BIBL00119

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



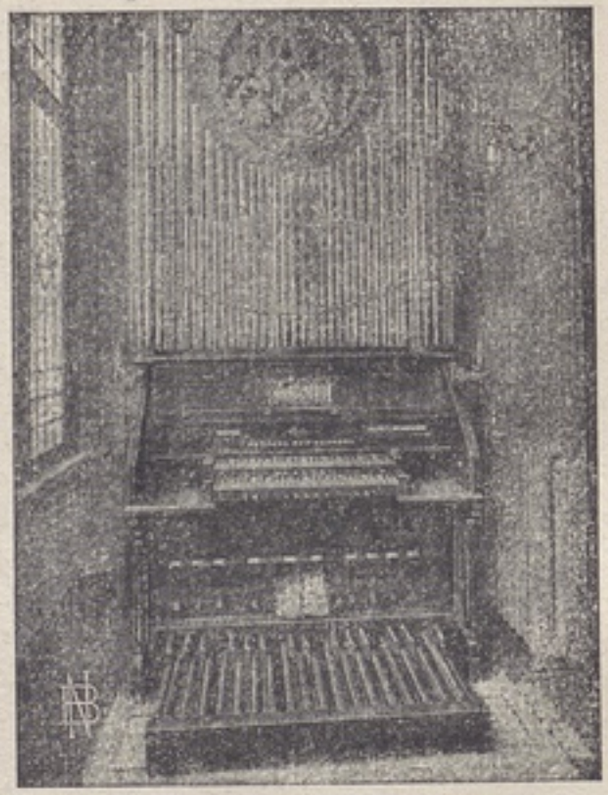
ANNO VI. NVMERO I. GENNAIO MCMXXIV

PRIMARIA FABBRICA D'ORGAN

NATALE BALBIANI & C.

Casa Fondata nel 1828 - MILANO - Via Padova, 13

Il più grande ed importante stabilimento per la fabbricazione di Organi - occupa un'area di oltre 3,000 mq., con impianto moderno di macchinario, una vasta sala prova per audizioni, il miglior elemento tecnico artistico per una produzione importante e superiore sotto ogni rapporto



ESPORTAZIONE MONDIALE

Le nostre speciali costruzioni di organi grandi elettrici funzionano nelle principali Cattedrali italiane ed estere

Consolles mobili e trasportabili a distanza, uniche costruzioni in Italia:

TEATRO SCALA
ISTITUTO CIECHI
Milano

CATTEDRALE
di Vicenza

Organo da Sala con "Autoorganista" BALBIANI

ORGANI SPECIALI PER SALE - PER STUDIO - CORALI DA CONCERTO - ORCHESTRALI

Organo d'accompagnamento *per sostenere le masse corali, per eseguire musica facile. Si spedisce pronto, si toglie dalla cassa d'imballaggio in perfette condizioni d'uso immediato. Occupa uno spazio minimo. Si compone di 350 canne reali che danno un ottimo* Ripieno *e un dolce piano di* Voce Celeste.

(Chiedere listino speciale)

Organo da studio *specialmente adatto per la tecnica organistica. Costruito secondo le norme internazionali, offre all'organista risorse varie per l'esecuzione di musica classica o moderna da concerto. È un ottimo istrumento da sala per la finezza dei suoni, per il mobile elegante, per l'adattabilità ai piccoli ambienti.*

(Chiedere listino speciale)



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 (oltre la tassa governativa di L. 0,50)

ABBONAMENTI: ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5.50 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50

SOMMARIO

CAMETTI A. — Musicisti del Settecento in Roma: G. B. Costanzi, violoncellista e compositore . . . Pag. 3

MONALDI G. — La Critica . . . . » 7

ANZOLETTI M. — Giuseppe Gallignani » 9

ZANOTTI BIANCO M. — Le liriche di V. Davico . . . . . » 10

RIVISTA DELLE RIVISTE: La Musica nelle Scuole — La simmetria nella musica — Una mirabile opera di propaganda musicale — Una citazione esotica beethoveniana . . . » 12

CONCORSI: Il giudizio della Commissione esaminatrice del nostro Concorso per un Quartetto d'archi . Pag. 21

ALBINATI G. — Prospetto delle Opere nuove italiane rappresentate nel 1923 . . . . . » 22

VITA MUSICALE: Il 2° Congresso musicale italiano — Teatri — Concerti » 24

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale — Musica scenica — Musica vocale e strumentale da camera . » 29

IN TUTTI I TONI: Concorsi — Notizie — Necrologio . . . . . » 33

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi — Altre edizioni . . . . . » 35

BRANO MUSICALE:

G. B. COSTANZI: *Eupatra*. Opera in 3 atti. Aria di Isaeide.

OPERE TEATRALI COMPLETE

IN PARTITURA D'ORCHESTRA

Eleganti volumi (23 x 17) finemente incisi, rilegati in tela con impressioni in oro

BELLINI: *Norma*	L. 50,—	VERDI: *Aida*	Fr. 50,—
BOITO: *Mefistofele* . . .	» 60,—	— *Falstaff*	» 60,—
DONIZETTI: *L'Elisir d'amore*	» 50,—	— *Otello*	» 60,—
PONCHIELLI: *La Gioconda* .	» 50,—	— *Rigoletto*	» 50,—
PUCCINI: *La Bohème* . .	» 60,—	— *La Traviata* . . .	» 50,—
— *Madame Butterfly*	» 60,—	— *Il Trovatore* . . .	» 50,—
— *Manon Lescaut* .	» 60,—	— *Un ballo in maschera*	» 50,—
RESPIGHI: *Belfagor* . . .	» 60,—	— Messa da Requiem .	» 50,—

ZANDONAI: *Conchita* . . L. 60,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

In preparazione

MASCAGNI: *Iris*. — PIZZETTI: *Dèbora e Jaèle*. — PUCCINI: *Tosca*

EDIZIONI RICORDI

ANNO VI. GENNAIO 1924 NUM. 1.

MVSICA D'OGGI

MUSICISTI DEL SETTECENTO IN ROMA

G. B. Costanzi, violoncellista e compositore

(1704-1778)

Il musicista di cui sentiamo il dovere di ricordare la geniale operosità, godè ai suoi tempi estesa rinomanza, sia come fecondo ed apprezzato compositore di genere profano e sacro, sia come virtuoso di violoncello: egli tenne per oltre mezzo secolo il posto d'onore in Roma e potè pervenire, mercè la sua valentia, alle cariche più eminenti e fruttuose.

Giovanni Battista Costanzi nacque in Roma il 3 settembre 1704, nell'ambito della parrocchia di S. Maria in Via, da Domenico Antonio, di Carlo Costanzi, nativo di Camerata Todina (una minuscola frazione del comune di Todi), e da Giuseppina di Francesco Grasselli, romana.

Un suo fratello maggiore, Augusto, nato il 15 aprile del 1698 (1), divenne anch'esso eccellente musicista, come suonatore di cembalo e di organo (2).

Della figura artistica dei Costanzi, il lato che oggi conviene mettere in maggior rilievo, è la sua abilità nel violoncello; egli può considerarsi il primo, in Roma, che si dedicò a quello strumento con intenti di solista e di concertista.

La storia dell'arte del violoncello in Roma è ancora da narrare: l'osservazione può valere per il restante d'Italia (3), perchè finora ben pochi si occuparono di essa con speciali ricerche (4). E forse l'arte bolognese di Domenico Gabrielli (1650-1690) ha stretti legami con quella di Roma, se è vero che questi fu virtuoso del cardinale Benedetto Pamphilj, e quindi durante il periodo tra il 1682 e il 1689.

Chi fu il maestro del Costanzi? Ecco subito una prima incognita. Si può soltanto fare qualche congettura, passando in rassegna, sulla base dei documenti che potei esaminare, i suonatori che vivevano durante il periodo della adolescenza del Costanzi.

Fra i soci della Congregazione di Santa Cecilia di quel periodo si trovano infatti, tra il 1670 e il 1730, i seguenti violoncellisti: G. B. Mancini, Giovanni Lulier, Antonio Bononcini, Francesco Bernucci, Sebastiano Franchi, Filippo Amadei, Nicola F. Haim, Carlo Cristini, Giovanni Bombelli, Stefano Penna, Vincenzo Minissari, Giuseppe Peroni, Lazzaro Carosi, Pietrino Specchi, Fabio Petrelli, Donato Savelleschi, Giuseppe De Carolis, Giovanni A. Haim; qualcuno di essi è registrato anche come contrabasso.

Nelle liste degli strumentisti che prendevano parte ogni anno (25-26 agosto) alla festa di S. Ludovico nella chiesa nazionale francese, il distintivo di « violoncello » non comincia ad apparire che dal 1694. Prima, cioè dal 1630, questi suonatori sono sempre chiamati col nome generico di « violoni », sotto il quale talvolta si comprendevano anche i contrabassisti. Dal 1694 al 1730 i violoncellisti sono il Lulier, G. Haim, il Mancini, l'Amadei, il De Carolis, il Peroni, lo Specchi, il Collodi, il Minissari, Domenico Laurelli, il Carosi, Giuseppe Belcore, Domenico Croce.

(1) Gli atti di battesimo di Giovanni e di Augusto, che debbo alla gentilezza di mons. Jasoni, archivista del Vicariato, si trovano nei libri della parrocchia di S. Marcello, rispettivamente nel volume per gli anni 1696-99, a p. 45, e nel volume per gli anni 1700-04, a p. 100.

(2) Augusto si trova aggregato fra i soci della Congregazione di S. Cecilia, già dal 1728.

(3) L'ottimo manuale Hoepli (1905) scritto da Luigi FERNI, con quella competenza che tutti gli riconoscono, contiene, per la parte storica, notizie di carattere generico.

(4) Che lo sappia il solo VATIELLI si occupò di essa per la sua Bologna (Cfr. *Les origines de l'art du violoncelle*, in *La Revue Musicale* di Parigi, 1° febbraio 1923, a p. 45).

Di questi suonatori due specialmente lasciarono alta fama di loro nelle memorie del tempo. Giovanni Lorenzo Lulier, romano, chiamato appunto *Giovannino del violone* o *del violoncello*, era anche compositore e di lui restano alcuni oratori, uno dei quali, *Santa Genuinda* (1694), scritto in collaborazione con lo Scarlatti (5). L'altro è Filippo Amadei, detto *Pippo del violoncello;* e fu, come il Lulier, al servizio del cardinale Pietro Ottoboni, famoso mecenate di musicisti. L'Amadei, anch'esso compositore, passò, nel 1715, in Inghilterra (6).

Il nostro Costanzi, nato nel 1704, doveva avere iniziato lo studio dello strumento non prima del 1712. Nel 1722 lo troviamo già in S. Luigi dei francesi tra i suonatori che prendevano parte alla festa di S. Ludovico. In quel periodo brillavano anche Giovanni Bononcini « famoso sonator di violoncello e compositore di musica tenuto per virtuoso dell'ambasciatore cesareo, conte di Gallas »; e il ben noto virtuoso Franceschiello, di Napoli, presente in Roma nel 1717-18.

Se si volesse indagare sul nome del maestro di Giovanni Costanzi in correlazione con le circostanze di tempo, si potrebbero pensare quelli di Giovanni Antonio Haim (7) o di Giuseppe Peroni (8). Ma in fatto di congetture occorre andare assai guardinghi.

Come ho detto, tra gli strumentisti della chiesa nazionale francese che prendevano parte alle funzioni del 25 e 26 agosto, il Costanzi, notato col solo nome di Giovannino, compare per la prima volta nel 1722. Egli non aveva ancora compiuto i diciotto anni e nell'elenco figura il primo dei quattro violoncellisti impiegati: nella lista del 1723 è segnato anche il cognome. Il compenso per le tre funzioni era di uno scudo e mezzo; ma nel 1725 egli prende mezzo scudo in più dei compagni; nel 1728 il suo onorario aumenta ancora di un altro mezzo scudo.

La carriera di compositore, che aveva intrapresa giovanissimo, e le cariche di maestro di cappella che ricoprì in seguito, non lo distolsero mai dall'esercizio del prediletto strumento, da lui coltivato con grande onore fino alla morte. Il D'Orbessan, nel suo viaggio in Italia del 1749-50, lo udì e ne ammirò « *les talents et la précision* ». Menzioni del Costanzi si leggono di tanto in tanto nel giornale romano del tempo: nel 1768, ad esempio, ed egli aveva già ben sorpassata la sessantina, durante gli intermezzi di un oratorio eseguito al Collegio germanico-ungarico (il *Gionata* del console francese Digne), suonò una sinfonia da solo e il « *Diario* » di Roma affermava che il Costanzi « possedeva quello strumento in modo sorprendente » (D. O. del 20 febbraio). Ancora un anno prima ch'egli si spegnesse e all'età quindi di settantatre anni, è ricordato dallo stesso giornale per essersi distinto in una sonata, sempre al detto Collegio, durante l'esecuzione dell'oratorio il *Gioas* (D. O. del febbraio 1777).

Egli adoperava un ottimo strumento fabbricato da David Techler (9) che lasciò, per testamento, alla casa Stuart.

Questo dono si ricollega al fatto che il Costanzi fu evidentemente il maestro del principe di Galles, ossia Carlo Eduardo Stuart, primogenito di Giacomo III d'Inghilterra e più tardi marito della contessa d'Albany, il quale suonava assai bene il violoncello (10).

Ed a proposito d'insegnamento non conviene tacere due fatti che riguardano la vita del Leo e del Boccherini e che possono trovarsi in connessione con quella del nostro artista. E' ormai provato che Leonardo Leo, l'autore dei celebri cinque concerti per violoncello (1737-38), era stato a Roma a perfezionarsi nel contrappunto col Pitoni. Del Boccherini si sa poi che dopo aver intrapreso in patria gli studi del violoncello e dell'armonia, venne quattordicenne in Roma (nel 1757) per bene addestrarsi così nello strumento, come nel contrappunto. Quattro anni dopo egli scriveva i primi quartetti.

L'Eximeno, scrittore contemporaneo, parlando, nella nota sua opera (11), della scuola degli strumenti ad arco fondata dal Corelli e perfezionata dal Tartini, cita appunto il Costanzi e il Boccherini tra i più rinomati virtuosi che da essa derivarono.

Delle composizioni scritte dal Costanzi per il suo strumento, l'unica che ci sia rimasta è una Sonata in quattro tempi, conservata presso la biblioteca di Stato in Berlino (da cui, per gentilezza del direttore prof. Altmann, potei ottenerne copia). La purezza dello stile, la simpatica genialità dell'ispirazione e la ricercatezza della tecnica, usandovisi anche il capotasto, la fanno considerare un ragguardevole saggio del genere (12).

***

Nel 1725 il Costanzi era già al servizio come « virtuoso » del cardinale Pietro Ottoboni. Questo famoso porporato (1667-1740), pronipote di Alessandro VIII, provvisto di lautissime prebende e prodigo all'eccesso, era appassionato cultore di musica ed il suo nome si associa, anche come poeta melodrammatico, ai primi fasti del teatro di Tordinona. Egli, per mezzo secolo, fu attivissimo Protettore della Cappella pontificia e Presidente della Congregazione di Santa Cecilia. Restarono famose le rappresentazioni ch'egli offrì con regale munificenza, dall'ultimo decennio del '600 in poi, all'alto pubblico di Roma nel fastoso teatro da lui eretto nel palazzo ove dimorava come Vicecancelliere della Chiesa.

