 8, riduzione con Pianoforte e realizzazione del Basso, di M. Pincherle. (M. Senart, Parigi).

È uno dei primi concerti per Violino e Orchestra, dove «la scrittura solistica è già nettamente distinta dai *tutti*, senza che la virtuosità soverchi l'interesse musicale puro». L'esecuzione tecnica è facilissima. All'ultima riga della pag. 3 sono dimenticate le indicazioni:

Solo alla battuta prima, *Tutti* alla terza.
Solo alla seconda metà dell'ultima.

BOILDIEU (A). — *Trio* pour Piano, Violon et Violoncelle, op. 5, recueilli par G. de Saint-Foix. (M. Senart, Parigi).

Documento di valore storico per la musica da camera che si scriveva in Francia al tempo di Haydn.

GUILLEMAIN (G.) — *Allegro* pour Violon et Piano, recueilli par M. Pincherle. (M. Senart, Parigi).

Bel pezzo (certo il 1° tempo) tratto dalla V Sonata dell'op. XIII per Clavicembalo con accompagnamento di Violino, e che è pieno dello spirito e del gusto del settecento francese. Non è dato sapere quanto a fondo sia completata la parte del clavicembalo, ma nel complesso pare trattato con rispetto all'opera del grande virtuoso.

MARTIN (F.) — *Sonate en mi mineur* pour Violoncelle et Piano, réalisée par Jean Stranwen. (M. Senart, Parigi).

Pubblicazione che riconferma come non si renda sempre buon servizio ai vecchi maestri esumandone le opere.

RASSE (F.) — *Sonate pathétique* pour Violoncelle et Piano.

SINGERY (G.) — *Sonate en La mineur* pour Violoncelle et Piano.

BONIS (M.) — *Sonate* pour Violon et Piano. (M. Senart, Parigi).

Sono tre composizioni simili per caratteri generali e per costruzione tecnica, cioè spirito romantico espresso con buoni mezzi musicali. Ma prima questi elementi comuni vanno intesi come le rassomiglianze nei visi di cui ognuno ha qualche cosa di proprio e di diverso, poi ogni lavoro ha differente grado d'interesse. A nostro giudizio questa vitalità è rappresentata nel rapporto dato dalla nostra disposizione in senso crescente.

La Sonata di M. Rasse ci pare davvero un po' troppo una sopravvivenza d'altri tempi, quando la sentimentalità liquescente pareva costituire l'ideale della ispirazione musicale. Il lavoro di M. Singery è già più serio, pur rimanendo animato da quella spinta sentimentale che fu come la voce di troppo lunga fase del romanticismo. M. Bonis presenta una musica più personale e meritevole d'essere espressa e comunicata ad altri. Il 1° tempo è vivo e buono; il 2° si presenta bene, mentre forse perde interesse negli episodi seguenti; il 3° è fatto su una tema popolarissimo; il Finale, vivo ed incisivo, chiude bene la sonata. In complesso questi tre lavori sono testimonianze della bontà della scuola francese, che sa far comporre onorevolmente a tutti i musicisti, ognuno secondo il proprio grado di ingegno.

LAUWERYNS (G.) — *Sonate* pour Violon et Piano. (M. Senart, Parigi).

Questa Sonata avrebbe trovato un buon posto nella produzione strumentale se fosse apparsa quando César Franck dominava l'arte francese colla sua musica mirabilmente alta e nobilmente sostenuta. Oggi l'A. fa l'effetto d'un onorevole ritardatario. Con questa riserva fondamentale i tre tempi di M. Lauweryns possono essere messi in valore da buoni esecutori come musica sentita e maestrevolmente espressa. Per esempio, il Largo non può non venire ascoltato senza soddisfazione estetica da uditori sinceri.

PETERKA (R.) — *Trio in D dur*, op. 6, *für* Violine, Violoncell und Klavier. (N. Simrock, Berlino).

Un lavoro tipico: l'autore è maestro della tecnica, imprime all'opera proprio slancio e calore, ma non la impronta della sua personalità. Vive nell'ambiente wagneriano, ne assimila l'atmosfera poetica e tecnica, e la spinta interiore, generatrice dell'opera d'arte e gli fa produrre musica non abbastanza vissuta per essere sua nel senso vero ed intimo. Anche questo, dunque, è un bellissimo saggio di sopravvivenza d'una fase ormai superata.

SOYER (A.) — 4 *Mélodies* pour Chant et Quatuor à Cordes. (M. Senart, Parigi).

Sono quattro liriche facili, dolci, sentimentali: carattere questo che si è trovato in altri canti simili, e pare essere l'aspetto proprio dell'autore.

BYRD (W.) — *Dances Grave and Gay* edited from the Masse by M. H. Glyn. (Winthrop Rogers Ltd., Londra).

Tra queste *Danze gravi e gaie* del sommo maestro inglese vi sono cose fresche, che, in mano ad un buon pianista, possono far entrare gradevolmente nell'ambiente clavicembalistico britannico del seicento. Nessuna difficoltà tecnica.

KING (R.) — 4 *Preludes*, op. 5 (J. Williams Ltd., Londra).

Pezzi d'un certo effetto pianistico, senza troppa difficoltà.

CAMPBELL (C. M.) — *Good Humour.*

SWINSTEAD (F.) — 3 *Short Pieces*, op. 49 a. (J. Williams Ltd., Londra).

Musichetta chiara per collegiali che studiano la musica una mezz'ora per settimana.

QUILTER (R.) — *Country Pieces.* (Winthrop Roger Ltd., Londra).

Quattro composizioni piane, non volgari e non sgradevoli per dilettanti.

Con **L. 12.50**

i nostri associati hanno diritto a MUSICA D'OGGI per tutto il 1924 e ad un biglietto della LOTTERIA PRO TEATRO ALLA SCALA. Concorrono quindi ad uno dei 111 premi che la lotteria offre:

L. 750 mila in contanti

oltre a due palchi e sei poltrone per una intera stagione.

MUSICA SINFONICA

Partiture d'orchestra in formato tascabile

1ª Franco Alfano - *Sinfonia in Mi* — 2ª Ottorino Respighi - *Ballata delle Gnomidi* — 3ª Riccardo Pick Mangiagalli — *Notturno e Rondò fantastico;* op. 28 — 4ª Domenico Alaleona - *Due Canzoni italiane, per Archi, Celeste e Timpani*: I. « La mamma lontana » - II. « Canzone a ballo » — 5ª Ezio Carabella - *Andante con variazioni.* (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Quando uscirono le prime dodici partiture di questa magnifica e preziosa pubblicazione della Casa Ricordi, io dedicai loro una lunga recensione, comparsa nel fascicolo dell'ottobre 1922 della nostra Rivista.

E già fin d'allora io m'auguravo, per il bene dell'arte musicale italiana, e prevedevo, che la serie iniziale di dette partiture d'orchestra avrebbe avuto un beneauspicato proseguimento.

Ed infatti, da allora la Casa Ricordi non ha più cessato di lanciare di quando in quando nuove ed importanti musiche italiane moderne in partitura, non deludendo ma anzi consolidando e superando le nostre legittime speranze.

Le cinque partiture da me ora annunziate, debbono essere indubbiamente fra le ultime pubblicate e contengono in prevalenza musiche di pregio indiscutibile e che onorano altamente l'arte musicale italiana.

Ed anzitutto mi piace qui di ricordare la poderosa ed impetuosa *Sinfonia in Mi* di Franco Alfano, in tre tempi, che già da qualche tempo si va eseguendo con pieno successo in molte sale da concerto dell'estero e un po' meno in Italia. Opera sinfonica degna di stare accanto ai migliori modelli del genere, pervasa tuttavia da un senso di vita tutto nuovo e nostro e da una splendida coloritura orchestrale.

Grande fascino orchestrale e ricchezza ritmica dimostra pure la bella partitura della *Ballata delle Gnomidi* del Respighi, poema fantastico e programmatico, ispirato ad una ballata tragica e bizzarra del comm. Carlo Clausetti.

Così il *Notturno e Rondò* del Pick Mangiagalli e le *Due canzoni italiane* dell'Alaleona si presentano come tipi di partitura orchestrale degni del massimo rispetto.

Anche l'Italia moderna e nuova ha dunque qualche cosa di non comune e di non facilmente superabile da insegnare agli altri. E questo sia detto specialmente per coloro, che hanno nelle mani le sorti della nostra musica orchestrale sinfonica.

I musicisti e gli editori non mancano in Italia, gli uni e gli altri già assisi nei seggi più elevati; tutti sappiamo che cosa ancora ci manca. E quindi nostro dovere comportarci in modo, che tanti nobili sforzi siano per ottenere in breve un decoroso e più che meritato riconoscimento.

F. Balilla Pratella.

RESPIGHI (O.) — *Belfagor*. Partitura d'orchestra (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

Il caso di vedere pubblicata — nel formato ormai divenuto caro agli studiosi — la partitura d'orchestra di un'opera pochi giorni dopo la sua prima rappresentazione, come è avvenuto di questa del *Belfagor*, è un prodigio di rapidità e di coraggio editoriale e risulta a tutto onore dell'attività di questa nostra Italia, in cui possiamo dire che i prodigi non sorprendono più.

In altra sede e in altro momento esposi le mie opinioni sull'ultimo lavoro teatrale del Respighi, e non v'è perciò necessità che ripeta qui le ragioni dell'ammirazione sincera che nutro per esso. Su questa rivista considererò invece brevemente i pregi della partitura orchestrale. La quale, sebbene non ostenti mai del sinfonismo — che sarebbe inutile superfetazione in una commedia lirica — e si mantenga strettamente aderente all'azione rivestendo un assoluto carattere di *necessità* scenico musicale, pur tuttavia ha in sè tale valore strumentale, da poter essere osservata anche separatamente.

La prima cosa che colpisce chi esamina la partitura del *Belfagor*, dopo avere inteso più volte l'opera in teatro, è la relativa sobrietà di mezzi e la quasi assoluta normalità del loro uso, in confronto alla varietà stupefacente di effetti ricavati. Ne viene la conclusione che un buon cuoco può allestire un eccellente pranzo, anche coi soli ingredienti della più onesta cucina familiare. Questione di dosi e non di salse, nevvero?

La seconda osservazione è che il Respighi (almeno a mio modo di vedere) è tornato molto genialmente — e certo con maggiore dose di spirito riflesso — alla concezione monteverdiana dell'orchestra d'opera. Rivolgendomi a professionisti di musica è superfluo che io ricordi come il Monteverdi usava gli aggruppamenti strumentali in maniera omogenea e continuata, durante tutta una situazione scenica o durante lo svolgersi di un intero ciclo di sentimenti, allo scopo di colorire con un determinato fascio di luci strumentali un determinato momento psicologico. L'orchestrazione moderna, nella evoluzione della sua tecnica, si è andata invece orientando sempre più verso l'instabilità impressionista: gli strumenti possono essere in giuoco in qualsiasi momento e il loro interloquire breve e saltuario, i loro aggruppamenti passeggieri, sono determinati più spesso dalle caratteristiche prettamente musicali del pensiero che da ragioni largamente psicologiche: ciò non soltanto nella musica pura dove il sistema è ovvio, ma anche nella musica teatrale.

Orbene il Respighi, nel *Belfagor*, senza rinunciare in nulla alle seduzioni dell'orchestra moderna e alla varietà dei suoi effetti fonici, senza neanche attaccarsi interamente alla concezione massiccia e primitiva dello strumentale monteverdiano, ne ha trasfuso il senso geniale nella sua raffinata tecnica di compositore d'oggi, riuscendo a mantenere una omogeneità di colori — unita ad omogeneità di ritmi — per i caratteri più singoli dei personaggi. Così ad esempio i timbri aspri, penetranti, macabri dell'ottavino, clarinetto piccolo in *mi b.*, xilofono, pizzicati acuti degli archi, clangore breve di piatti, sforzati di tromba in sordina, ecc., si accompagnano quasi sempre alla presenza del diabolico protagonista in scena. Il grottesco di fagotti, contrafagotti, pedali bassi di corni, accordi rotti e pesanti di tromboni in posizione stretta, dipingono la goffa dignità di Mirocleto ghiotto e scroccone. Il canto ampio degli archi e il fraseggiare dei timbri dolci costituiscono l'atmosfera sentimentale dell'opera. Le più sottili e raffinate elaborazioni foniche, gl'impasti più originali son riserbati alle brevi e suggestive descrizioni della natura. Cito per tutti quei due mirabili brani sinfonici, che sono l'alba alla fine del prologo e la scena della fontana all'inizio dell'epilogo.

Infine, pregio veramente raro e degno della massima considerazione in un'opera teatrale, è da segnalare una cura costante nel far sì che l'orchestra non soverchi mai le voci.

Ho già oltrepassato i limiti consueti di questi cenni di recensione e del resto, anche se più mi estendessi nella simpatica disamina, non otterrei mai la evidenza descrittiva che i nostri lettori potranno trarre solo dall'esame della partitura.