Il primo lavoro del Costanzi di cui s'abbia contezza è un dramma sacro, *Santa Cecilia*, eseguito nella quaresima dell'anno santo 1725 nell'oratorio del Crocifisso (13): il testo è in latino, con versione ritmica italiana e comprende venti arie e due duetti, più i recitativi; non ritrovandosi lo spartito, ignoriamo però quale dei due testi sia quello da lui musicato.

Un secondo lavoro del Costanzi è un altro componimento sacro, offerto questo dall'Ottoboni nel suo palazzo, ed eseguito, probabilmente da cantori pontifici, il 25 marzo 1726. Anch'esso contiene venti arie, tre duetti e i recitativi.

Egli volle anche cimentarsi subito nel genere teatrale; e, nel carnevale del 1727, fece rappresentare al teatro Capranica il dramma *L'Amor generoso*, cantato da Carlo Broschi, cioè il Farinello (*Aldano*), da G. B. Pinacci (*Frilevo*), da Giuseppe Gallicani (*Sivarso*) e da Domenico Angelini (*Asmondo*). Le parti di donna furono affidate a Domenico Ricci (*Girita*), soprano al servizio dell'Ottoboni (dal quale l'anno seguente fu fatto nominare cantore pontificio) e da Giacomo Vitali (*Alvida*). Il dramma fu seguito, il 10 febbraio, dal *Cid* del Leo.

Ebbe anche l'onore di vestire con note il primo lavoro scritto dal Metastasio dopo il suo ritorno in Roma nel 1727. Il cardinale Ottoboni, ch'era compare di battesimo del poeta, aveva dato a lui l'incarico di scrivere una Cantata per il Natale, la quale doveva essere eseguita per « la solita annua adunanza de' signori accademici arcadi nel palazzo della Cancelleria apostolica »; ciò che avvenne infatti « con magnifico apparato » la sera del 2 gennaio 1728 in onore della Gran Principessa di Toscana che era di passaggio in Roma. Anche nelle edizioni delle opere complete del Metastasio si nota che la Cantata fu messa in musica da « Giovanni Costanzo »: ma interessante è l'edizione originale del libretto, stampato in edizione di lusso, con fregi in rame, dal solito Antonio De' Rossi, e che contiene due incisioni rappresentanti la « macchina » per l'introduzione (« una reggia nuvolosa e trasparente ») e la scena, su cui si vedono i tre personaggi e, in basso, l'orchestra, formata da trentasei suonatori d'arco e venti da fiato.

Lo stesso cardinale nell'occasione del primo parto della regina di Francia, sposa al diciottenne Luigi XV, e nella speranza della nascita di un maschio, e cioè del Delfino, aveva composto il testo di una festa teatrale *Carlo Magno*, che aveva dato a musicare al suo maestro di cappella.

Nacque invece una femmina, ma ciò malgrado il lavoro fu eseguito ugualmente e almeno per quattro volte, dal 9 ottobre al 28 dicembre 1728, nella qual'ultima sera esso fu destinato a rallegrare la consueta solenne tornata annua degli Arcadi. Oltre il diario del Valesio, parlò della festa il « *Diario* » di Roma (nn. 1777 e 1780); aggiungendo che furono gustate assai la poesia e la musica e lodate le decorazioni sceniche e le macchine.

Aveva dieci differenti scenari, disegnati dal cav. Nicolò Michetti, ingegnere dell'Ottoboni. I due primi atti terminavano con balli e cori; due grandiose « macchine » raffiguravano l'Aurora in un carro tirato da colombe e Apollo nella reggia del sole, opera di Domenico Vellani, pittore del teatro.

Queste cure non furono sostenute invano: l'anno seguente, con sollecitudine lodevole, la regina regalò alla Francia l'atteso Delfino, ed

---

(5) Dice il Pitoni, nel suo *Dizionario* inedito (Cappella Giulia) che il Lulier « suonatore eccellente di violone e scolaro di contrappunto di Pier Simone Agostini, fu compositore di musica del card. Ottoboni, e morì in fresca età sui primi anni del 1700 ».

L'ultimo anno in cui suona a S. Luigi è il 1699.

(6) Al posto dell'Amadei, il card. Ottoboni fece venire da Bologna Gaetano Bona, il quale si ordinò poi sacerdote (nel 1730).

(7) Il Costanzi, come si vedrà, ebbe per moglie una cognata di Sebastiano Haim, nipote di Giovanni Antonio.

(8) Il Peroni fu amico del Metastasio, come risulta dal carteggio del poeta.

(9) E' il miglior liutista del '700 in Roma: il De Piccolellis, nel suo volume sui *Liutai antichi e moderni* (Firenze, 1885), cita, a p. 168, il Techler, e nota: « I suoi violoncelli sono quanto egli abbia fatto di meglio, e ve ne sono dei finissimi e di grande modello, come quello del Van der Heyden di Bruxelles, e l'altro del Rocondo di Napoli, entrambi bellissimi e di voce eccellente ».

(10) Il presidente De Brosses, che fu in Roma dall'ottobre 1739 all'aprile 1740, e frequentò la dimora del pretendente d'Inghilterra, in piazza SS. Apostoli, scriveva che le sue serate musicali erano le migliori di Roma e che dei due figli di lui, il maggiore *joualt très-bien du violoncelle*, e l'altro (il futuro cardinale di York), cantava con molto gusto. (De Brosses C., *Lettres familières*. Paris, 1885 - vol. II, pp. 88-89).

(11) Eximeno A., *Dell'origine e delle regole della musica*. Roma, 1774, a p. 437.

(12) Ne sto preparando un'edizione che spero di poter presto pubblicare.

(13) Non è compreso nell'elenco degli oratori eseguiti dall'arciconfr. del SS. Crocifisso, offerto dall'Allegna nel suo ottimo volume *Studi sulla storia dell'Oratorio musicale* (Torino, Bocca, 1908).

allora l'Ottoboni tornò a ripetere lo spettacolo con maggior pompa di ricevimenti, di luminarie e di rinfreschi; del testo poetico il cardinale pubblicò tre edizioni (14).

Una copia della musica del *Carlo Magno* era stata veduta dal *Fétis* nell'archivio del Santini a Roma; ma l'esemplare di dedica dello spartito ai reali di Francia fu ritrovato vent'anni fa dal Weckerlin e depositato nella biblioteca del conservatorio di musica di Parigi (15).

Il nostro musicista aveva nel frattempo scritto una favola drammatica in tre atti, *Rosmene*, che fu rappresentata al teatro Pace dall'8 gennaio 1729 e dall'impresario Polvini-Faliconti, dedicata alla principessa di Rossano, Agnese Colonna Borghese (16). Il cardinale Ottoboni volle che la prova generale si facesse nel proprio teatro! L'opera fu cantata da Cristoforo Raparini, virtuoso del duca di Parma (*Rosmene*), da Biagio Ermini (*Clomiri*), da Castoro Castori (*Argene*), da Giuliano Alberini (*Tirinto*), da Felice Novelli (*Nicandro*) e da Domenico Angelini (*Erasto*), con due buffi per gli intermezzi, Pietro Pertici e Giuseppe Jozzi. La musica era formata da ben ventisette arie, un duetto e ballo finale; delle prime ne ho potuto rintracciare quattro presso la biblioteca Casanatense.

Per il cardinale spagnuolo Alfonso Cienfuegos (1656-1739) ch'era Ministro Cesareo e comprotettore di Germania presso la Santa Sede, e che ogni anno, al 19 di novembre, faceva eseguire nel suo palazzo una Cantata per l'onomastico dell'imperatrice Elisabetta Cristina, il Costanzi scrisse due cantate, pel 1729 e pel 1735.

Nel 1730 toccava al nostro musicista la distinzione d'inaugurare al teatro Valle, di recente costruzione, la serie delle opere in musica; negli anni antecedenti s'erano date su quel teatro, che poi doveva avere una storia così interessante, soltanto commedie e piccoli intermezzi. Il dramma musicato dal Costanzi, *Eupatra*, dedicato dall' impresario alla principessa Maria Lavinia Boncompagni Ludovisi Caracciolo, fu rappresentato dal 3 gennaio 1730 e venne affidato al Raparini, che l'Ottoboni aveva subito rapito al duca di Parma, (*Apamia*), a Biagio Bisucci (*Eupatra*), a Domenico Gizzi (*Farnace*), ad Andrea Costa (*Mitridate*), a G. B. Mancini (*Isacide*) e a Domenico Annibali (*Archelao*).

Da alcune ariette di quest'opera che ho potuto riconoscere alla biblioteca Casanatense, ne tolgo una, *Lusinga la speme*, graziosa ed elegante, che offro al lettore per dare un'idea dell'abilità del nostro giovane compositore

Un mese prima, essendo rimasto vacante, per la morte di Pietro Paolo Martinetti, il posto di maestro della chiesa di S. Luigi dei francesi, il Costanzi, grazie certamente all'appoggio del suo padrone (si ricordi che l'Ottoboni era protettore degli affari di Francia), aveva ottenuto di esservi nominato. La celebrata cappella della chiesa nazionale era stata soppressa fin dal 1686, ma un maestro fisso aveva l'incarico di dirigere le musiche nelle funzioni più solenni che si celebravano ogni anno, ossia il *Corpus Domini*, la festa di San Ludovico e il Natale. Le funzioni del Natale duravano tre giorni e quelle del 1729 furono appunto le prime che il Costanzi ebbe a dirigere. Egli restò maestro di S. Luigi finchè visse.

Com'era avvenuto pel Valle, il Costanzi si trovò pure a dover figurare per primo nella serie delle opere che iniziarono i fasti musicali del nuovo teatro di Tor di Nona; teatro già ricco in passato di gloriose memorie e che, abbattuto nel 1697 per ordine di un papa (Innocenzo XII), era stato adesso riedificato da un altro papa (Clemente XII) coi denari del governo. Inaugurato nel 1733 con la prosa, nel carnevale del seguente anno accolse i virtuosi di canto; il primo dramma fu *Partenope*, le cui rappresentazioni cominciarono il 13 febbraio 1734. La musica era quella del Sarro, ma il Costanzi compose di nuovo ben quattordici arie, di cui otto nel solo primo atto. Vi cantarono tre soprani della Cappella pontificia, *Menicuccio*, ossia il Ricci (*Arsace*), Antonio Angelini (*Ormonte*) e Biagio Ermini (*Rosmira*); e ciò per volontà del cardinal Corsini, nepote del papa e fautore della ricostruzione del teatro, il quale ottenne a stento il permesso dall'Ottoboni, protettore della cappella, di valersi di quegli eunuchi.

(*Continua*). ALBERTO GAMETTI.

(14) Un'edizione del libretto (in 4°) porta una dotta *Notizia istorica* con la sua versione francese, ed è adorno di 14 rami, con la riproduzione delle differenti scene.

(15) Insieme col *Carlo Magno*, il Weckerlin ritrovò anche lo spartito del *Costantino Pio* (*Cfr. Gazz. mus. di Milano*, 1902, p. 238). Ma questa seconda Festa teatrale, fatta eseguire pure dall'Ottoboni nel 1730, fu messa in musica dal veneziano G. B. Pescetti.

(16) L'opera fu seguita, verso la metà di febbraio, da *Arianna e Teseo* di Leonardo Leo.

Le innovazioni sono tanto meno felici, quanto più procedono dallo spirito di rivolta o dall'orgogliosa ricerca dell'originalità ad ogni costo. VINCENT D'INDY.

"LA CRITICA,,

Giuseppe II d'Austria chiedeva un giorno all'illustre Padre Mattei: « Come va che i critici musicali generalmente sbagliano? ». « Ciò accade — rispondeva il dotto contrappuntista — perchè generalmente coloro che sanno la musica non sanno scrivere e coloro che sanno scrivere non sanno la musica ».

La risposta del Padre Mattei, sebbene vera in parte, non basta da sola a spiegare il curioso fenomeno a cui alludeva il Monarca austriaco. Una causa più grave che influisce sulla verosimiglianza del fenomeno è piuttosto la seguente. La scienza, se tale può chiamarsi, della critica, è una delle più difficili e complicate che si conoscano, ed è in pari tempo quella a cui più volontieri e facilmente si accede.

Non so per quale analogia d'idee mi viene alla mente l'aneddoto del pittore inglese Edwin Landsser, l'animalista famoso e più propriamente il *canista*, se è permesso di creare questo neologismo per un pittore che dipinse cani dal principio alla fine della sua carriera. Si dice che un re di Portogallo — non so quale — a cui era stato presentato il Landsser, esclamasse stringendo la mano all'artista: « Oh desideravo vivamente di conoscerla, amo tanto le bestie! ».

Orbene, quante volte una di queste risposte potrebbe colpire un critico. Perchè in sostanza nessuno è più esposto del critico a smaltire bestialità; e quando proprio non le dice, quando la lode per la tale opera o il biasimo per la tal'altra sono meritati, siamo da capo: l'artista lodato trova sempre un amico compiacente che gli sussurra: « Quel critico è una bestia! ». Quanto all'artista biasimato poi, egli lo dice da sè, e con quale convinzione!

Non è il caso, del resto, di rimproverare la suscettibilità e l'avversione degli artisti contro il critico che, per velleità di dilettante o albagia di professionista, trincia sentenze nei giornali. Bisognerebbe che provassero un po' che cosa sia questo mestiere di aristarchi quotidiani per capire la possibilità di non trovarsi d'accordo senza che uno dei due sia ignorante, presuntuoso e così via di seguito.

D'altra parte ritengo che sia sciocco ed illogico affermare che il critico debba sentenziare sui lavori e il merito degli artisti senza che gli artisti — quelli che lo sono veramente — abbiano il diritto di difendersi e, se è il caso, di provare al critico la sua incompetenza. Io, per mio conto, mi sono sentito sempre onorato di tali discussioni, poichè scrivendo di musica m'è importato assai di non seminare bestialità e mi è importato ancor più di conseguire uno scopo superiore alla recensioncina: quello di accrescere, per quanto è possibile, la corrispondenza intellettuale tra il pubblico e gli artisti. Purtroppo è come voler gettare il ponte sopra un abisso; ma io penso che la critica, la quale non si propone la problematica costruzione di questo ponte, non ha ragione d'esistere.

***

Che il critico sbagli nel giudicare è male certamente; ma ove senza pretesa d'infallibilità egli cerchi di ristabilire un poco di quella corrispondenza che in altri tempi metteva in comunicazione il pubblico e gli artisti coscienziosi, molti singoli errori potrebbero essere evitati. Credo anzi che il critico non debba tanto mirare a esporre giudizi più facilmente e generalmente approvabili, quanto ad esprimere con la massima sincerità il proprio sentimento, affinchè il pubblico e gli artisti divengano, a loro volta, critici del critico. Allora soltanto il suo lavoro acquisterà efficacia vera perchè raggiungerà lo scopo di scuotere l'apatia da cui l'arte è circondata. Ora l'apatia non è che l'effetto del dubbio. E il dubbio è questo: le cause che producono l'arte e le opere che ne sono il sensibile effetto sfuggono al dominio della scienza perchè sono, almeno in parte, misteri impenetrabili, o perchè non si sono fatti su questa attività umana esperimenti bastevoli?

Tutta la critica d'arte è una congerie d'opinioni disparate, una materia frammentaria in gran parte inservibile a formare un vero e fruttuoso campo di dottrine. E ciò perchè non avvi un metodo e un indirizzo sicuro e fino ad oggi non si è trovato la strada per averlo. Sono rari infatti quei critici che nei loro scritti non siansi trovati più d'una volta in contraddizione con loro stessi. Se si trovasse un uomo tanto paziente da raccogliere tutti gli articoli scritti da un critico durante la sua lunga carriera, e li ponesse uno a fianco dell'altro, se ne vedrebbero delle belline!...