Saranno ore piacevolmente trascorse: lo garantisco.

G. C. Paribeni.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

* La Commissione giudicatrice del Concorso bandito dal Ministero della P. I. presieduta da Giacomo Puccini e composta dai maestri Franco Alfano, Francesco Cilea, Bernardino Molinari e Tullio Serafin, riunitasi nello scorso novembre presso la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, ha pronunziato il suo atteso verdetto. Fra 18 lavori concorrenti la Commissione ha riconosciuto meritevoli di rappresentazione: *Anna Karenine* in tre atti e cinque quadri, del maestro Igino Robbiani; ed *Emirat*, del maestro Bruno Barilli., in un atto.

I nomi dei vincitori non sono nuovi negli ambienti musicali. Igino Robbiani, lombardo, nato a Soresina, provincia di Cremona, nel 1884, proviene dalla scuola del Setaccioli ed ebbe già modo di rivelarsi ispirato e colto compositore con un concerto di sue musiche e con un'opera *Ervelia*, rappresentata nel 1911 al Costanzi con lieto successo. Anche nel tempo in cui frequentava il Liceo musicale, il Robbiani compose un'opera in due atti facendo egli stesso il libretto. In seguito al successo riportato al Costanzi, la Casa Sonzogno conferì al Robbiani l'incarico di comporre una nuova opera che è precisamente l'*Anna Karenine*, dramma tratto dal noto romanzo di Tolstoi.

Il Robbiani è anche stato soldato durante la guerra ed è rimasto sempre alla fronte.

Bruno Barilli - vivace scrittore e critico musicale del *Corriere Italiano* — è nato a Fano, il 14 dicembre 1880, da famiglia di Parma. Il padre era pittore e fu per lunghi anni direttore dell'Istituto di Belle Arti di Parma. Nel 1900 entrò nel Conservatorio di quella città, nello stesso anno in cui ne usciva Ildebrando Pizzetti. Nel 1901 abbandonò Parma per recarsi a Monaco di Baviera.

Il primo lavoro di Bruno Barilli fu un'opera *Medusa* su libretto di Ottorino Schanzer con la quale ottenne fra 51 opere presentate al concorso Mack Cormik, il secondo premio.

Anch'egli durante la guerra fu combattente.

* Al secondo Concorso nazionale di musica corale indetto dalla Società Orfeonica di Bologna, soltanto due lavori (su trenta presentati) sono stati ritenuti meritevoli di premio.

1. *Chiaro di luna*, del maestro Oreste Marchesi di Copparo.

2. *Laude burlesca per Fortunello*, del maestro Giuseppe Patuelli di Bologna.

* Il Liceo Rossini di Pesaro assumerebbe interinalmente una Maestra di canto (donne) ed arte Scenica con assegno complessivo di L. 12 mila. Per informazioni scrivere al Presidente del Liceo.

NOTIZIE

* Dal 27 al 29 dicembre si svolgerà a Firenze, nei locali della Pro Coltura (via dei Vagellai N. 1) il 2° Congresso musicale italiano.

Saranno trattati i seguenti temi:

1. Decadenza del Canto e sue cause (Vittorio Ricci).

2. Tutela e diffusione dell'Arte Musicale italiana all'estero (G. C. Visconti di Modrone).

3. Industria nazionale degli Strumenti musicali a tastiera (Pietro Anelli e Prof. B. Landini).

4. La musica nella vita italiana d'oggi (D. Alaleona).

5. *a*) La quistione dei diritti d'autore in rapporto alla produzione musicale (avv. Ferruccio Foà). - *b*) La Legislazione sui diritti d'autore (avv. Giuseppe Rosadi).

6. Sull'insegnamento della Storia della musica nei R.R. Conservatorii musicali (prof. Arnaldo Bonaventura).

7. Necessità della coltura musicale in tutti gli Istituti medi e superiori (prof. G. Bernardi).

Vi saranno inoltre alcune comunicazioni:

1. Il Canto Corale nelle Scuole elementari (prof. Neretti).

2. Contributo delle singole regioni italiane all'Arte musicale (Vito Raeli).

3. Crisi del Teatro Lirico. Cause profonde e temperamenti possibili (T. Montefiore).

4. Delle ricerche sul liuto ed un sinfonista ignorato del 600 (A. Parrini).

5. L'associazione dei Musicologi italiani (prof. G. Gasperini).

* L'opera Cardinale Ferrari ha fondato un Ateneo Musicale con sede a Milano e succursali a Monza, Gallarate, Vaprio, ecc. Ne sarà direttore il maestro Marziano Perosi, coadiuvato da insegnanti del R. Conservatorio e da altri professori.

L'insegnamento comprenderà: Armonia, Contrappunto, Fuga, Composizione, Storia della musica, Canto, Liturgia, Pianoforte, Organo, Strumenti a fiato e ad arco, Arpa. Si terranno corsi distinti per alunni e alunne, ed altri speciali pel Clero e ogni settimana saranno tenuti per tutti gli amici dell'opera conferenze apposite, sempre di carattere musicale.

* Il programma del La Fenice, pel prossimo Carnevale, comprende: *Falstaff, Tosca, Francesca da Rimini, Carillon magico, Radda*, scene zingaresche di Bianchini (nuovissima) e *Il segreto di Susanna* di Wolf Ferrari. Direttore il maestro Sergio Failoni.

* Al teatro Ponchielli di Cremona la stagione di Carnevale sarà divisa in due periodi. Nel primo si daranno *Ballo in maschera*, con Bonci, e *Traviata*. Nel secondo periodo si rappresenteranno: *Aida, Manon* (P.), *Dejanice*. Direttore il maestro Ghione.

* A parziale modificazione di quanto pubblicammo nel nostro numero 10, il cartellone del Regio di Parma, per la stagione che si svolgerà dal 15 dicembre al 15 febbraio, comprende: *Parsifal, Carmen, Forza del destino, Guglielmo Tell, Donne curiose*, il *Carillon magico*. Direttori i maestri Serafin e Fabbroni.

* Mentre il Liceo musicale di Torino, del quale il maestro Alfano ha già assunto la direzione, pare debba trasformarsi in Conservatorio, a dimostrare il fattivo risveglio musicale nell'antica capitale, si annunciano eccellenti programmi di Musica da camera, da parte delle istituzioni di coltura.

La « Pro Cultura femminile farà udire il pianista Fischer; A. Casella; M. Corti e G. Crepas; E. Consolo e N. Rossi; l'esecuzione del *Pierrot lunaire* di Schönberg; il quartetto « Pro arte » di Bruxelles; un concerto bachiano diretto da Ochs di Berlino.

La « Società Bufaletti » ha scritturato il violinista Capet; il pianista Loyonnet; il quartetto Kahn (arpa), Fleury (flauto), Penaver (viola), Bufaletti (piano); la Corale varesina; il quartetto Flonzaley; parecchie udizioni di musica italiana da camera.

Il « Doppio Quintetto di Torino », nel riprendere la sua attività così apprezzata, annunzia interessantissime esecuzioni.

* Il maestro Ottorino Respighi è stato nominato Direttore del Liceo di S. Cecilia a Roma.

* Il ben noto Quartetto senese di violoncelli diretto da Arrigo Provvedi, è stato scritturato per una tournée in Francia. I programmi daranno un posto d'onore alla musica italiana con Boccherini, Sammartini e Paganini alla testa.

* La *Sonata intima* per violino e pianoforte, del maestro Renzo Bossi, già eseguita nelle principali città d'Italia, lo sarà prossimamente anche a Montecarlo, Parigi, Buenos Ayres, Stoccolma.

* Contrariamente a quello che è stato pubblicato, la commedia di Riccardo Bacchelli, *Il medico volante*, che il maestro Antonio Veretti sta musicando, è in tre atti, e non in uno.

* È stato firmato un Decreto Reale che dichiara monumento nazionale la casa dove nacque Vincenzo Bellini a Catania.

* Il Giurì, pel 1924, del « La Società internazionale per la nuova musica » è composto da: Ansermet (Ginevra), Bartok (Budapest), Casella (Roma), Goossens (Londra), Koechlin (Parigi), Schulz-Dornburg (Bochum) e Stepan (Praga). Sono supplenti i seguenti musicisti: Simonsen (Copenaghen), Réti (Vienna), Pijper (Utrecht), Roland-Manuel (Parigi), De Falla (Granata), Suter (Basilea), Szymanowschi (Varsavia).

* Lietissima è stata l'accoglienza — di pubblico e di critica — che il maestro Pizzetti ha avuto a Londra ove assieme ad Arrigo Serato ha offerto una magistrale esecuzione della sonata per violino e pianoforte; poi, assieme al maestro inglese Trowell, ha fatto gustare l'altra Sonata per piano e violoncello, mentre Miss Anna Thursfield ha eseguito un gruppo di canzoni dello stesso autore.

NECROLOGIO

* Mentre « Musica d'oggi » sta per andare in macchina, ci perviene la tristissima notizia dell'improvvisa morte del maestro *Gallignani*, Direttore del nostro Conservatorio. Inviamo le nostre condoglianze alla desolata famiglia, riservandoci di parlare dell'illustre uomo nel prossimo fascicolo.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Prezzi netti - Aumento compreso

CANTO E PIANOFORTE

CUSCINÀ (A.) (119537). Il Ventaglio. Commedia musicale. Atto II. Duetto comico - Giannina, Conte: *Glie lo dico schietto, con un bell'inchino*. L. 5.

MARCELLO (B.) (119585). « *Didone* ». Frammento di Cantata. S. o T. (A. Tosi). L. 5.

MONTICO (M.) (119496-119497). *Notte d'estate*. Versi di G. Carducci (da Fr. G. Klopstock). Ms. o Br. - *Tombe precoci*. Versi di G. Carducci (da Fr. G. Klopstock). Ms. o Br. - cad. L. 5.

PIANOFORTE SOLO

CUSCINÀ (A.). (119538). Il Ventaglio. Commedia musicale. Atto II. Minuetto. L. 4.

PAVANELLI (L.) (119478-79-80). ***Improvviso di Danze:*** I. *Impressione Spagnuola* (Habanera); II. *Visione Araba*; III. *La danza del gatto*. - cad. L. 4.

VIOLINO E PIANOFORTE

BEETHOVEN (L. van) (E. R. 356). *Concerto*. Op. 61. Ediz. riveduta e annotata da M. Anzoletti (B) L. 7.

PAGANINI (N.) (E. R. 304). Allegro maestoso. 1° Tempo del 2°. Concerto in *Si minore*. (Op. 7 N. 2 delle Opere postume). - Revisione e Cadenza di R. Franzoni (B) L. 4.

VIOLA

CAVALLINI (E.) (E. R. 122-123). *Guida* per lo studio elementare e progressivo della Viola. Nuova edizione riveduta da A. Cossolini. Parti I e II. Elementi, Scale, piccoli Solfeggi, Studii progressivi e 24 Studii in toni minori. Parte III. Fantasie, Variazioni, ecc., per Viola con accompagnamento di Pianoforte. - Cad. L. 8.

ORCHESTRA

DE SABATA (V.) (119526). *La notte di Platon*. Quadro sinfonico per Orchestra. (Partitura. Formato tascabile). (A) L. 20.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

BILLI (V.) (119438-119439). *All.* Fox-trot Egyptien (Intermezzo). Op. 379. - *Ondulada*. Nouvelle Fox-danse (Intermezzo). Op. 380. Cad. L. 6.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

Gioconde e il suo Re. Commedia in tre atti di G. Forzano, per la musica di C. Jachino. L. 3.

ALTRE EDIZIONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA

ADLER (L.). *If I must go to Heaven's End*. Words by S. Iesdale. Fr. 2,50. (M. Senart, Paris).

BILLWILLER (A.). *Vision nel fiore!* Romanza. Versi di R. Pontillo. L. 5. (Officine Ricordi, Milano).

BLANC DE FONTBELLE (C.). *Le regrets de la grande Ile*. Poèmes de P. Souchon. Fr. 2,50. (M. Senart, Paris).

BOULUOIS (L.). *L'Angelus*. Poésie de P. Courrière. Fr. 4. *La Biche*. Poésie de M. Rollinat. Fr. 3. *La Cornemuse*. Poésie de M. Rollinat. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

CAICO (L.). *Cecilia*. Romanza antica. Versi di C. Orsini. Fr. 3. (Profeta e C., Palermo).

DE ANGELIS (R.). *Due Madrigali* per voci femminili. L. 6. (De Santis, Roma).

DE CREVECOEUR (L.). *Le Mûnstar*. Poème de M. Heim. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

DELAFOSSE (P.). *Je vous salue Marie*. Fr. 2,50. (M. Senart, Paris).

DUBOSCQ (C.). *Cantiques aux Saints de l'hiver*, pour voix seule ou pour solo et choeur avec accompagnement d'orgue ou d'harmonium ou de piano. Fr. 10. (M. Senart, Paris).