Eppure il fenomeno è semplice e continuo. Anzitutto bisogna fare una distinzione fra il critico d'arte vero e proprio ed il critico giornalista, costretto a scrivere la sua recensione, come si direbbe, su due piedi, il più spesso di notte dopo una seduta di tre o quattro ore al teatro e con l'incubo del proto che gli sta alle calcagna per avere le cartelle per non

ritardare l'andata in macchina del giornale. E, ammesso pure che il critico giornalista possa preparare con qualche comodità il suo articolo, quali e quante circostanze dirette e indirette influiscono sulla sua prosa!

Il critico, in genere, per quanto dotto e devoto alla nobiltà della sua missione, anzi appunto quando per caso raro trovasi in queste condizioni, difficilmente possiede la convinzione assoluta del suo giudizio.

L'azione permanente di forze irregolari, che agiscono sull'arte e sfuggono a un rigoroso esame scientifico, escluderà sempre ogni possibilità di leggi assolute e indeclinabili nel mondo dell'arte. « Il geologo, dice il Villari, può leggere nei vari strati della terra che calpesta la storia delle rivoluzioni naturali cui andò soggetto il nostro pianeta, ma il critico che nello studio delle opere sottoposte al suo giudizio credesse d'imparare nella sua materia quello che è sicuro d'imparare il geologo nella propria, dopo qualche anno di ricerche e di meditazioni si troverebbe crudelmente per quanto salutarmente deluso ».

***

Qui sta appunto la differenza tra le leggi della natura, sempre fatali e regolarissime, e quelle dell'arte sempre impulsive e irregolari. Una necessità dell'arte, se vuole essere davvero arte, è che le sue vicende non siano mai interamente sottratte alle forze dell'individuo che sono talvolta più belle e più grandi della forza collettiva. Ecco perchè un'artista di genio riesce a fare quello che cento artisti mediocri, anche nelle più favorevoli condizioni non saprebbero mai nemmeno immaginare. In questo caso, come e dove potrà il critico trovare il criterio oggettivo per vedere se il suo criterio artistico è giusto od errato, e per giudicare con sicurezza l'artista che visse e sentì l'opera sua in modo così diverso? E' questa una domanda alla quale è bene difficile rispondere.

Il Bonghi, a mio avviso, ha una sensazione felice dei caratteri e dei limiti che debbono guidare la critica nei suoi giudizi allorquando scrive: « La critica è nata per intendere fra quali vie e modi si crei bene e per quali vie e modi non si crei punto. Il formulare precetti è nell'indole sua, per quanto sia anche il suo pericolo; ed è tale perchè il precetto vuol presumere più di quello che può ».

Evidentemente il Bonghi con questo periodo un po' oscuro accenna alla tecnica e alle cognizioni che il critico deve possedere; poichè il critico deve non solo essere in grado di giudicare il pensiero dell'artista, ma deve saperlo ritrovare anche in quelle forme sensibili sotto cui è nascosto e sapere apprezzare altresì tutte le difficoltà materiali contro cui l'autore ha dovuto lottare per esprimerlo.

***

Ora è bene difficile che in un uomo solo si trovino qualità così molteplici e disparate e che, pure avendole, egli sia uno scrittore capace di valersene. Bisogna quindi che il critico, alla sua volta, sappia, quando scrive, divenire un artista e immedesimarsi e trasformarsi nell'opera di lui. Questa specie di seconda creazione è quella appunto che costituisce la missione più importante della critica. Occorre insomma che l'intuizione del critico non rimanga costretta e impastoiata entro le formule d'uno o di un altro sistema di arte ma che la sua mente, sciolta da ogni preconcetto, spazii libera ed alta come quella dell'artista stesso.

Non è detto con questo che il critico debba essere un maestro o un professionista, chè anzi è presumibile che non lo sia. I critici artisti sono generalmente angusti e parziali; parziali in piena buona fede, angusti mentre credono di essere universali, poichè il loro mondo è per essi tutto quanto l'universo artistico. Ed ecco perchè tutti quei maestri e compositori, compreso lo stesso Wagner, che hanno voluto alternare la penna dell'autore con quella del critico, hanno sempre più o meno nociuto all'arte propria e male giudicata quella degli altri. La critica in sostanza è sempre più vicina al vero quando chi la scrive si trova nella voluta condizione per giudicare, senza la preoccupazione di essere a sua volta giudicato.

Non bisogna del resto esagerare la portata della critica e farsi illusioni sugli effetti immediati che essa può produrre; poichè non bisogna nemmeno dimenticare che se questi effetti non sono sempre immediati ed evidenti, le conseguenze possono divenire durevoli e gravi. L'opinione costantemente affermata d'un critico autorevole può essere domani spostata da uno o più periodici e può così man mano comunicarsi a cento e mille de' suoi lettori, assumere un carattere di modernità, divenire di moda e imporsi finalmente al pubblico sempre disposto ad accettare le idee nuove e bizzarre. Ed ecco come la falsa sensazione di un critico può deviare talvolta il gusto estetico di tutta una generazione.

GINO MONALDI.

Giuseppe Gallignani

Se un uomo di grande energia fattiva e di molteplice operosità, scomparendo dalla vita fa sì che dal vuoto profondo e oscuro ch'esso vi lascia sorga meglio visibile la sua figura morale, anche per altra via rivendica sè stesso sotto una forma quasi di resurrezione: quella che si compie per il riaffacciarsi dei ricordi di lui, della visione balenante in ogni luogo, in ogni angolo dove la sua persona e la sua attività erano ad ogni ora presenti.

Così può dirsi di Giuseppe Gallignani, tragicamente scomparso nella grigia mattina del 14 dicembre 1923, mentre si disponeva a dare l'addio alla sua casa, vale a dire al Conservatorio di Musica di Milano, intitolato a colui che, vivente, fu insieme con Arrigo Boito il suo nume tutelare: Giuseppe Verdi.

Adesso, quando si percorrono quegli anditi saturi di vibrazioni sonore, dove l'apparizione del direttore voleva dire puntualità d'orarii e disciplina di scuole; quando ci si aggira in quel vasto salone dei concerti che ha reso possibile la concentrazione di grandi masse orchestrali e corali — tolto al pubblico il disagio della calca e dell'esser rimandato indietro, inevitabile nell'altra sala; — quando lo sguardo si sofferma sull'imponente organo che vi occupa tutta la parete di fondo; o quando si accede alla spaziosa biblioteca, ricca di nuove pregevoli collezioni d'opere raccolte e ordinate con sapiente cura da Gaetano Cesari, non si può non sentire dappertutto la presenza dell'uomo che attraverso innumerevoli difficoltà d'ordine artistico e finanziario seppe trovare in sè stesso la forza, e, in una sempre più larga cerchia di consenzienti e di fautori, i mezzi di tradurre le proprie idee in un fatto reale e compiuto.

Chi ora osserva con compiacenza tutte queste innovazioni, non può certo rendersi conto abbastanza degli ostacoli e dei rischi affrontati e superati da chi ne fu l'autore. Riserve inesauste di volontà tenace possedeva il Gallignani per vincere. Ed egli fu veramente un vincitore: vincitore anche dell'apatia che per tutto quanto riguardava i bisogni del Conservatorio era un tempo consuetudine e sistema.

Egli lo fece rifiorire il suo Istituto; vi portò con molte utili e razionali riforme un moto di vita più accelerato, fecondo di eccellenti frutti. In vero, un riformatore egli era, e un organizzatore indomito. Lo riconobbero il Verdi e il Boito, che gli furono spesso, per le sue iniziative, larghi di appoggio e d'incoraggiamento; lo riconobbe Arturo Toscanini, che gli era amico ed autorevole moderatore.

Questo lato saliente della sua figura morale non potrebbe esser meglio documentato che riportando quanto ebbe a scriverne il Cesari nell'affettuosa e bella commemorazione da lui dedicata al compianto maestro nelle colonne del *Corriere della Sera*.

« A Parma, ove egli fu direttore di quel Conservatorio, dal 1891 al 1897, il temperamento battagliero e le idee riformatrici del Gallignani trovarono dapprincipio ostacoli: si arrivò persino ad una minaccia di destituzione. Ma allora Giuseppe Verdi, perfettamente d'accordo col Gallignani sulla necessità di rinnovare l'istituto dell'insegnamento musicale dando mano libera ai direttori che ne avevano la responsabilità, concorse, come lo prova una sua lettera dell'agosto 1895, a rendere il Gallignani amministrativamente libero di governare il suo Conservatorio. Fu in quella circostanza che Verdi, intuiti gli ostacoli contro i quali il direttore andava a cozzare, non esitava a correre alle sue difese con queste frasi di una incisività lapidaria:

« Sono convinto che quello che è stato fatto è utile all'arte, ma forse ne avverrà la destituzione del Gallignani! Molti forse ne saranno contenti per interessi personali; ma io, che guardo soltanto al decoro artistico del Conservatorio, credo che la perdita di Gallignani sarebbe grave. Egli sa, è attivo, è severo, e sa fare... per alcuni forse un po' troppo, ma per me preferisco questi uomini a quelli esseri terre à terre che non hanno iniziativa, nè autorità sui loro subalterni, nè coraggio per imporre a tutti il loro dovere ».

Dei varii campi offerti alla sua attività, i più fecondi furono quelli nei quali potè esplicarsi l'innato suo fervore d'iniziative, volte a dare impulso alle istituzioni cui si trovava a capo. Così, direttore, un tempo, della Cappella del Duomo di Milano, fu suo compito il rimettervi in onore il culto del Palestrina, insieme sostenendo e nei Congressi e col giornale *Musica Sacra*, da lui diretto, una vera campagna di restaurazione della musica di chiesa.

E dell'opera dei Congressi fu sempre convinto e caldo promotore; degno segnatamente di menzione quello da lui indetto per la ricorrenza centenaria del Conservatorio milanese nel 1908, col quale venne a coincidere anche il concorso musicale per l'inaugurazione dei due nuovi grandi organi della Metropolitana.

Autore di molte composizioni di musica da camera e orchestrale, e in maggior copia di genere sacro, egli tornò pure a più riprese al

cimento di quella grande adescatrice che è la scena.

Dal primo lavoro di genere comico *Il Sindaco Cavaliere* che risale al 1870, cui seguiva tre anni appresso *Il grillo del focolare*, dato a Genova, non si arrestò, si può dire, per tutto il corso della sua vita, la contesa dell'arringo teatrale a diverse tappe, con l'*Atala*, col *Nestorio* rappresentato alla Scala nel 1886, fino alla Cantata di carattere mistico: *Quare?* fino all'azione lirica *In alto*, suggerita dai fasti patriottici e andata in iscena a Trieste nel 1922.

Direttore, dal 1897, del Conservatorio di musica di Milano, trovò modo di spendere l'attività sua anche in varii altri uffici di utilità e di decoro artistico, quale membro del Consiglio della Scala, della Commissione permanente per l'arte musicale, e, per molti anni, membro del Consiglio direttivo della Società italiana degli Autori, di cui tenne anche la vice-presidenza.

Come è di tutti, o quasi, gli uomini che si appassionano per le proprie vedute e i proprii ideali, il suo giudizio fu assai spesso unilaterale e troppo soggettivo. Gli mancò fors'anche quel sempre equanime criterio di valutazione delle cose e degli uomini, che rende giusti con sè stessi e con gli altri. E questo impedì ch'egli sapesse raccogliere tutte quelle intime soddisfazioni che nei generosi ricambi del sentimento, nella fede schietta e sicura dell'amicizia accrescono le gioie e mitigano gli sconforti della vita.

La morte sopraggiunse ad impedirgli di compiere la più audace delle sue riforme: quella da lui più fervidamente vagheggiata in questi ultimi tempi, di ottenere che gl'istituti musicali cittadini consorziati recassero il loro contributo ad un Conservatorio radicalmente innovato e allargato ad accentrarli in sè tutti. Il che importava una riforma tale da snaturare affatto il carattere storico e le tavole fondamentali d'istituzione del massimo nostro Ateneo musicale.

L'idea, anche se non felice all'atto pratico, vale tuttavia a testimoniare di quali ardimenti fosse capace la sua mente.

Cittadini autorevoli hanno manifestato il desiderio di veder sorgere nel nostro Conservatorio, accanto a quelli di altri musicisti illustri ed insegnanti ragguardevoli, il busto di Giuseppe Gallignani.

Rimunerazione non soverchia, che l'effige dell'uomo rimanga là dove tutta la sua anima si spese e si trasfuse in vita dell'Istituto.

Milano, 12 gennaio 1924.

MARCO ANZOLETTI.

Le Liriche di Vincenzo Davico

Il sentimento a cui si potrebbe ridurre la psicologia artistica di V. Davico è il sentimento erotico, tal quale si manifesta in lui in varie forme e gradazioni, da quelle esasperate dei primi saggi alle successive più pacate, che si trasformano poi in un misticismo che pervaderà tutta l'opera dell'artista. Tenendo presente tale substrato psicologico, si spiegano le simpatie e le influenze musicali del Davico pur così varie, giacchè vanno dal Wagner del *Tristano* allo Strauss della *Salomè* sino al Debussy di *Pelléas* e sopratutto delle liriche; e così diverse da sembrare in contrasto, mentre esse si susseguono e alle volte s'intrecciano.

Tutto ciò si spiega anche se poniamo mente a un altro fatto. Ed è che il Davico non è un autocritico nè un assillato dalla necessità della ricerca; egli non cerca di tirare conseguenze inaspettate dalla tecnica che gli è offerta dal suo tempo e che egli adotta; ma preferisce orientarsi spontaneamente, immediatamente, secondo lo porti la sua evoluzione spirituale. Di tutto ciò non può dirsi che la sua personalità si avvantaggi; ma ad ogni modo l'artista preferisce non tradirci con ordigni misteriosi: e può essere che abbia ragione.

Un'altra prova che il Davico non è un autocritico e un ricercatore, sta nel fatto ch'egli aborre dalle costruzioni complesse e dagli sviluppi vasti: le forme ch'egli adotta sono le più semplici e non solo nelle sue liriche, dove, del resto, ciò sarebbe naturale. Questo non toglie che egli dica bene, con buon gusto, quanto vuol dire, anche quando non ci presenta che semplici accenni di periodi musicali, per il che la sua musica ha un forte sapore di impressionismo. Vedremo anzi che è precisamente allora ch'egli ha la mano più felice: impressioni vaghe, colori tenui, tessiture delicate, costituiscono la sua atmosfera; e così rifuggendo da complicazioni tecniche egli è coerente a sè stesso. Però la deficienza di volontà critica, diciamo così, fa sì che questa atmosfera sia troppo eguale o che ciò non possa non notarsi all'esecuzione continuata anche di un limitato numero di sue composizioni. Il Davico non cessa, in ogni modo, di essere un musicista amabile, aristocratico, capace di procurarci alle volte dei sottili godimenti; e, dato il suo temperamento e quanto sopra abbiamo accennato, si capisce come sia il « *lied* » la forma musicale in cui egli possa eccellere. Le sue liriche infatti, sono nella maggior parte, affascinanti; vi è in esse un senso di finezza, di poesia, di mistica sensualità che sovente rapisce. Le *Impressioni liriche* del 1908 stanno a sè in quanto rappresentano una fase acuta ma passeggera di romanticismo erotico; vi è una notevole influenza della *Salomè* di Strauss da cui sono persino tratti, e non forse a proposito, alcuni spunti tematici; vi è un certo strofismo e una certa quadratura, ma l'assieme è barocco, l'espressione esagerata. Nei *Cinq chants brefs* il temperamento dell'artista non è ancora precisato: si oscilla tra Wagner e Duparc, mentre nei *Chants d'Amour* dove la libertà tonale e strofica va accentuandosi si comincia ad avere una nozione sicura di tal temperamento. Il sensualismo dell'artista si spiritualizza, assume man mano un atteggiamento mistico, e naturalmente l'autore si sente attratto verso la poesia orientale o orientalizzante, che per la sua vaghezza, brevità e mistica sensualità ben si concilia col suo temperamento. Le *Deux élégies à Lesbos* sono due liriche ben riuscite e suggestive; il contrasto fra la prima, in cui è trasfusa la serenità panteistica della natura in un'espressione di amore calmo e felice, e la seconda dov'è esaltato il dolore dell'amante che invoca l'amica perduta, è efficace. Ma sono i *Cinq chants d'Orient* e, a distanza di quattro anni, le *Liriche Giapponesi* quelle che meglio traducono la sensibilità fine e sensuale dell'A.; sono liriche veramente fini e amabili; sono nient'altro che semplici accenni tonali e periodici aderenti e brevi concetti delicati. Nella loro elementarità dànno impressioni rapide e gentili di cose, di notti sognate, di abbandoni mistici. I *Trois Quatrains d'Al-Gazhali* si avvicinano alle precedenti per la loro espressività. Nei *Trois Croquis* vi è forse meno emozione interiore, ma più colore e maggior respiro melodico; la *Vasque* è sottilmente evocatrice con la sonorità argentina del suo accompagnamento; ha colore e anche una certa solidità di struttura. Le *Feuilles Mortes* ricordano alquanto, nella loro oscura atmosfera, il primo dei *Croquis*: stanchezza, tristezza, nostalgia vi avvincono. I *Chants Portugais* hanno un declamato efficace nei primi, e qua e là (nell'ultimo) un certo sapore popolaresco che potrebbe esser accentuato con buon effetto.

***

Dando uno sguardo sintetico a tutte queste composizioni si può notare ch'esse sono più efficaci là dove la concisione ed espressività della linea melodica riesce ad equilibrare la estrema brevità del discorso musicale, presentandosi a noi sempre in amabile modo.

MASSIMO ZANOTTI BIANCO.

Impressioni Liriche (1908). Philippi edit., Montecarlo.
Canti Minimi (1909). Pizzi edit., Bologna.
Trois Chants d'Amour (1910-16). Delrieu, Nizza.
Deux Elégies à Lesbos (1916). Williams, Londra.
Cinq Chants brefs (1910-11). Max Eschig, Parigi.
Cinq Chants d'Orient (1916). Rouart et Lerolle, Parigi.
Liriche Giapponesi (1920). Pizzi, Bologna.
Trois Quatrains d'Al-Gazhali (1920). Rouart et Lerolle, Parigi.
Trois Croquis (1921). Ricordi, Milano.
Six Quatrains Populaires Portugais (1921). Delrieu, Nizza.
Feuilles mortes (1922). Rouart et Lerolle, Parigi.

Recente successo ad Ancona, Genova e Roma:

GIULIETTA e ROMEO

Tragedia in tre atti

Libretto di ARTURO ROSSATO
Musica di

RICCARDO ZANDONAI

Opera completa per Canto e Pianoforte (riduzione di F. Calusio)
Lire 40 (aumento compreso)

Libretto Lire 4,—

EDIZIONI RICORDI

Ai vecchi abbonati

che non hanno ancora inviato l'importo dell'associazione pel 1924, rivolgiamo preghiera di rimetterlo con cortese sollecitudine, per evitare interruzioni nella spedizione di MUSICA D'OGGI.

Preghiamo poi coloro che non intendessero rinnovare l'abbonamento, di avvertircene o respingerci questo fascicolo.

RIVISTA DELLE RIVISTE

La Musica nelle Scuole

E' stato annunciato che finalmente un Ministro della Istruzione Pubblica, l'onorevole Gentile, intende regolare seriamente lo studio della musica nelle scuole italiane, e non vi sarà chi non ne goda. E' stata nominata una apposita Commissione, di pochi membri, e sta bene; e che i componenti sieno persone davvero competenti nella materia non mettiamo in dubbio. Si è detto che a Venezia i risultati ottenuti dall'insegnamento musicale scolastico sono così buoni da consigliare di estendere quel metodo didattico a tutt'Italia, ed anche questo può essere cosa buona, visto che il più serio lagno di tutti era che la musica pareva s'insegnasse, stando ai programmi, ma in realtà quasi nessuno imparava nulla. Sicchè, una volta di più, bisogna giudicare la pianta dal frutto che dà.

Da questo complesso di dati, non pare imprudente sperare che l'Italia, pure arrivando in ritardo, risolva bene il non facile problema. Ed appunto per tale speranza, vorremmo che la Commissione ministeriale considerasse, oltre alle esperienze fatte tra noi, anche quelle degli altri paesi; così che i nuovi ordinamenti fossero davvero quanto v'ha di meglio in materia all'ora attuale. Se i Commissari conoscono già quello che stiamo per dire (ed è ben verosimile, dato che certo il Ministro avrà scelto persone che allo speciale ramo devono aver dedicato autorevoli studi), avremo parlato invano per loro; ma forse non per tanti altri, pei quali la musica nella scuola è un problema serio e cattivante.

L'Inghilterra e la Francia avevano da alcuni anni un insegnamento musicale scolastico che dava risultati non trascurabili. (1).

La Germania, poi, fu citata spesso come modello: là i ragazzi uscivano sapendo davvero qualche cosa di musica. Ebbene, da qualche anno, specie dopo la guerra, in tutti questi paesi c'è un intenso movimento diretto a mutare dalle radici quel ramo di studi. Tutti si lagnano degli scarsi risultati, e, specialmente, che la didattica musicale è indietro di non si sa quanto rispetto alla didattica generale. In musica si continua col formalismo scolastico e teorico, che viene respinto sempre più lontano dalle altre classi. I musicisti (che parrebbe dovessero essere i primi) sono gli ultimi ad accorgersi che tutte le ricchezze intellettuali dell'uomo stanno dentro di lui, e per metterle in valore, bisogna, con prudenza, tirarle fuori dalla mente dei ragazzi, invece di volere iniettare a forza nei cervelli tutti i sia pur ottimi frutti dell'esperienza sotto forma di leggi e di regole.

Ed ecco che, mentre i programmi musicali delle scuole sono finora diretti a far imparare la tecnica della lettura delle note e del canto (la voce essendo il primo e più naturale strumento), oggi si pensa a mettere quale scopo della rinnovata didattica, lo sviluppo delle facoltà musicali del bambino. Prima far sentire e concepire, poi esprimere o rilevare dallo scritto.

Lungo il nostro spoglio mensile della stampa musicale abbiamo fatto conoscere spesso quanto si va facendo, specie in Francia, in Inghilterra ed in Germania. Ora ricordiamo solo l'inchiesta e le esperienze pratiche fatte da M. André Gedalge, ch'ebbero per risultato il libro ormai notissimo in Francia. L'illustre teorico arriva ai risultati più confortanti, partendo dalla sensibilità dei bambini e dal loro automatismo; facoltà queste assai più perfette e potenti di quanto si credesse un tempo, e di quanto si crede ancor oggi.

In Germania poi il fervore è anche più intenso; per farsene un'idea i lettori guardino quanti articoli sono dedicati all'argomento in tutte le riviste. Per esempio le proposte di L. Kestenberg furono discusse con considerevole ampiezza e vivacità; e, malgrado le terribili difficoltà attuali di quello sventurato paese, il Governo s'interessa molto al problema ritenuto importante per la coltura nazionale.

Difatti ognun vede come s'introduca la musica nella cultura generale fino dall'infanzia, prima per sviluppare quanto si può, in tutti, le facoltà latenti di sentire ed apprezzare una delle più nobili forme d'espressione dell'anima umana, poi per preparare ad un'istruzione ulteriore chi per la musica ha disposizioni speciali.

Ed ecco che, per esempio, nella *Musik* (Stoccarda) di novembre p. p. Gisella Selden-Golz scriveva sulle *Nuove vie dell'educazione musicale* e parlava con entusiasmo di Heinrich Jacoby, di cui le idee sono, a suo giudizio, «così nuove nel campo della pedagogia musicale, così originali nella loro applicazione, e stupefacenti nei risultati, da meritare che vi si attiri la maggiore attenzione».

Egli incomincia dallo sviluppare le facoltà, che diremo primordiali, del bambino, come cantare, fischiare, battere le mani. E per questa via lo conduce a distinguere coll'orecchio ed a riprodurre rilevando dalle note, ritmi, qualità di battute, linee ed intervalli melodici, accordi e proporzioni di forme musicali. Cioè il ragazzo acquista così le qualità che la Natura riserva ai così detti bambini-prodigio.

Tali risultati non si possono raggiungere solo in individui specialmente dotati. H. Jacoby ritiene che gli antimusicali sieno eccezioni (2).

Ora tutti sanno che l'insegnamento rende tanto meglio quanto più sono buone le disposizioni mentali dei fanciulli. E poichè in Italia la musicalità non è rara, è chiara la ricchezza di risultati che si avrebbe da una simile didattica intuitiva.

Quanto all'utilità per l'istruzione musicale ulteriore, non vogliamo ripetere le notizie che demmo in passato sui frutti recati dalle speciali scuole inglesi; ne rimase stupito persino M. Jacques Dalcroze, che pure è uno degli animatori di questo movimento. La nostra autrice afferma che «l'uso psicologico e metodico del sistema Jacoby sviluppa, facilita, intensifica le facoltà musicali in modo incredibile». E, dopo aver dato interessanti particolari su lezioni a cui assistette, alla «Nuova Scuola» di Hellerau (Berlino), conclude «allora si capisce che stuolo di esseri *musicali* uscirà a corso finito, e che immensi effetti possa avere sulla cultura musicale delle generazioni future la preparazione fatta con quel metodo».

(1) Non sarà inutile notare che là i programmi erano ben poco diversi dai nostri; dunque la differenza d'utilità dipendeva dal modo di applicarli.

(2) È dello stesso parere un insegnante di lunga esperienza nelle Scuole comunali di Torino.

La simmetria nella Musica

La vita è tutto un complesso d'opposte tendenze che s'influenzano reciprocamente anche quando non ce ne accorgiamo, così da non potersi mai dire con certezza se e quando ed in che misura operi o no una data legge od una data forza; così da non escludere mai che gli uomini, anche i più saggi ed acuti, facciano una data cosa anche proprio quando credono di fare il contrario. La verità (o meglio: quel tanto o quel poco di verità che possiamo scorgere) appare solo quando ci si trova a sufficiente distanza dall'azione in causa, per poterla considerare come da lontano, nel suo insieme unico, a fatto compiuto.

Non vi sarà certo chi non ammetta che la musica (specialmente nella fase che va dalla metà del secolo XIX ad oggi) è dominata dalla tendenza alla liberazione dai vincoli dell'artificio, per acquistare sempre maggiore efficacia espressiva. E' una delle manifestazioni dell'eterna lotta tra spirito e materia, tra anima e corpo; lotta che è l'essenza della vita medesima.

Oggi l'acutezza di tale conflitto è tale, che i prudenti gridano all'anarchia, alla dissoluzione stessa dell'arte. E pure, qua e là, un po' da per tutto, sentiamo ora che si torna a scrivere un'opera «a numeri», cioè coi pezzi staccati a forma chiusa; oppure che si combina l'azione scenica in modo da dar luogo addirittura a gruppi di forme musicali pure tra le più precise e simmetriche (p. es. *Wozzeck* del modernissimo Alban Berg). D'altro lato, proprio mentre si professa il più sdegnoso disprezzo per la forma, gli studi su tale argomento non cessano di produrre sempre nuovi lavori, estendendo, anzi, le indagini formalistiche persino ad opere ed a maestri che, fino a poco tempo fa, sembravano segnacoli d'antiformalismo.

***

Nelle scuole musicali italiane (ed in quelle francesi che per via di Cherubini ne sono una derivazione) si ha un concetto abbastanza divertente su G. S. Bach quale fughista. Ricordo un'espressione preziosa usata, proprio conversando con chi scrive, fra le sacre mura d'un R. Conservatorio, da uno dei migliori maestri di Fuga oggi viventi: «Bach credeva *in buona fede* di fare delle Fughe, ma non scriveva che Fugati». Insomma, Bach non è che uno scapestrato della Fuga. I veri saggi

di tal genere di composizione si trovano ancora soltanto al Conservatorio di Parigi, dove c'è la tradizione pura di Cherubini, che attraverso a Thomas, Massenet, Gedalge, benefica ancora la gioventù francese preparandola a scrivere... pezzi aventi l'una riga con quattro diesis in chiave, e l'altra con due bemolli!

Ebbene, dopo che Busoni aveva già mostrato, nei commenti della sua insigne edizione del *Clavecin bien tempéré*, strani ed inattesi rapporti fra temi, e fra i Preludi e le Fughe relative, ecco che Wilhelm Werker pubblica (in ed. Breitkopf) i suoi « Studi sulla simmetria nelle Fughe del Clavicembalo ben temperato di G. S. Bach », mettendo in risalto tali corrispondenze, tali giochi, da sollevare le proteste dei più devoti bachiani, che si rifiutano di vedere nel sommo Cantore di Lipsia un emulo dei più curiosi artifici della Scuola fiamminga.

Werker esagera? forse sì; ma non tutto quanto dice è infondato; poichè tutti non sono dello stesso parere.

G. F. Händel va ritrovando fortuna sulle scene, per ora tedesche soltanto, e le sue opere (sia pure rivedute ed accomodate) tornano ad essere sentite con interesse, cioè con senso di vita abbastanza sincera per avere presa sulla sensibilità odierna.

Ebbene, ecco che Rudolf Steglich ha « scoperto che la disposizione dei toni delle Arie nel complesso degli Atti delle Opere händeliane sottostà a leggi precise, e dove vi contravviene, il Maestro lo fa per scopi chiari e deliberati ». Sono parole del Dr. H. J. Moser nella *Allgemeine Musik-Zeitung* di Berlino del 21 settembre 1923; egli è uno dei più dotti e sensibili musicologi della Germania. Chi volesse rendersi conto abbastanza esatto di questo genere di fatti e di studi, non avrebbe che da leggere lo studio apparso a suo tempo nella *Zeitschrift für Musikwissenschaft* di Lipsia.

Qualcuno dirà che Bach ed Händel sono vecchi parrucconi e non istupisce ch'essi portino tracce più o meno palesi di formalismo. Ma chi più di Riccardo Wagner ha gridato contro le formule, contro la *routine*, contro la *Tablatur*?

Ed ecco che « il Dr. Alfred Lorenz ha compiuto a Monaco, col Sandberger, gli studi iniziati a suo tempo da F. Spitta, ottenendo a Francoforte per la sua laurea la classificazione *Summa cum laude*, con una ampia dissertazione su le forme nell'*Anello del Nibelungo* di R. Wagner, rivelando in quella massa musicale, tante volte proclamata amorfa, una indiscutibile e stupefacente esistenza di forme cristallizzate (Krystallisationsbildungen). Egli non mostra solo sorprendenti costruzioni affini all'Esposizione della Forma di Sonata, là dove si presentano i temi generatori per la prima volta; ma ci indica anche delle specie di Sviluppi, delle Strofe, dei Ritornelli di Rondò, i quali innalzano in misura incommensurabile il rispetto per la musicalità e la maestria di Wagner, e scoprono tutto un ampio orizzonte per un metodo di estensione dell'analisi dello sviluppo anche nei classici puramente sinfonici ». Il lavoro « incredibilmente interessante (fabelnhaft aregend) è finora diffuso soltanto per via di esemplari dattilografati ». (E' sempre il dottor Moser che parla). Un saggio se ne trova nella *Zeitschrift für Musikwissenschaft* di giugno-luglio, dal titolo *La struttura formale del Preludio di « Tristano e Isotta »*.