DUMAS (L.). *Deux Mélodies*. Poésie de M. Legrand: 1. *Soir*. Fr. 4; 2. *L'Emphémère*. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

HALL (B. M.). *Vieux Rêves de guerre*. Paroles de W. Whitman. Fr. 3,50. *Le Lien d'amour*. Paroles de P. Fort. Fr. 3. *Du fond des eaux*. Paroles de C. von Lerberge. Fr. 2,50. *Joie, camarade de bord, Joie*. Paroles de W. Whitman. Fr. 2,50 (M. Senart, Paris).

KEMPFF (W.). *Drei Lieder*. Op. 8. MK 1,50. (N. Simrock, Berlin).

KLETZKI (P.). *Vier Lieder*. Op. 2. (N. Simrock, Berlin).

MELMEISTER (L.). *12 Chansons russes*. Fr. 15. (M. Senart, Paris).

MOLETI (M.). *Oh, rosa bleu!* Fr. 5. *Bluff*. Fr. 5. Adattamento ritmico di T. De Filippis. (A. e G. Carisch e C., Milano).

MULLER-HARTMANN (R.). *Sechs Lieder*. Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).

ROSSI (O.). *Poor Mignon*. Testo di E. Frati. Fr. 4. (A. e G. Carisch e C., Milano).

PILLOIS (L.). *Tombe provençale*. Poésie de F. Mazade. Fr. 3. (A. e G. Carisch e C., Milano).

PFEITZNER (H.). *Vier Lieder*: 1. Husens Kerker; 2. Säerspruch; 3. Ringelegte Ruder; 4. Lass scharren deiner Rosse Huf. (A. Fürstner, Berlin).

ROYER (E.). *Trois Chansons* sur des poèmes de C. d'Orléans. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

SILVESTRI (G.). *Donnina chic!* Canzone one Step. Parole di V. Guerriero. L. 5. (De Bernardi Giuseppe, Genova).

INDICE DELLE MATERIE PUBBLICATE NEL 1923

(I numeri si riferiscono a quelli delle pagine).

ARTICOLI

ALBINATI G. — Prospetto delle opere nuove italiane rappresentate nell'anno 1921, 20.
AUTORI DIVERSI. — Anna Erba-Brivio, 11.
— Enrique Soro, 292.
— Il Flauto magico, 151.
— Il quartetto Pelo, 79.
— Manzoni e la musica, 143.
— Un critico tedesco e l'opera italiana moderna, 112.
— Umberto Visconti di Modrone, 11.
CARDUCCI AGUSTINI E. — La poetizzazione della musica di Verdi in una delle sue più celebri pagine, 247.
CASTELNUOVO-TEDESCO M. — Débora e Jaële di Pizzetti alla Scala, 1.
COATES H. — H. Waldo Warner, 289.
DE ANGELIS A. — Quello che la musica non ha ancora detto, 216.
DELLA CORTE A. — Per lo studio dell'Opera comica italiana nel Settecento, 321.
DI GIACOMO S. — Il fiero Zingarelli, 177.
FARA G. — Bricciche di etnografia Sarda, 209.
FEDELI V. — L'Opera italiana, 337.
FLEISCHMANN R. — Un centro di coltura musicale: il Seminario dell'Università di Vienna, 251.
GASCO A. — Il convegno di Roma per la crisi del teatro lirico: 106.
GATTI G. M. — Impressioni musicali inglesi, 209.
GIARDA G. — La musica nel Settecento a Venezia, 214.
HUTSCHENRUYTER G. — La vita musicale in Olanda, 76.
KRALIK E. — «Il cercatore di tesori» di F. Schreker, 12.
LANCELLOTTI A. — Fra divi e impresarii, 146.
— Enrico Caruso, 350.
LUCIANI S. A. — Il ritmo e il gesto, 324.
MAGRINI S. — I misteri gaudiosi di Cattozzo, 291.
MANTOVANI T. — Semiramide (1823-1923), 41.
— Temistocle Solera, 285.
MASSARANI R. — Augusteo, 182.
— Melodie popolari indiane di M. Béclard-d'Arcourt, 245.
MOORE C. — Joseph Holbrooke, 149.
ORVIOL E. — Ludomir Rozycki, 352.
PAN. — Giacomo Orefice, 10.
— La Scala e le opere nuove, 37.
— Il Flauto magico alla Scala, 160.
PARISI P. — Un altro musicista catanese chiamato Vincenzo Bellini, 340.
ROMAGNOLI E. — I frammenti dell'antica musica greca, 69.
ROSSATO A. — La «prima» di Bohème: 1° febbraio 1896, 280.
TONI A. — In tema di profi musicali, 290.
TORRI L. — La ritmica dalcroziana (ginnastica ritmica) e l'apostolato d'un musicista italiano, 144.
WEISSMANN A. — Prime battute della stagione berlinese, 7.
— Lo stato attuale della musica tedesca, 183.
ZABUGHIN V. — Belfagor di Respighi alla Scala, 141.

BIBLIOGRAFIA

33, 65, 101, 136, 174, 205, 241, 281, 313, 344, 375.

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI.

Acustica (sull') delle sale da concerto, 255.
Aneddoto (Un) che potrebbe ripetersi, 46.
Arte novissima, 220.
Bach G. S. (Una cantata sconosciuta di), 48.
Bach G. S. cantore a Lipsia, 293.
Bayreuth (Una) francese, 126.
Byrd e Palestrina, 326.
Camerata (La) veneziana, 48.
Casella (Alfredo) difende la giovane Scuola Italiana, 45.
Cherubini Luigi (Per), 114.
Clavicordo e clavicembalo, 253.
Codici (I) tridentini e l'Italia, 85.
Covancina di M. P. Mussorgski, 285.
Danza liturgica (La), 219.
Educazione delle voci (Una riforma nell'), 360.
Fabbro armonioso di Händel (La leggenda del), 128.
Fonetazione musicale (Una memorabile), 155.
Profili musicali, 186.
Gerusalemme (La musica a), 153.
Giovinezza, giovinezza..., 13.
Melodia (La) nella musica odierna, 81.
Mosca (L'Istituto di Stato per la musicologia a), 327.
Musica e meccanica, 296.
«Nozze» di I. Strawinski, 339.
Organo (L') al Cinema, 359.
Perosi (Don Lorenzo) interdetto, 14.
Plagio (Un) insigne, 116.
Rossini (I quartetti giovanili di), 295.
Scala (Un musicologo tedesco giudica la), 11.
Scuola italiana (Un giudizio straniero sulla giovane), 117.
Sicilia (Ritmo e vita in), 115.
Sinfonia (Una) in 25 minuti, 234.
Spontini (Un manoscritto ignorato di), 254.
Stati Uniti (Il basso musicale agli), 47.
Tibet (Notizie sulla musica del), 152.