***

I grandi Maestri di cui ci siamo occupati fin qui, avranno proprio distillato la loro musica preparandosene prima lo schema?

Il Dr. Moser, visti i lavori citati, e postasi la scelta fra le tre possibilità: Caso, Istinto e cosciente Intenzione, dice: « credo che il Caso (questo proletario fra tutte le possibili evenienze storiche ed artistiche) cada da sè in modo assoluto nella gran maggioranza dei punti studiati. Gli autori dei tre lavori qui considerati sembrano propendere per l'ultima soluzione (l'Intenzione deliberata), e davanti alle osservazioni fatte su Händel e su Wagner, non si può non consentire per una forte percentuale dei casi ».

Quanto a Bach, il Moser ammette che, per lo meno, bisogna scorgere nei fatti messi in risalto dal Werker « una manifestazione di enorme (ungeheuer) finezza del senso delle proporzioni », cioè un'insigne testimonianza di senso della Forma.

Comunque sia, dunque, ciò che risulta indiscutibile è che gli uomini, volendo o no, sono sottomessi a leggi d'ordine che operano anche quando essi non se n'avvedono, ed a cui non possono sottrarsi, nemmeno quando vogliono, o credono essere riusciti nel loro intento.

L'originalità e la novità, quando siano buone – ed è sempre più caritatevole supporle tali – non devono mai essere ricercate per sè stesse. JOHN RUSKIN.

Una mirabile opera di propaganda musicale

L'importanza della musica nella cultura e nell'educazione va aumentando come un tempo non si sarebbe pensato e, specie nei paesi anglosassoni, esistono veri apostoli che dedicano attività e zelo alla diffusione della buona musica in ogni classe sociale.

Per esempio, esiste in Inghilterra un'organizzazione di Concerti nei villaggi, piccoli centri e Scuole, che, in poco più di tre anni, ha dato mille concerti, compiendo una potente opera di propaganda.

L'istituzione trae origine « dall'energia e dall'iniziativa di due entusiasti della musica (secondo ci fa sapere *The Musical Mirror* dello scorso agosto): il rev. Walpole Sealy e Miss Paget, i quali sono convinti che l'amore della buona musica non è limitato a coloro che hanno occasione di sentirla spesso, cioè a quelli che risiedono nelle grandi città. E perciò sono fermamente sicuri che, anche dando concerti, per così dire, alla porta degli abitanti delle campagne, questi corrisponderebbero sostenendoli cordialmente, e assicurando il buon successo a tale movimento.

« Questa convinzione si mostrò giustificata oltre ogni aspettativa. Anche nei più piccoli siti, programmi con nomi quali Bach, Mozart, Haendel, Chopin, Elgar, Vaughan-Williams, ecc., oltre a vari canti popolari tradizionali, furono ascoltati da per tutto con molta attenzione ed applauditi con vero entusiasmo. Spesso la gente ha fatto parecchi chilometri per andare al concerto, ed ha seguito gli esecutori da un villaggio all'altro.

« Furono compiuti oltre 80 giri, incominciando modestamente dalle regioni più vicine al centro d'azione degli organizzatori; poi il movimento si diffuse e crebbe tanto da poter dire che si organizzarono concerti in quasi tutta l'Inghilterra e la Scozia. I concerti dati in questi giri (oltre a 150 separati), ammontarono ad un totale di 1000, e compresero tra 4 e 5000 scritture d'artisti. Per cui Mr. Sealy e Miss Paget hanno certo bene meritato la gratitudine del mondo dei professionisti di musica ».

Dopo aver dati particolari sul modo pratico di preparare ed allestire le audizioni nei singoli siti, coll'aiuto di organizzatori locali, l'articolista parla del costo di tali concerti, costo che, in siti non lontani, va intorno alle cinque ghinee, cioè cinque sterline e cinque scellini (250 lire al cambio attuale)

Uno degli aspetti più importanti è quello dei concerti ai ragazzi delle scuole. La musica viene preceduta da brevi e semplici spiegazioni, che vengono ascoltate con vivo interesse da pubblici che comprendono da 50 a 200 ragazzi.

Finalmente vi è una classe di audizioni a cui gli organizzatori desiderano seriamente provvedere: negli opifici, nelle prigioni, nei ritiri d'invalidi cronici, nelle scuole industriali, negli asili, negli ospitali. Non si ha dai più una idea dell'intenso diletto che si può recare, così, in ambienti dove molti dei ricoverati hanno perso il contatto col mondo esteriore. Ma sono concerti gratuiti, quindi impossibili senza un contributo di generosi oblatori.

Una citazione esotica beethoveniana

« In una delle lettere di Saint-Saëns a M. Camille Bellaigue pubblicate di recente dalla *Revue des Deux Mondes*, si leggono queste parole relative al coro dei Dervisci delle *Rovine d'Atene*:

« Per me, è impossibile che Beethoven, colla semplice intuizione del genio, l'abbia indovinato; egli dovette avere a sua disposizione un documento autentico. Evidentemente quella musica è molto più bella in lui che non allo *stato naturale*, ma la questione è tutt'altra. (Lettera da Las Palmas, 23 gennaio 1897).

« La penetrazione di Saint-Saëns non l'aveva sviato. A pag. 121 delle *Notes d' Ethnographie musicale* di M. Julien Tiersot si legge: « Il coro dei Dervisci non è che una trascrizione pura e semplice, e dall'unione dei ritmi e degli sviluppi beethoveniani colla fisonomia del canto originale, è risultata una composizione definitiva... » Una nota a piè di pagina rimanda alla notazione del tema arabo, che Fétis conosceva anch'egli e riprodusse, sotto il nome di *Kaaba*, nella sua *Histoire général de la musique* (II, 103-104), ma senza averlo riconosciuto. E pure la melodia ch'egli ha trascritta ed il tema delle *Rovine d'Atene* non differiscono l'uno dall'altra che appena per qualche nota. (*Revue de Musicologie*).

TUTTI MUSICISTI VERI, PIANISTI PRECISI, ARTISTI COSCIENTI

si può diventare anche da soli, in pochissimo tempo, senza solfeggio, studiando il NUOVO METODO CAVALLO, (unico al mondo. Vantaggi senza precedenti): L. 15. — RIFORMA, TEMPI, TONALITÀ: L. 8. — CARTA-GUIDA PER MUSICA: L. 3 al quinterno. — OPERA COMPLETA: L. 25.

Mo CAVALLO - BARI

ITALIA

Musicisti d'Italia. - Milano, ottobre 1923.

R. Picozzi. - *I cantanti e la cultura.*

Ne hanno così poca che quasi ne son privi affatto, ma come instillarla a gente che non ne sente il valore? L'A. propone cose buone, ma forse fuori della realtà.

E. Bontempelli. - *La riforma Gentile e l'educazione musicale elementare e popolare.*

Notizie date dal Ministero della P. Istruzione sui lavori della Commissione presieduta da G. G. Bernardi (Venezia), e che lascerebbero sperare in una pratica soluzione del vecchio insoluto problema.

U. Milelli. - *Come nacque a Trieste il primo Conservatorio Musicale*

Notizie storiche comunicate dalla stessa Direzione del Liceo Musicale di Trieste.

A. De Angelis. - *Un doveroso tributo alla memoria di Vincenzo Bellini.*

Si propone di acquistare la casa dove nacque il Bellini a Catania, per farne un museo belliniano.

Il Pianoforte. - Torino, dicembre 1923.

G. Radiciotti. - *Stendhal e Rossini.*

La vita di Rossini è uno dei tanti plagi dello Stendhal? No, ma «il Maestro aveva ragione quando dichiarava al prof. Mordani di non poter essere punto grato allo Stendhal di *questa sua fatica*. L'A. illustra il curioso modo di lavorare dello scrittore francese.

O. Tiby. - *Il ritmo e la moderna dottrina ritmica.*

Invero all'A. pare che di moderna dottrina ritmica non ve ne sia affatto, visto che «per il ritmo il compositore è rimasto abbandonato completamente all'istinto, e la vera e completa conoscenza dei fenomeni ritmici ci è perfettamente sfuggita». Ciò non ostante, «nel momento storico che la Musica attraversa,... chi può dire se al Ritmo, come già da qualche segno potrebbe dedursi, non sia destinata una funzione rinnovatrice, vivificatrice dell'arte nostra?».

Il Pensiero Musicale. - Bologna, novembre 1923.

G. Guerrini. - *Il pubblico e i compositori.*

«Il pubblico ascolta sempre con *deferenza* la musica straniera, e con *diffidenza* quella italiana... È degno della Nuova Italia che non si ascolti la parola... di quelli che hanno fatto della loro vita un apostolato della redenzione nazionale?»

G. Passini. - *Il pittore musico: Alfredo Berisso.*

Inizio d'un profilo illustrativo con ritratto.

F. Balilla-Pratella. - *L'« Orfeo » di Claudio Monteverdi inedito da G. Francesco Malipiero.*

«Ritengo questa edizione di un'importanza capitale e per la grande bellezza dell'opera e per il grande passo compiuto dal Malipiero, nel campo delle edizioni monteverdiane, con questa sua nuova traduzione completa del capolavoro, fedele, onesta, di ottimo gusto ed incamminantesi verso un'esauriente perfezione.»

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 16-22 novembre 1923.

G. Bas. - *La forma nel melodramma.*

Estratto della Parte V del *Trattato di Forma Musicale* (Ricordi).

——— Roma, 30 novembre 1923.

F. Montanari. - *Etica Musicale.*

«L'emozione estetica è il contenuto essenziale della Musica, e non il piacere... Ricordare alle moderne generazioni di uomini la potenza didascalica della musica è il più severo rimprovero che ad essi si possa fare....».

G. Bilancioni. - *Per l'avvenire dell'arte del Canto.*

Dal recente volume su *La voce parlata e cantata, normale e patologica* (ed. L. Pozzi, Roma) vengono estratte alcune pagine nelle quali si parla dell'«espressione e orecchio musicale, Doti native per il canto, Senso ritmico, Senso musicale, Scarsa attitudine al canto, Attributi del cantante, Alla laringoscopia non si rileva il cantante».

L'Arte Pianistica. - Napoli, dicembre 1923.

A. Bonaventura. - *Riccardo Zandonai.*

Sguardo all'attività artistica del maestro trentino.

A. Longo. - *Le opere clavicembalistiche di G. S. Bach. Le Suites francesi.*

Illustrazione delle tre Sinzoi e dei singoli pezzi che le compongono.

G. Napoli. - *Il Teatro e l'Opera lirica.*

In una conversazione (vera o finta) con un impresario, l'A. si associa alle idee di U. Notari sull'incoraggiamento dovuto alle opere liriche dei giovani maestri.

—— *Una lettera di Georges Mathias su Chopin.*

«Dall'amico Boghen ricevo la seguente letterina, la quale accompagna la bella traduzione che lui fa di un'interessantissima lettera scritta da Georges Mathias all'insigne didatta prof. Filippi: una lettera in cui l'arte e la personalità di Chopin sono rievocate con un'evidenza impressionante...»

—— *In onore di un grande italiano: Luigi Cherubini.*

Testo della circolare diffusa in Italia da C. M. Parodi e M. Panizzardi per raccogliere offerte a favore della stampa d'un poderoso lavoro di Ludwig Schemann su L. Cherubini.

ESTERO

Le Monde Musical. - Parigi, ottobre 1923.

A. Mangeot. - *Une visite à Paderewski.*

Note con fotografie della villa Riond Bosson presso Morges, sul lago di Ginevra.

M. Gorki. - *Images de Russie.*

Squarcio di uno scritto dove si parla di un custode di cimitero, innamorato suonatore d'armonica. Annesso un disegno di E. Bailly.

C. M. Alkan. - *Le Piano à Clavier de Pédales.*

Estratto di uno scritto di questo vecchio pianista e compositore oggi dimenticato, in difesa del Pianoforte con pedaliera.

J. Stan. - *T. S. F.*

Poichè l'uso d'apparecchi ricevitori della musica diffusa col telefono senza fili è ormai corrente in tutti i paesi (Italia esclusa), è sorto e si va dibattendo qua e là il problema della proprietà artistica e dei vantaggi o svantaggi che ne derivano pei musicisti.

G. Spontini. - *Air.*

Fac-simile d'autografo d'un'Aria, «*Che non mi disse un dì*», scritta nel 1825.

Le Ménestrel. - Parigi, 26 ottobre 1923.

H. De Curzon. - *Un Colonel, Directeur de l'Opéra Comique.* (1828-1830).

Notizie tratte da ricerche d'archivio sulla gestione del colonnello Duclo; che, al tempo della Restaurazione, forse facendo valere le sue qualità di poeta e scrittore di *vaudevilles*, era stato nominato concessionario per 30 anni di quel teatro. Lo scritto finisce nel fascicolo del 2 novembre.

——— 9 novembre 1923.

R. Brunel. - *L'évolution de l'Opérette française.*

Interessante studio, che va fino al fascicolo del 23 novembre; dove, da un lato si utilizzano, e da un altro lato si connettono gli scritti di Louis Schneider su Hervé, Lecocq e Offenbach.

Le Revue Musicale. - Parigi, novembre 1923.

M. Proust. - *Fragments inédits sur la musique.*

Pagine estratte da un nuovo lavoro, *La Prisonnière*, di prossima pubblicazione (ed. de la *Nouvelle Revue Française*), dove l'A. parla di musica colla acutezza e profondità d'intuizione, che formavano il suo più spiccato carattere.

A. Coeuroy. - *Weber.*

Estratto da un libro che sta per uscire in edizione Alcan. La persona e l'attività del Maestro vengono lumeggiate efficacemente, talvolta con visioni nuove.

A. Levinson. - *Stéphane Mallarmé Métaphysicien du Ballet.*

S. Mallarmé, l'ermetico poeta insaziabile d'infinito e d'indefinibile, giudicò la danza quale forma adeguata d'espressione del misterioso linguaggio del simbolo puro. L'A. rianalizza e cita le frasi del poeta, e spiega da quali opere e da quali artisti quelle parole e quelle idee furono suggerite.

J. Rouanet. - *Les visages de la musique musulmane.*

L'A. dà notizie che mettono la musica musulmana (colle sue varietà a seconda dei popoli) nel complesso di quella civiltà, sia odierna e sia passata. Forse M. Rouanet s'illude sull'artificiosità e sull'arbitrarietà dei due modi maggiore e minore, ma questo non è che un particolare che non diminuisce punto l'interesse dello scritto.

M. D. Calvocoressi. - *Les données de la critique musicale et la fonction de l'intendement.*

«È impossibile trovare nelle sole basi intrinseche («données») della musica il mezzo d'arrivare a risultati critici validi». D'altra parte «l'intelletto (entendement) solo è impotente a stabilire delle basi pel giudizio delle opere musicali».

Revue de Musicologie. - Parigi, novembre 1923.

L. de la Laurencie. - *Quelques luthistes français du XVII Siecle.*

Notizie d'archivio su Béthune, Du But, Mézangeau, sui quali finora mancavano totalmente i dati biografici.