RIVISTA DELLE RIVISTE

RIVISTE.

BOLOGNA. — Il Pensiero musicale, 16, 84, 117, 154, 221, 297, 329, 361.
— Il Resto del Carlino, 221.
— La Coltura musicale, 16, 188, 361.
FIRENZE. — La Critica musicale, 16, 84, 154, 222, 297.
MILANO. — Musicisti d'Italia, 48, 154, 187, 256, 297, 360.
NAPOLI. — L'Arte pianistica, 84, 154, 297, 329, 361.
PESARO. — Rassegna marchigiana, 16, 117.
ROMA. — Le Cronache d'Italia, 84.
— L'Idea Nazionale, 117.
— Rivista Nazionale di musica, 17, 48, 84, 117, 154, 187, 222, 256, 297, 361.
TORINO. — Il Pianoforte, 48, 84, 117, 154, 221, 297, 329, 361.
— Rivista musicale italiana, 16, 187, 297, 360.

BARCELLONA. — Revista musical catalana, 226.
BERLINO. — Allgemeine Musik Zeitung, 18, 85, 119, 157, 191, 224, 259, 300, 363.
— Die Musik, 85, 119, 226, 190, 300, 332, 364.
— Signale für die Musikalisch Welt, 18, 86, 119, 190, 224, 259, 300, 331, 363.
LIPSIA. — Zeitschrift für Musik, 120, 157, 191, 225, 342.
— Zeitschrift für Musikwissenschaft, 18, 51, 86, 87, 119, 157, 225, 259, 361, 363.
LONDRA. — Musical Opinion, 17, 85, 190, 223, 257, 299, 362.
— Music and Letters, 51, 189, 299.
— The Chesterian, 18, 85, 119, 156, 223, 257, 362.
— The Daily Telegraph, 18, 49, 50, 85, 156.
— The Musical Times, 18, 86, 118, 190, 223, 258, 300, 331, 363.

— The Observer, 300.
— The Sackbut, 17, 50, 118, 189, 223, 258, 298, 330, 363.
— The Sunday Times, 156, 258.
MADRID. — Musica Sacro-Hispana, 52, 159, 192, 225.
— Vida Musical, 87, 226.
NUOVA YORK. — Musical America, 121, 292.
— The Musical Digest, 159.
— The Musical Observer, 159.
— The Musical Quarterly, 87, 226, 333.
PARIGI. — Comoedia, 17, 49, 85, 155, 330.
— La Nouvelle Revue, 222.
— La Revue musicale, 48, 84, 127 151, 188, 222, 256, 298, 330, 362.
— Le Courrier musical, 17, 49, 85, 156, 188, 222, 257, 298, 330.
— Le Ménestrel, 17, 49, 85, 118, 155, 188, 222, 257, 298, 330, 362.
— Le Monde musical, 188, 222, 257, 298, 330, 362.
— Revue de musicologie, 49, 155, 256.
PRAGA. — Der Auftakt, 19, 52, 121, 159, 192, 225, 302.
STOCCARDA. — Neue Musik Zeitung, 18, 52, 120, 292, 260, 302, 332, 364.
TOURNAI. — Revue Grégorienne, 17.
VIENNA. — Musikblaetter des Anbruch, 121, 158, 191, 260, 332.
ZURIGO. — Schweizerische Musikzeitung, 52, 87.

VITA MUSICALE

(Novità teatrali).

ALEGIANI R. — La regina dello Sport, 194.
BERLENDIS E. — Cenerentola, 89.
BERTRAND M. — S. Odile, 335.
BIANCHINI G. — Il Principe e Nuredha, 53.
BROGI R. — Bacco in Toscana, 89.
— Follie veneziane, 365.
BRUNEAU A. — Le jardin du paradis, 335.
CARABELLA E. — Bambù, 365.
CATTOZZO R. — I misteri gaudiosi, 293.
CAVARRA A. — La maga azzurra, 124.
COSTA M. — Scugnizza, 23.
CREMIEUX. — La monella, 335.
CUSCINÀ A. — Il ventaglio, 272.
DI PIETRO P. — Magia, 334.
FERRARESE M. — Criquette, 294.
FERRETINI E. — La signora dalle violette, 302.
GILBERT J. — La fidanzata di Lucullo, 302.
GIOVANNETTI G. — Petronio, 124.
HAHN R. — Nausica, 228.
JAQUES DALCROZE. — La festa della gioventù e della gloria, 227.
LEHAR F. — Frasquita, 124.
LOZZI A. — La Farandola, 334.
MARTINI R. — Amore sulla spiaggia, 302.
MICHETTI V. — La Grazia, 122.
MUGNAI U. — Schymmi, 194.
MULÉ G. — La monacella della fontana, 88.
MURGI G. — Primavera di bellezza, 124.
OBRODORS. — Sua Maestà il dollaro, 272.
PAVANELLI L. — Bombon, 272.
PERSICO M. — Morenita, 260.
PIERNÉ G. — Cidalise, 56.
PIETRI G. — La donna perduta, 302.
PRATELLA F. B. — La ninna-nanna della bambola, 133.
— Dono primaverile, 335.
PONGIGLIONE L. — La caccia, 89.
QUINTIERI M. — Julia, 56.
PICK-MANGIAGALLI R. — Mahit, 122.
RAFFAELLI V. — Lisa e Fifelot, 272.
RANZATO V. — Il paese dei campanelli, 365.
RICCITELLI P. — I Compagnacci, 125.
RIZZOLA L. — Occhi di fuoco, 335.
ROUSSEAU S. — Le Hulla, 125.
ROUSSEL A. — Padmavati, 194.
RULLI D. — La ragazza della penombra, 226.
SCHUSTER. — Ladro di felicità, 125.
SIBELIUS G. — Sea amuccia, 125.
SZIMANOSZKI. — Hagith, 194.
SZULC J. — Le petit choc, 194.
ZAPPALÀ G. — Edelweiss, 89.
ZERKOVITZ B. — La bambola della prateria, 160.
WESTERHOUT van N. — Colomba, 123.

RECENSIONI

(indice degli autori recensiti).

ALALEONA D., 307, 372.
ALFANO F., 304, 372.
ALLENDE L. N., 277.
ANDREAE V., 277.
Annali del teatro italiano, 304.
ANTICHI MAESTRI ITALIANI, 131.
AZZONI I., 272.