H. Prunières. - *Bénigne de Bacilly.*

Notizie su questo maestro di canto (verosimilmente ritenuto prete a torto), che molto contribuì con M. de Nyert alla riforma, in senso italiano, del canto francese al secolo XVII.

M. Cauchie. - *Le contract de mariage des parents du grand Couperin.*

Testo del documento e commenti, tra i quali è importante l'ultimo; da tale contratto risulta che era organista anche Carlo Couperin, padre dei tre fratelli dai quali si riteneva principiasse la dinastia dei celebri organisti-clavicembalisti. La tradizione risale dunque d'un'altra generazione.

J. Tiersot. - *Les premiers articles de Saint-Saëns.*

Sono gli scritti apparsi da ottobre 1872 a maggio 1874 sulla *Renaissance littéraire et artistique*. L'allora giovane maestro vi combatte, col suo caratteristico impulso, da un lato i diritti dell'arte francese che incominciava già a rinnovarsi, e da un altro lato la grande arte tedesca in genere e Wagner in ispecie. In quel momento, poco dopo la guerra del 70, non era comoda impresa. Tutti sanno come più tardi il maestro avesse modificato in parte questa, pur tanto giusta, concezione dei rapporti internazionali nell'arte.

Music and Letters. - Londra, ottobre 1923.

G. Dyson. - *The Texture of Modern Music.* III.

Fine dello scritto, dove l'A. studia tre tendenze: 1. l'ulteriore evoluzione dell'armonia classica; 2. la moltiplicazione dei toni; 3. la ricerca di un più completo cromatismo.

W. W. Roberts. - *The Problem of Satie.*

Le Sarabande per pianoforte apparse nel 1887 furono il primo e più notevole segno della rinnovazione della musica francese. L'A. segue poi l'evoluzione dell'arte di Satie, spiegandone le intenzioni ed i pregi. «Satie pare essere un miniaturista... Esso è davvero un problema. La soluzione verrà, ma non ne è ancora venuto il tempo».

A. H. Fox Strangways. - *Our Folk-Dances.* (Le nostre danze popolari).

Ampie notizie su alcune danze popolari inglesi, osservate durante un periodo di villeggiatura.

P. A. Browne. - *The Orchestral Treatment of the Timpani.*

L'A. esamina la maniera di usare i timpani da Bach e Händel in poi; nota lo sviluppo di tale pratica; osserva come in alcuni pezzi sia chiaro che, se vi fossero state tutte le note di timpano di cui disponiamo ora, il compositore avrebbe scritto altrimenti; e consiglia prudenti ritocchi.

H. J. Foss. - *Modern Music Printing.*

L'A. spiega ai profani come si stampa oggi la musica, sia con caratteri mobili, sia con incisione sulla lastra.

J. Mark. - *The Problem of Audiences.*

Oggi il musicista è avvezzo a pensare che «successo in arte è per sollo segno d'inferiorità, e che il suo destino dev'essere la povertà e l'insuccesso». L'A. mostra come questa sia una «relativamente moderna manifestazione», e come in altri tempi gli artisti cercassero la popolarità «ad ogni costo».

Che non sia, invece, una prova dell'innalzamento del concetto dell'arte?

H. Plunket Greene. - *A Trip to the Canadian Festivals.* (Un'escursione nei Festivals canadesi)

Resoconto d'un seguito di gare musicali, nelle quali l'A. fu membro della giuria. Le notizie, i dati, le impressioni, recano notevole testimonianza dell'alto livello di coltura musicale a cui è arrivato il Canadà.

H. Samuel. - *A Few Dropped Notes.* (Qualche nota sparsa).

Ricordi caratteristici ed aneddoti di vita di concertista.

—— *Verdi's Letters to Léon Escudier.*

Continuazione e fine. Dalla lettera n. 36 al n. 41.

Th. W. Werner. - *An early Appropriation of Händel's.* (Un plagio giovanile di Händel).

Nell'archivio di Hannover, al n. 146 del lascito Kistner, v'è un manoscritto oblungo, dove, al n. 6, principia una *Sonatina per pianoforte* del signor Händel, mancante del foglio interno, per cui esistono solo il 1° tempo, l'inizio d'una Bourrée e la Giga. I pezzi, che vengono riprodotti in note, non sono che la 7ª Sonata di Corelli, op. 5, per Violino e Basso, trascritta per Pianoforte da Händel, allora quindicenne.

Monthly Musical Record. - Londra, novembre 1923.

F. Niecks. - *Supplementary and corrective to Biography of Robert Schumann, Chapt. XV.*

Ampie notizie sul periodo di Düsseldorf. (Continua).

A. E. Hull. - *The Mozart Operas.*

Mozart si manifesta nei melodrammi e non nelle Sonate per pianoforte, che pure sono i suoi lavori più conosciuti. L'A. dà la lista delle opere mozartiane con indicazioni cronologiche.

M. D. Calvocoressi. - *What is a « Lighbrow »?* (Che cos'è un « Lighbrow »?).

Con quest'espressione s'intende uno che, per voler vedere e sentire più in là degli altri, finisce per non apprezzare più le cose semplici e naturali, cioè un tipo tutt'altro che raro e non soltanto in Inghilterra.

F. Berger. - *What Musicians think of one another.* (Quel che i musicisti pensano l'uno dell'altro).

Sono ricordi ed aneddoti di artisti.

H. More. - *Is melody a lost art?* (La melodia è un'arte perduta?).

L'A. non lo crede per diverse buone ragioni ideali.

A. E. Hull. - *Opera in Poland.*

« L'opera polacca è in pieno sviluppo. La stagione invernale è incominciata con un repertorio che, oltre a lavori di Wagner, Strauss, Puccini (tutti in polacco) comprenderà opere originali di maestri del paese, come *Halka* di Moniusko (che tenne già il cartellone), due opere di Ludomir Rozycki *Casanova* ed il ballo *Pan Twardowski; La Nuit d'été* di Mlynarski e *Lutnista* di Opienski. Le due ultime sono nuove.

The Chesterian. - Londra, ottobre 1923.

G. Jean-Aubry. - *« El Retablo » by Manuel De Falla.*

El retablo de Maese Pedro (Il cavalletto di mastro Pietro) è l'ultimo lavoro di Manuel de Falla, su un capitolo del Don Chisciotte di Cervantes, e pare ala opera squisita composta con minimi mezzi: venti strumentisti e tre cantanti, cioè un clavicordo, un'arpa-liuto, otto archi, nove fiati e due strumenti a percussione, poi un baritono (Don Chisciotte), un tenore (Mastro Pietro) ed un soprano (il garzone). L'A. descrive ampiamente, prima l'azione, poi lo svolgimento della musica.

R. W. S. Mendl. - *Thoughts on Istrumental Music.* (Pensieri sulla musica strumentale).

Nel numero di maggio (vedi pag. 223 del nostro fascicolo di luglio u. s.) l'A. s'è occupato della forma della musica strumentale; qui parla della « natura della musica assoluta concepita come tale, e della maniera in cui fu trattata da vari compositori ». P. es. Stravinski, che dice di far musica quale solo gioco di sonorità, ritorna ad un concetto del secolo XVIII; egli sarebbe quindi « un reazionario più che un rivoluzionario ».

L. D. Green. - *Notes on the Theatre and the Music of the Far East.* (Note sul teatro e la musica nell'Estremo Oriente).

Impressioni d'un viaggio a Giava, in China ed in Giappone. Il teatro è in questi tre paesi una comune derivazione buddistica; sviluppatosi con gradevole finezza, ala drammatica che scenica e musicale a Giava; divenuto sconcertante e sgradevole in China; mentre si è perfezionato al Giappone, forse anche per influenze straniere.

Musical Times. - Londra, novembre 1923.

W. Wallace. - *The Conductor and his Forerunners.* III. *The Evolution of Ecclesiastical Rhythm.* (Il direttore d'orchestra o di coro ed i suoi precursori).

Cenni sul ritmo del canto liturgico attraverso al medioevo, da cui risulta che il *cantor*, cioè il capo coro, esercitava una vera azione direttrice, segnando il ritmo colla mano, tanto da venir detto *cheironomikos*.

E. Evans. - *Enthusiasm in Practice.* (Entusiasmo in pratica).

Spiegate le difficoltà del critico prudente e cosciente, l'A. formula sette regole pratiche.

R. Newmarch. - *Some Czechoslovak Choral Works.* - II. *Vycpálek's Cantata of the « Four last Things », op. 16.*

Continuando la serie d'illustrazioni di lavori corali cèco-slovacchi interrotta nel fascicolo di marzo 1923, l'autrice parla della Cantata delle « quattro ultime cose », op. 16, di Ladislao Vycpálek, che suscitò di recente vivo interesse.

H. Grace. - *Rheinberger's Organ Sonatas.*

Commenti alla Sonata n. 8 in *mi minore*, op. 132 (1882), ed a quella n. 9, in *si bemolle minore*, op. 142 (1885).

J. P. Baker. - *The Musical Association.*

Breve sguardo alla storia di tale istituzione, che sta per celebrare il proprio giubileo, e di cui sarebbe opportuno ravvivare l'attività.

M. D. Calvocoressi. - *The Russian Ballet - and after.*

Fatta in breve la storia dei Balli Russi di S. Diaghilev, l'A. spiega come finora mancasse uno stabile punto d'appoggio, che ora è trovato al teatro di Montecarlo.

EUPATRA

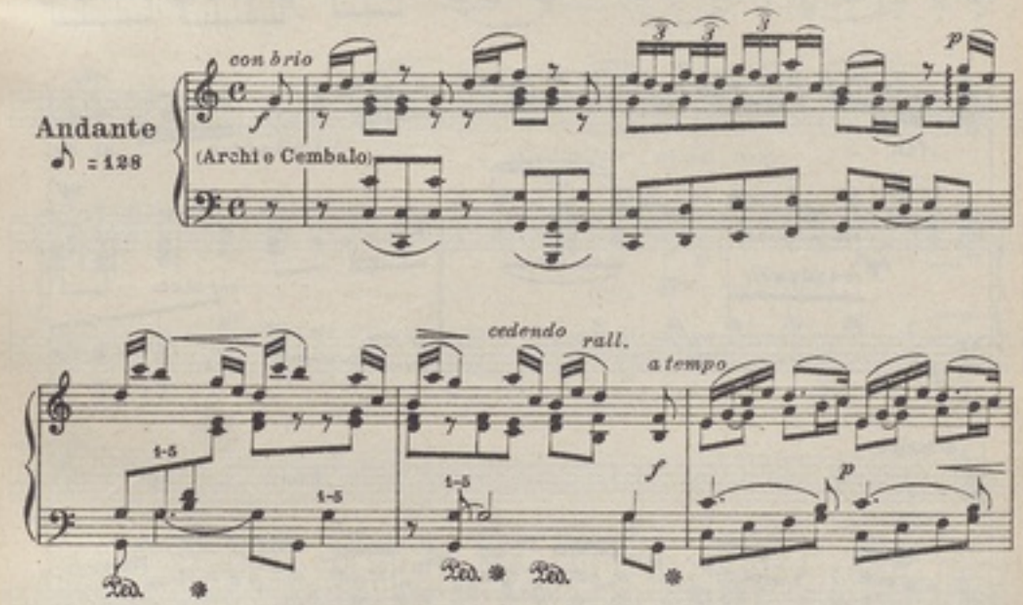
Opera in 3 atti

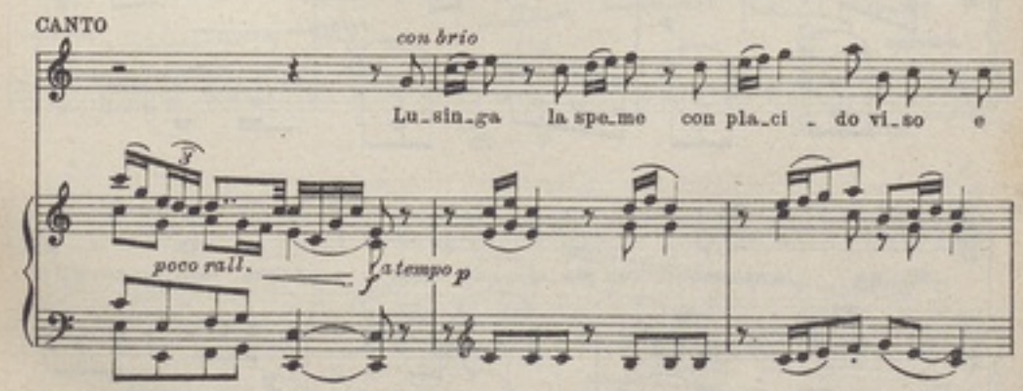
Rappresentata al teatro Valle di Roma il 3 gennaio 1730

ARIA DI ISACIDE: *"Lusinga la speme"* per Soprano

Riduzione per Canto e Pianoforte di A. CAMETTI

G. B. Costanzi
(1704 - 1778)





dol_ce con_for_ta gli af_fan _ ni del cor, e dol_ce confor_ta gli af_

delicato

_fan _ _ _ _ ni, gli af_fan _ ni del

rit.

mf con la parte

pp

mf

col canto

a tempo

cor!

a tempo

Lu_

a tempo

ritard:

a tempo

_sin_ga la spe_me con pla_ci _ do vi_so e dol_ce con_for_ta gli af_

_fan _ ni del cor, e dolce conforta gli af_fan

seguendo il canto

_ _ _ _ ni gli affan _ ni del cor!

rall.

a tempo

rall.

a tempo

poco rit.

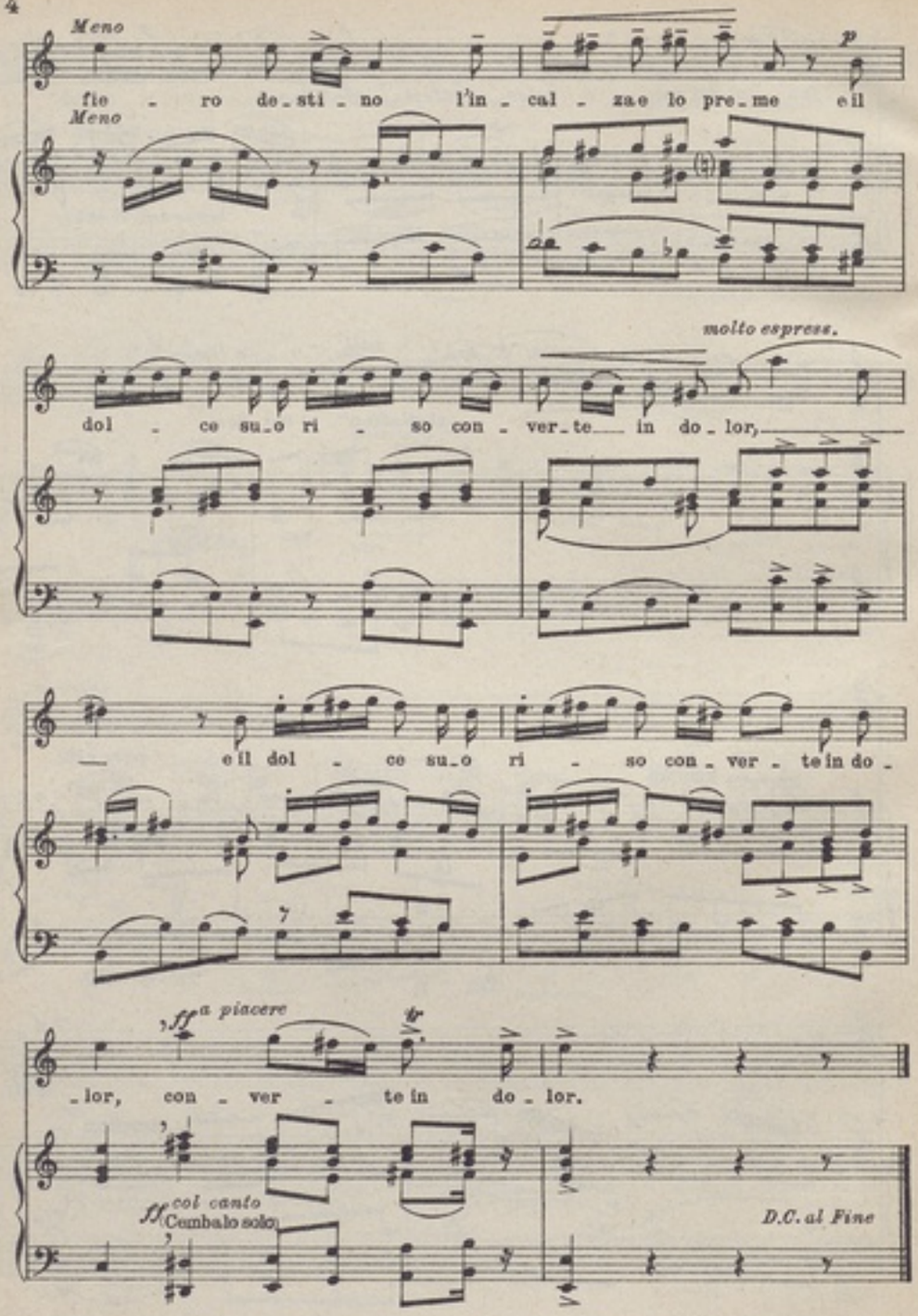
a tempo

Fine

Mail

poco rall.

Fine



Musical Opinion. - Londra, novembre 1923.

E. AUSTIN. - *Impressions and Experiences of a Composer.*
Inizio d'uno scritto con interessanti considerazioni di musicista e d'uomo pratico.

F. BERGER. - *Some Retrospects.*
Inizio d'una serie di notizie su vecchi editori, amatori, musicisti che vissero a Londra.

H. A. SCOTT. - *The Man behind the Composer.* (L'uomo dietro il compositore).
Mr. Ernest Newman scrisse che la musica rispecchia il compositore. L'A. ammette questo solo pei grandi maestri, mentre secondo lui i piccoli non arrivano ad imprimere la loro personalità alle opere. Forse la verità sta in mezzo: vi sono forme diverse di talenti, e la comunicativa non è sempre proporzionata all'altezza degli uomini.

J. W. KLEIN. - *Early Verdi.*
Esilaranti giudizi sul Verdi primitivo, che per l'A. comprende anche *Aida*. Il Maestro è detto «il sanguinario melodista italiano». Più oltre: «Mi sono spesso stupito che *Il Trovatore* non sia mai stato dato alle marionette». Ad ogni modo «*La Traviata* non manca di vitalità... In fine, non si può negare che Verdi — malgrado tutti i suoi difetti — aveva il dramma nel sangue più d'ogni altro operista, tranne forse Bizet...»!

A. E. HULL. - *Composing for the Carillon.*
L'arte di suonare le campane (già esistente in Fiandra ed in Inghilterra) si è ridestata, specie in seguito alle recenti esecuzioni di Anversa. Qui l'A. parla dei risultati ottenuti, delle speciali condizioni di quest'arte singolare, e dei criteri da seguire.

Die Musik. - Stoccarda, ottobre 1923.

H. ABERT. - *Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstkritik.*
Dopo aver considerato i diversi punti di vista ed i campi d'azione in cui agisce l'artista, il musicologo, il critico, l'A. dice «ha il suo proprio campo di lavoro, ed in questo tanti temi da trattare, che i conflitti di competenza dovrebbero essere esclusi. Tale supposizione è già il chiaro riconoscimento dei reciproci confini... ed il reciproco rispetto per il compito spirituale dell'altro».

M. UNGER. - *Zwei neue Beethoven - Briefe.*
Riproduzione (con qualche rettifica) e commento delle due lettere beethoveniane pubblicate, l'una nel fascicolo di marzo 1922 della *Revue de Musicologie* di Parigi, l'altra nel *Musical Quarterly* di Nuova York d'ottobre 1917.

J. KAPP. - *Wagner-Meyerbeer, ein Stück Operngeschichte nach zum Teil unveröffentlichten Dokumenten zusammengestellt.* (Wagner e Meyerbeer, un pezzo di storia dell'Opera, desunta da documenti in parte inediti).
Da queste note storiche, tra cui figurano ben 18 lettere di Wagner a Meyerbeer, risulta chiaro l'inqualificabile contegno di Wagner verso l'uomo a cui, il 14 gennaio 1841, scriveva «Io non celo adesso e non celerò mai in avvenire, che voi, in certo modo, m'avete salvata la vita».

J. LEIFS. - *Isländische Volksmusik und germanische Empfindungsart.* (Musica popolare islandese e sensibilità germanica).
Interessanti notizie sull'arte etnica dell'Islanda, scritte da un islandese.

A. WEISSMANN. - *Internationale Kammermusik in Salzburg.*
Resoconto delle prime esecuzioni organizzate dalla Società Internazionale per Musica Nuova. L'A. ammette il valore di queste assise internazionali, ma non è entusiasta del loro risultato artistico.

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, ottobre 1923.

P. BEKKER. - *Rhapsodie.*
Definizioni, considerazioni, giudizi isolati su varii punti d'estetica musicale.

F. H. KLEIN. - *Alban Bergs «Wozzeck».*
Descrizione di quest'opera, dove le situazioni drammatiche suggeriscono stati d'animo e temi, che si svolgono secondo forme della musica assoluta.

U. GREVILLE. - *Amerikanische Reise.* (Viaggio in America).
Impressioni sulla vita musicale degli Stati Uniti, che aspirano, niente di meno, a divenire il centro mondiale della musica.

S. WITTING. - *Ueber Paul Graeners Opernschaffen.* (La produzione operistica di P. Graener).
Sguardo a tutte le composizioni, anche non teatrali, di questo maestro schiettamente tedesco, per intimo carattere e per ateggiamento tecnico.

A. JEMNITZ. - *Das Herz.* (Il cuore).
Scherzo fantastico satirico.

DR. J. LECHTHALER. - *Max Springer als Kirchenmusiker.*
Ampio sguardo alle composizioni liturgiche di Max Springer, che produsse anche pezzi pianistici, musica da camera, sinfonie, studi teorici, ecc.

P. STEFAN. - *Salzburg* 1923.
Resoconto delle esecuzioni che furono «in apparenza» un successo, ma non pare abbiano convinto nessuno.

Der Auftakt. - Praga, 1923, fasc. 8°

DR. H. SCKULHOF. - *W. H. Riels Musikgeschichtliche Novellen.*
L'autrice illustra delle novelle di W. H. Riel su argomento di storia musicale, che si riallacciano alla tradizione tedesca del *Kreisler* di Hoffmann e del *Mozart* di Möricke. W. H. Riel ha tendenze conservatrici ed i suoi due Maestri sono G. S. Bach e G. Haydn.

DR. E. H. MÜLLER. - *Joseph Gustav Mraczek.*
«Considerando il complesso de' suoi lavori, si può dire rivelino un seguace di Strauss, che accolse tutte le irradiazioni dei moderni, plasmandone coscientemente uno stile proprio, da cui le doti naturali suscitarono opere (specie teatrali) che lasciano sperare anche più per l'avvenire».

G. KLAREN. - *Die geistigen Komponenten des Dirigierens.* (I componenti psicologici del dirigere).
«Un direttore d'orchestra (o di coro) deve avere intuitivamente qualcosa del filosofo e del poeta...; come secondo componente, un elemento scenico-mimico».

—— *Opernhaus oder Stagione?*

Poichè i teatri stabili tedeschi vanno chiudendosi l'un dopo l'altro per note cause finanziarie, l'A. propone d'istituire delle stagioni, affidando le opere tedesche a tedeschi, quelle italiane ad italiani, ecc. Potrebb'essere un buon rimedio, almeno nella fase attuale.

—— *Die Frage der Filmmusik.* (Il problema della musica cinematografica).

Poichè la musica che accompagna le proiezioni pare stanca di centoni, si pone sempre più urgente il problema della composizione. Per l'A. « il carattere di tale musica è sinfonico, anche dal lato interiore, perchè ogni azione cinematografica tende all'epico ». D'altro lato la semplice pittura musicale si mostra ormai puerile.

Revista Musical Catalana. - Barcellona, settembre 1923.

L. MILLET. - *Les cançons d'un Poeta.*

Dopo aver accennato all'intuizione musicale di vari poeti catalani, che sentivano e conoscevano la musica (specie quella popolare), tanto da restituire esattamente le versioni errate, o da comporre da sè anche la melodia delle loro liriche, l'A. parla delle canzoni di Apeles Mestres, poeta e musicista, che seppe creare questi « umili fiori... con chiarezza di forme, spontaneità e semplicità », doti più che mai rare e fondamentali.

J. BARBERÀ. - *Concomitàncies de la cançó popular catalana amb la d'altres paissos.*

Prima parte d'una conferenza, dove l'A. considera le « concomitanze della canzone popolare catalana con quella d'altri paesi » nel senso di scoprire la presenza « di emozioni musicali, che pare quasi non possano esser sentite nè espresse se non in una maniera sola ».

E. DANIEL. - *A la memória de N' Amadeu Ferrer.*

In occasione dell'anniversario della morte di questo buon direttore d'orchestra catalano, ma che esercitò largamente anche in Italia, l'amico A. ne ricorda la vita e la carriera artistica.

Vida Musical. - Lisbona, 1 novembre 1923.

G. DE BETTENCOURT. - *Dos nossos intuitos.*

Poichè la rivista inizia una nuova fase della sua esistenza, se ne espongono le intenzioni: « fare la cultura musicale di nostra gente... insegnare al popolo a cantare, per meglio acquistare il senso bello della vita ».

N. DE BRITO. - *Sentido Musical.*

« La musica è la più alta espressione estetica della vita. Vivere pel sentimento musicale è vivere l'esistenza nei suoi aspetti di maggiore bellezza ».

G. - *Os Modernistas Italianos.* (I moderni italiani). - Amilcare Zanella.

Note illustrative con ritratto.

The Musical Quarterly. - Nuova York, ottobre 1923.

R. M. EATON. - *Music or Poetry.* (Musica o poesia).

« Perchè non ammettere onestamente che la musica, da sola, non può raccontare una storia?... Una sinfonia è un piccolo Nirvana pronto a ricevere, e le storie che diciamo intorno ad esso, sono goffi racconti che possono metterci fuori dell'ambiente mistico ».

O. V. RIESEMANN. - *Alexander Seroff and his relations to Wagner and Liszt.*

Studio storico con riproduzione di vari documenti sulle relazioni corse tra A. Séroff e R. Wagner.

E. H. PIERCE. - *In Behalf of the « Popular » Elements in Musical Art.* (In difesa degli elementi popolari nell'arte musicale).

Adesso, negli Stati Uniti d'America, si dice « popolare » quella musica nata dai negri, di cui è tipo caratteristico il *jazz band*. Si veda a pag. 220 del nostro fascicolo dello scorso luglio quanto ne dice Darius Milhaud.

J. G. PROD'HOMME. - *A Pastel by La Tour: Marie Fel.*

Prendendo occasione da un ritratto a pastello di Quentin La Tour, l'A. dà ampie notizie sulla celebre cantatrice del secolo XVIII e sui suoi rapporti coll'altrettanto celebre pastellista suo contemporaneo. Il pastello è riprodotto in fotografia.

H. D. PHILLIPS. - *The Musical Psychology of America.*

La sensibilità musicale americana non è fondata sul sentimento, come, in genere, quella europea; ma è, in certo modo, più esteriore. « Parlando in modo sommario, due elementi sembrano profondamente radicati nella psicologia dell'America musicale: l'amore all'abilità tecnica, e quello della pronta efficacia sui sensi (quindi senza impressionismo).

L. FLEURY. - *The Flute and Flutists in the French Art of the Seventeenth and Eighteenth Centurises.*

L'A. tratta del Flauto e dei Flautisti nella pittura francese del sei e settecento (riproducendo tre bei quadri), e lungo la via parla anche dei flautisti rappresentati e delle loro opere.

O. A. MANSFIELD. - *The word Music: its Derivation, Interpretation and Misapplication.* (La parola « musica », la sua derivazione, interpretazione ed uso improprio).

Notizie che hanno valore quasi solo di curiosità e dirette al pubblico di lingua e cultura inglese.

P. BERTRAND. - *Pure music and Dramatic music.*

La musica sinfonica francese trionfa, ma altrettanto decade quella drammatica. L'A. spera in una riaffermazione di quella « tradizione drammatica francese che, dopo tutto, non si è mai davvero interrotta, malgrado poche stravaganze temporanee ».

G. M. GATTI. - *Franco Alfano.*

Studio con ritratto e nota bibliografica. L'A. illustra le varie opere, di cui *La leggenda di Sakùntala* è presentata come lavoro caratteristico e completo.

Musical Courier. - Nuova York, 1 novembre 1923.

L. STRICKLAND. - *Music of India.*

Inizio d'una IIª serie d'articoli con belle fotografie e qualche esempio musicale, sulla musica dell'India. L'autrice si occupa e descrive varie danze, le arie degl'incantatori di serpenti, ecc. Lo scritto continua fino oltre i fascicoli dell'8 e del 15 novembre.

CONCORSI

IL GIUDIZIO DELLA COMMISSIONE ESAMINATRICE DEL NOSTRO CONCORSO PER UN QUARTETTO D'ARCHI

A motivo del gran numero di lavori — ben 107 — che hanno partecipato al nostro Concorso per un PEZZO SINFONICO, la Commissione non ha potuto ancora terminarne l'esame e, conseguentemente, pronunciare il giudizio che ci ripromettiamo pubblicare nel fascicolo di febbraio di « Musica d'oggi ».

Diamo invece il verdetto della Commissione esaminatrice del Concorso per il QUARTETTO D'ARCHI, assai dolenti che essa non abbia trovato alcun lavoro, tra i trentasei pervenuti, meritevole di premio.

Roma, 28 - XII - 23.

Ai Signori G. Ricordi & C., — Milano,

Le composizioni presentate al Concorso per un Quartetto ad archi, indetto da cotesta Casa, e da noi esaminate, ammontano al numero di trentasei.

Di questi lavori, una buona parte ci apparvero ad una prima revisione facilmente eliminabili dalla gara, non rivelando nei loro autori che ben mediocri qualità musicali e scarse conoscenze tecniche di questo genere di composizione.

Tra i rimanenti quartetti sui quali la nostra attenzione si è lungamente fermata, riteniamo doveroso indicarne particolarmente tre, i quali si distinguono o per pregi di scrittura o per una certa facilità di invenzioni.

Essi sono segnati rispettivamente coi motti:

QUI PATITUR VINCIT — DIO ME LA MANDI BUONA — ARS ET LABOR.

Considerando tuttavia che l'assegnazione del premio offerto, con la conseguente pubblicazione del lavoro, è destinata a segnalare all'attenzione degli artisti non solo d'Italia, ma del mondo musicale intero, la composizione prescelta, ritenemmo che i pregi di essa dovessero affermarsi, ad un esame equo e ponderato, non solo per un merito relativo, in confronto cioè degli altri lavori concorrenti, ma bensì per un valore assoluto di qualità intrinseche, alla stregua delle composizioni moderne del genere, che sogliono degnamente figurare nei programmi dei concerti.