BACH G. S., 97, 131, 200.
BACH K. P., 277.
BACH-REGER, 98.
BAINES W., 98, 132, 277.
BAINTON E. L., 63.
BANDINI P., 278.
BAS G., 97, 306, 338.
BARBLAN O., 277.
BARTOK B., 370.
BEETHOVEN L., 308.
BENVENUTI G., 96.
BERR J., 133.
BERTONI F., 278.
BIANCHINI G., 60.
BLUMER T., 133, 202, 236.
BOCCHERINI L., 97.
BOGHEN F., 202.
BOHNKE E., 203, 236.
BOIDIEU A., 371.
BONAVENTURA A., 338.
BONIS M., 371.
BORODIN A., 202.
BOTTAZZO L., 340.
BRAHMS G., 29, 30.
BRANCOUR R., 61.
BRIAN A., 62, 98.
BRIDGE F., 63.
BRIQUET M., 276, 347.
BRUGGEMANN A., 278.
BRUCKNER, 238.
BULTERIAN H., 236, 340.
BURROWS B., 276.
BUSCH A., 133.
BUTLER L., 202.
BYRD W., 371.

CAMPBELL C. M., 372.
CARABELLA E., 372.
CARSE A., 63.
CASIMIRI R., 61.
CASIRAGHI A., 341.
CASTELNUOVO TEDESCO M., 207, 305.
CAVALLO E., 130.
CHOPIN F., 200.
CIMAROSA-MALIPIERO, 132.
CIPOLLATO A., 201.
CLAVICEMBALISTI ITALIANI, 131.
CONSIGLIO SUPERIORE G. F. C. I., 96.
COOPER G. 63.
COPPOLA P., 97.
CORIO E., 236.
CUSCINÀ A., 307.
DARCIEUX F., 308, 341.
DAVICO V., 305.
DE LA GUARDIA E., 273.
DE LA PORTE Y., 95.
DE LA TOMBELLE F., 133.
DELIUS F., 30, 63.
DE MALEINGREAU P., 171.
DESDERI E., 237.
DOHNANYI E., 238.
D'OLLONE M., 236.
DONAUDY S., 307.
DUBOIS J., 171.
DUBOSC C., 277.
DVORAK A., 29, 30, 202.

EBERHARDT S., 95.
EDMUNDS C. M., 203.

FALCONIERI A., 97.
FEDERAZ. UNIV. CATT. ITAL., 96.
FERRARI M., 341.
FERRO S., 340.
FEVRIER H., 277.
FINO G., 340.
FLAMENT E., 63.
FOGG E., 133.
FORINO L., 339.
FRANCK C., 202.
FRESCOBALDI G., 97, 306.
FREY E., 30.

GAL H., 63, 237, 305.
GALLIERA A., 340, 341.
GIANTURCO E., 338.
GIARDA G., 130.
GIBBONS O., 98.
GOLDMARK K., 29.
GRABERT M., 63.
GRAEMER P., 62.
GRUNSKY K., 304.
GUIDA L., 95.
Guide musicali, 200.
GUILLEMAIN G., 371.
GURLITT C., 63, 202.

HAYDN J., 238.
HEGAR F., 133.
HEMERY V., 62.
HENSCHEL G., 62.
HEROLD R., 96.
HICKEY V., 62, 276.
HOLBROOKE J., 30, 238.

IRELAND I., 62.

JAQUES-DALCROZE E., 307.
JUDD P., 82.

KAREL R., 238, 277.
KARG-ELERT S., 307.
KING R., 63, 371.
KODALY Z., 236.
KOECHLER H., 130, 132, 237.
KLETZKI P., 341.
KORNAUTH E., 132.
KUYPER E., 276.

LABROCA M., 98, 278.
LACCETTI G., 97.
LALO E., 238.
LANGER G., 277.
LATTUADA F., 278.
LAUWERINS G., 276, 371.
LENDVAI E., 132, 202.
LEO L., 368.
LILYEFORS R., 237.
LINNEMANN R., 235.

MAGRI P., 95.
MAGRINI G., 130.
MALIPIERO G. F., 62, 304.
MANSFIELD P. J., 130.
MARCEL G., 63.
MARTIN F., 371.
MENDELSSOHN F., 238.
MESSINA S., 97.
MICHETTI V., 168.
MIGOT G., 170, 347.
MILANDRE, 131.
MILANUZZI C., 97, 306.
Miniature Essays, 95, 130.
MISURACA A., 340.
MONTAGUE F., 276.
MORET V., 308, 341.
MOSER H. J., 275.
MOY F., 308.
MOZART W. A., 202, 238.
MULLER V., 341.
MUSSORGSKY M. P., 96.

NASCO G., 340.
NIEMANN W., 307.

ODDONE E., 97, 202, 236.
O'NEIL E., 96.

Partiture d'orchestra in formato tascabile, 237.

PASQUINI B., 30.
PEDRON C., 232.
PENNINO G. E., 133.
PESCETTI G. B., 30.
PETERKA R., 131, 372.
PFITZNER H., 203.
PICK-MANGIAGALLI R., 371.
PIZZETTI I., 27, 62, 235, 339.
POLDINI E., 276, 308, 341.
POLO E., 130.
POZZOLI E., 131, 200.
PRATELLA F. B., 307.
PURCELL H., 341.

QUILTER R., 371.

RADNAI M., 341.
RAMIN G., 130.
RASSE F., 371.
RAVANELLO O., 340.
REALI G., 201.
RESPIGHI O., 169, 201, 372.
REUCHSEL M., 62.
RICCI V., 65, 271.
RICCI SIGNORINI A., 98, 203.
RINKENS W. 340.
ROBISON A., 62.
RUDOLPHE M., 276.
RUTINI G., 30.

SANTOLIQUIDO F., 305.
SCARLATTI A., 305.
SCARLATTI D., 236.
SCHAEFER C., 98.
SCHAUB H. F., 133.
SCHWARZ H., 61.
SCHULZ J. A., 63.
SCOTT C., 29, 201, 236.
SCONTRINO A., 340.
SELDEN GOTH G., 235.
SERVENTI V., 133.
SETACCIOLI G., 276.
SIGWART B., 237.
SINGERY G., 371.
SOHY CH., 305, 307.
SORO E., 30, 131.
SOYER A., 305, 371.
STANFORD C. V., 201.
SWINSTEAD F., 371.
SZIMANOWSKI K., 98.

TACLIK R., 236.
TAMME A., 341.
TANSMAN A., 277.
TEBALDINI G., 29.
TELEMANN G. P., 277.
TONI A., 201.
TORELLI G., 371.
TURNEY S. E., 61, 202.

VALBONESI G., 340.
VENEZIAN G., 62.
VIDAL P., 307.
VITALI M., 307.

WARLOCK P., 202, 203.
WEBER C. M., 238.
WEISSMANN A., 61.
WERTHEIME M. L., 201, 237.
WETZLER H., 133.
WILLIAMS A., 305.
WIERNSBERG J. A., 63.

ZANELLA A., 278.
ZANON M., 200, 306.

BRANI MUSICALI

BAS G. — *Sonate breve*. Tra pag. 84-85.
CHIERICHIN S. — *Davanti al «Capitello de la Madonna»*. Tra pag. 224-225.
FERRARIA L. E. — *Piccoli Studii ritmici*. Tra pagina 156-157.
MESSINA S. — *Non nascondere il segreto del tuo cuore*. Tra pag. 298-299.
MICHETTI C. — *Ride per nova vita*. Tra pag. 120-121.
MIX S. — *Due Preludii*. Tra pag. 224-225.
OREFICE G. — *Humoresque*. Tra pag. 262-263.
PERRACHIO L. — *Il Re guardiano d'oche*. Tra pagina 16-17.
PICK-MANGIAGALLI R. — *Burlesca*. Tra pag. 190-191.
TOMMASINI V. — *Madrigale di F. Petrarca*. Tra pagina 50-51.
VITTADINI F. — *Inverno*. Tra pag. 362-363.
ZANELLA A. — *Lacrimae Rerum*. Tra pag. 330-331.

LA RUBRICA DEI REFERENDUM

172, 262.

CONCORSI

31, 64, 99, 105, 134, 199, 204, 239, 261, 279, 309, 342, 373.

NOTIZIE

31, 64, 99, 134, 173, 204, 239, 279, 309, 342, 373.

VARIETÀ

280, 311.

NECROLOGIO

BERTA E. A., 32.
BONAVENTURA C., 64.
CHEVILLARD C., 204.
ERBA BRIVIO A., 11.
FAVARA A., 312.
FAVA PIZZETTI T., 32.
GALLIGNANI G., 374.
GANNE L., 280.
GAZZOTTI L., 32.
GIROMPINI P. 204.
GUARNIERI L., 343.
KREHBIEL E., H., 135.
MAUREL V., 343.
NAVARRINI F., 100.
OPPI G., 280.
OREFICE G., 10.
PANTALEONI A., 100.
PODRECCA G., 273.
POLLERI G. B., 343.
PUCCINI O., 100.
RESPIGHI G., 343.
SANDRON L., 32.
SETACCIOLI S., 100.
SINCERO D., 135.
SOFFREDINI A., 100.
VISCONTI DI MODRONE U., 11.
ZABUGHIN V., 312.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
PER DUE PIANOFORTI

BEETHOVEN (L. van)

R. R. 237. - 1° *Tempo di Concerto in Re magg.* per Pianoforte con Orchestra. Cadenza, diteggiature e riduzione dell'accompagnamento d'Orchestra per un secondo Pianoforte, di R. PICK-MANGIAGALLI . . . . L. 10,—
R. R. 238. - *Rondò in Si bemolle magg.* per Pianoforte con Orchestra. Revisione e riduzione dell'accompagnamento d'Orchestra per un secondo Pianoforte, di R. PICK-MANGIAGALLI . . . . . » 8,—

LONGO (A.)

Sei divertimenti facili. Op. 39:
R. R. 325. - N. 1. Variazioni sul tema: «Ah! vous dirais-je, Maman!» . . . . . L. 5,—
R. R. 326. - N. 2. Tempo di Gavotta . . » 5,—
R. R. 327. N. 3. Piccola Suite (Toccatina Tempo di Minuetto - Capriccio) . » 5,—
R. R. 328. - N. 4. Studio in forma di Valzer » 4,—
R. R. 329. N. 5. Idillio . . . . . » 4,—
R. R. 330. - N. 6 Tema con Variazioni . » 5,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.
Arti Grafiche GUSTAVO MODIANO & C. - MILANO

PREMIATA FABBRICA
ISTRUMENTI MUSICALI
De Bernardi Giuseppe
Succ. DE BERNARDI ENRICO
Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)
INGROSSO — Casa fondata nel 1880 — *DETTAGLIO*

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e rinomati mandolini «Felice Arpino»

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

GIUSEPPE ALBINATI
Piccolo Dizionario di Opere Teatrali
Oratorii, Cantate, ecc.
L. 12.— (aumento compreso)
EDIZIONE RICORDI

SOCIETA' NAZIONALE DEL
"GRAMMOFONO"



QUESTA CELEBRE MARCA
contrassegna tutti i veri Strumenti e Dischi originali "Grammofono" noti in tutto il mondo per la loro perfezione. Repertorio ricchissimo di opere, operette, danze, canzoni, musica sinfonica, strumenti a solo ecc.

OPERE COMPLETE
Tutti gli amici della musica possono trovare l'assortimento completo di Strumenti e dischi presso i

Riparti vendita al dettaglio
ROMA - Via Tritone, 89
MILANO - Galleria Vitt. Em. 39
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS CATALOGHI E LISTINI

INDIRIZZI UTILI

Segnaliamo questa rubrica, per la sua importanza, agli: *Editori, Negozianti di musica, Maestri, Scuole musicali, Collegi*, ecc.

Negozianti di Musica

BOLOGNA
Pizzi & C. .... - Via Zamboni, 1

GENOVA
Ciglia M. Angelo ..... - Via Cairoli, 37 r
Ditta De Bernardi Giuseppe .. - Via S. Luca, 52-54
Fratelli Serra ..... - Via Luccoli, 56 r

MILANO
Casa Editrice «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18
G. Ricordi & C. ..... - Via Berchet, 2

NAPOLI
G. Ricordi & C. ..... - P.za Carolina, 19-22

PALERMO
G. Ricordi & C. ..... - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla

PARMA
P. Bassetti & C. ... . - Via A. Mazza, 13

ROMA
G. Ricordi & C. ..... - C. Umberto I, 269

TRIESTE
Buffa, Baretti & C. ..... - Via Carducci, 27
Tedeschi & Oberzau ..... - Corso Vitt. Em., 26

VARESE
Ditta Giuseppe Riccardi ..... - Corso Roma, 21

Scuole di Musica

TRIESTE
Conservatorio di musica G. Tartini. - Pareggiato ai RR. Conservatori - (D. R. 26 gennaio 1922).


G. RICORDI · E · C · EDITORI
MILANO