In base a questo criterio, ci rincresce di non poter indicare, neppure tra quelli sopra menzionati, un lavoro che ci sembri soddisfare pienamente a tali esigenze, che pur stimiamo rispondano allo spirito del concorso, ed alle nobili intenzioni che indussero cotesta Casa a bandirlo.

ENRICO POLO. OTTORINO RESPIGHI. VINCENZO TOMMASINI.

I lavori pervenuti al Concorso per QUARTETTO D'ARCHI dovranno essere ritirati non oltre il *29 febbraio p. v.*, esibendo la ricevuta della raccomandata con cui venne fatto l'invio o rivelando il proprio nome e indirizzo che dovranno risultare analoghi a quelli contenuti nella busta col motto. I richiedenti da fuori Milano dovranno aggiungere l'importo delle spese postali e di raccomandazione.

Prospetto delle Opere nuove italiane rappresentate nell'anno 1923

N.	MAESTRO	TITOLO DELLO SPARTITO	Atti	GENERE	POETA	CITTÀ	TEATRO	Prima rappresentaz.
1	Fantinelli Umberto	*Il Capitan Rombon*	3	Fiaba	Reggiani Augusto	Bologna.	Verdi	6 Gen. (1)
2	Ripp (2)	*La Signorina Canapè*	3	Operetta	Bel Ami (3)	Milano	Lirico	12 »
3	Carniel e Fonda (4)	*Me la saluta lei la Pace?*	2	Rivista	Corrai	Trieste	Nazionale	19 »
4	Bona Mario	*La ciav del paradis* (5)	...	Vaudeville	Drovetti e Ballerini	Torino	Rossini	20 »
5	Bianchini Guido	*Il Principe e Nuredha*	1	serio	Star Maria (6)	Venezia.	La Fenice	24 »
6	Quintieri Maurizio	*Julia*	3	serio	Bianchi Vittorio	Cosenza	Comunale	29 »
7	Bernardi G. G.	*Il vecchio e la morte*	1	Operetta	Card. P. La Fontaine (7)	Venezia.	Crf.° Gesuati	5 Feb. (1)
8	De Feo Alberto	*Quadri plastici*	3	Operetta	Corradi Edmondo	Napoli	Mercadante	12 »
9	Zappalà Giovanni	*Edelweis*	3	serio	Zappalà Giovanni	Milano	Dal Verme	14 »
10	Berlendis Edoardo	*La Cenerentola*	3	Fiaba	Zerbini Alfredo	Bergamo	Donizetti	15 »
11	Mulè Giuseppe	*La monacella della fontana*	1	serio	Adami Giuseppe	Trieste	Verdi	17 »
12	Brogi Renato	*Bacco in Toscana*	3	Operetta	Paolieri F. e Bonelli L.	Firenze	Verdi	27 »
13	Pongiglione Luigi	*La Caccia*	2	Operetta	Prof. Savina	Genova	Istituto Arecco	... »
14	Cavarra Alberto	*La Maga azzurra*	3	Operetta	Neri Ennio	Roma	Adriano	17 Marzo
15	Giovannetti Gustavo	*Petronio*	3	serio	Custer De Nobili Gino (8)	Roma	Costanzi	20 »
16	Murgi Gino	*Primavera di bellezza* (9)	3	Operetta	Reni Paolo e Vaccaro	Venezia.	Rossini	26 »
17	Westerhout Niccolò van	*Colomba* (10)	4	serio	Colautti Arturo (11)	Napoli	San Carlo	27 »
18	Michetti Vincenzo	*La Grazia*	3	serio	Deledda, Guastalla e Michetti	Roma	Costanzi	31 »
19	Pietri Giuseppe	*Guarda, guarda la mostarda...*	2	Commedia lir.	Colonna di Cesarò G.	Roma	dei Piccoli	4 Apr.(12)
20	Riccitelli Primo	*I Compagnacci*	1	giocoso	Forzano Giovacchino	Roma	Costanzi	10 »
21	Pieraccini Mario	*Zufrin*	3	Fiaba	Fanciulli Giuseppe	Milano	Sala Azzurra	15 » (1)
22	Persico Mario	*Morenita*	1	serio	Sbragia Luigi	Napoli	San Carlo	19 »
23	Ballig Giorgio	*In cerca di una moglie e Reobarbaro innamorato*	1	Operetta		Trieste	Nazionale	25 »
24	Respighi Ottorino	*Belfagor*	4	Comm. lir. (13)	Guastalla Claudio	Milano	alla Scala	26 »
25	Massarani Renzo	*Bianco e Nero*	1	Scena lirica	Pagan Augusto	Roma	dei Piccoli	27 »(12)
26	Giacchino Carmelo	*Re Straccione*	3	Fiaba	Thri (Taccari Mario)	Palermo	Hôt. des Palmes	28 »(12)
27	Leoncavallo Ruggero	*Il primo bacio* (10)	1	Bozzetto	Bonelli Luigi	Montecatini.	Kursaal	29 »
28	Mugnai Umberto	*Shimmy*	3	Operetta	Gille A.	Torino	Alfieri	11 Maggio
29	Mauro Eugenio	*Myosotis*	3	Operetta	Weber	Carpi	Comunale	18 »
30	Arona Colombino	*'L gir del mònd d'un paira d' scarpe* (5)	3	Féerie	Bertinetti G.	Torino	Parco Michelotti	19 »
31	Carignani Cesare	*Lily*	3	Operetta	Checchi Ottorino	Pisa	Verdi	19 »
32	Pratella F. Balilla	*La ninna nanna della bambola*	2	Favola (14)	Pratella F. Balilla	Milano	Kurs. del Parco	21 » (1)
33	Rossi Cesare	*Il piccolo Nelson*	3	comico	Piazza Giulio	Mantova	Andreani	23 »
34	Pennacchio Giovanni	*L'Arcidiavolo*	1	Fiaba (15)	Chenci Guido	Firenze	Politeama	24 »
35	Alegiani Romolo	*La Regina dello Sport*	3	Operetta	Sacchetti Cesare	Roma	Costanzi	29 »
36	Maggio Luigi	*La Regina dello Jazz*	3	Operetta	Gigma Giulio (16)	Lecce	Politeama Greco	... »
37	Ferrarese Mario	*Criquette*	3	Operetta	Dubois J. e Rivette H. (17)	Milano	Filodrammatici	1 Giugno
38	Mercuri Armando	*Il cuore di Colombina*	1	Scena lirica	Bernardelli Francesco	Roma	dei Piccoli	1 »(12)
39	Rulli Dino	*La ragazza della penombra*	3	Operetta	Franci Arturo	Milano	Lirico	5 »
40	Cattozzo Nino	*I Misteri gaudiosi*	3 p.	sacro	Cattozzo Nino	Venezia.	La Fenice	6 »
41	Capuana Franco	*Attollite portas*	...	Cantata	Graf Arturo	Milano	Castello Sforz.	7 »(18)
42	Cattedra Oscar	*L'immorale... della favola...*	3	Operetta	Pecori Oreste	Salerno	Luciani	10 »
43	Valente Vincenzo e Nicola.	*Nèmesi*	3	Operetta	Napolitano Alfredo	Napoli	Miramar	23 »
44	Bellini Ettore	*Casta Diva*	3	Operetta	Cioffi Tom	Napoli	Polit. Giacosa	26 »
45	Pallastrelli cont. Giannina	*Dal 700 al 2000*	3 q.	Fiaba	Pallastrelli Giannina	Piacenza	Politeama	... »
46	Pittaluga Eligio	*Miss Fox-trot*	3	Operetta	Reggio Emilio	Napoli	Eldorado	12 Agosto
47	Raffaelli Vincenzo	*Lisa e Fifilot*	3	Operetta	Fraschetti Vincenzo	Milano	Kursaal-Diana	14 »
48	Pavanelli Lamberto	*Bonbon*	3	Operetta	Franci Arturo	Roma	Eliseo	21 »
49	Martini Renzo	*Amore sulla spiaggia*	3	Operetta	N. N.	Aquila	all'aperto	22 »
50	Cuscinà Alfredo	*Il Ventaglio*	3	Comm. mus.	Reggio Emilio (19)	Roma	La Pariola	30 »
51	Pietri Giuseppe	*La Donna perduta*	3	Operetta	Zorzi G. e Giannini A.	Roma	Adriano	21 Settem.
52	Ferrettini Ernesto	*La Signora dalle violette*	3	Operetta	Reggio Emilio	Torino	Alfieri	27 »
53	Di Pietro Pio	*Magia*	1	comico	Soldini Giuseppe	Roma	Nazionale	13 Ottobre
54	Lozzi Antonio	*Farandola*	3	serio	Fleres Ugo	Milano	Dal Verme	17 »
55	Pratella F. Balilla	*Dono primaverile*	3	Poema (20).	Pratella F. Balilla	Bologna.	Comunale	17 »
56	Rizzola Luigi	*Occhi di fuoco*	3	Operetta	Reggio Emilio	Milano	Lirico	27 »
57	Varriale Alfredo	*Il Fantasma innamorato*	3	Operetta	Tirabassi A. M.	Tripoli	Miramare	... »
58	Carrara A. e Bonardi M.	*Italianina*	3	Operetta	Tonelli Luigi	Brescia	Rovetta	8 Novem.
59	Blanc Giuseppe	*Il convegno dei martiri*	1	Visione trag.	Gotta Salvatore	Torino	Regio	11 »
60	Brogi Renato	*Follie veneziane*	3	Operetta	Paolieri F. e Bonelli L.	Firenze	Verdi	15 »
61	Chiri G.	*Tôrna a fè parei* (5)	3	Vaudeville	Fantasio e Chin A.	Torino	Rossini	22 »
62	Franceschi Ugo	*In panna*	3	Operetta	Cambellotti Mario	Firenze	Alfieri	23 »
63	Ranzato Virgilio	*Il paese dei campanelli*	3	Operetta	Lombardo Carlo	Milano	Lirico	23 »
64	Carabella Ezio	*Bambù*	3	Operetta	Corsi M. e Salvini M.	Firenze	Verdi	28 »
65	Del Vecchio Adolfo	*Mille luci*	3	Operetta	Boschetti Arrigo	Roma	Eliseo	7 Dicem.
66	Lotti Alessandro	*Fiammetta*	3	Operetta	Barnini Pietro	Livorno	Rossini	13 »

(1) Eseguita da fanciulli. — (2) Pseudonimo dell'avv. Miaglia. — (3) Pseudonimo di Francini. — (4) Musica in parte adattata. — (5) In dialetto piemontese. — (6) Da un'antica leggenda orientale. — (7) Da una novella di Fedro. — (8) Ispirato da alcuni episodi del romanzo « *Quo vadis?* » di Enrico Sienkiewicz. — (9) Rifacimento dell'operetta: *Hai visto l'elmo?* — (10) Opera postuma. — (11) Derivato dal racconto omonimo di P. Merimée. — (12) Eseguita con marionette. — (13) Dalla commedia di Ercole Luigi Morselli. — (14) Dalla « *Favola incantata* » di Luciano De Nardis. — (15) Dalla novella di Nicolò Machiavelli. — (16) Pseudonimo di Luigi Maggio. — (17) Pseudonimi di Emilio Reggio e Carlo Rota. — (18) Eseguita dagli allievi della Scuola popolare di musica. — (19) Dalla commedia omonima di Carlo Goldoni. — (20) Poema drammatico con musica e con cori romagnoli eseguito dalla Compagnia di Annibale Ninchi per conto del Teatro Italiano Sperimentale.

G. ALBINATI.

VITA MVSICALE

Il 2° Congresso musicale italiano

Si è svolto a Firenze dal 27 al 31 dicembre, ed è riuscito una elevata manifestazione d'arte, di coltura, di italianità e, diciamo pure, di praticità: nulla delle consuete accademie e dispute degli altri Congressi, ma un'atmosfera di fiducia e di convinzione. Dopo parole inaugurali del Sindaco di Firenze, prof. Garbasso, e di Arnaldo Bonaventura, a nome del Comitato ordinatore del Congresso (inutile dire che entrambi i discorsi, elevatissimi, hanno ottenuto calorosi e unanimi consensi), si sono iniziati senz'altro i lavori, dei quali già pubblicammo i temi nello scorso fascicolo.

I congressisti udirono con vero diletto le elaborate relazioni del prof. Neretti, sul Canto Corale nelle Scuole elementari; del maestro Ricci, sull'arte del Canto; di Montefiore, sulla crisi del Teatro Lirico; di Alaleona, sulla musica nella vita italiana d'oggi; nonchè le comunicazioni di Vito Raeli, sul contributo regionale all'arte musicale, e di Passini, sul liuto e su un ignoto sinfonista del 600. Tutti i relatori dimostrarono la loro competenza e preparazione sull'argomento trattato.

Pietro Anelli e il maestro Landini intrattennero, rispettivamente, sull'industria nazionale dei pianoforti e su quella degli organi, associando il lato tecnico e artistico della quistione a quello, non meno importante, industriale.

Il tema della diffusione dell'arte musicale all'estero trovò nel maestro Conte Visconti di Modrone un caloroso e fervido relatore. Parlò in argomento, con sicurezza, il maestro Boghen, il quale, anche, a proposito dell'italianità dei programmi dei Conservatori fece approvare un ordine del giorno facente voti per l'« adozione di musica italiana, quale base dell'insegnamento e dell'educazione musicale ».

Argomento importantissimo fu quello trattato, con passione pari alla competenza, dal prof. Arnaldo Bonaventura, sull'insegnamento della Storia della musica. Il Congresso non solo ne approvò le conclusioni — di classificare tale disciplina tra le più importanti e obbligatorie — ma volle trasmetterle d'urgenza al Ministero.

Assai applaudito fu anche il prof. G. G. Bernardi in altro tema di argomento culturale.

Nè mancò un appassionato dibattito intorno alla questione della riforma dei diritti d'autore, oratori principali l'avv. Foà e l'on. Rosadi. Si manifestarono parecchie tendenze e l'ordine del giorno Rosadi venne approvato a semplice maggioranza.

Prima della chiusura dei lavori, i congressisti hanno assistito a Palazzo Pitti ad un'eccellente esecuzione di *Euridice* di Jacopo Peri, che, nello stesso locale, fu rappresentata per la prima volta nel 1600.

Il prossimo Congresso sarà tenuto a Roma fra due anni, in coincidenza del centenario della nascita di Pier Luigi Palestrina.

TEATRI

MILANO

Il secondo mese scaligero

Dopo i primi già menzionati, ecco gli spettacoli che si sono avuti alla Scala:

Tristano e Isotta, *Manon Lescaut* di Puccini (ripresa), *Iris*, *Il barbiere di Siviglia* (ripresa); i primi tre diretti dal maestro Toscanini, l'ultimo dal maestro Lucon.

Del *Tristano*, Toscanini ci ha offerto una interpretazione umana e passionale al più alto grado, sorretta da un'esecuzione orchestrale in cui tutte le luci e tutte le ombre, tutta la sofferenza e tutta la gioia ond'è pervasa la partitura wagneriana hanno avuto il loro rilievo più espressivo e persuadente.

Quanto agli artisti, non si può dire nè un gran bene nè un gran male del Bielina (Tristano) e della Larsen (Isotta), due elementi esotici, che senza dubbio hanno compiuto molti sforzi per affrontare, in una lingua a loro non familiare, due parti di così alta responsabilità. Molto bene si può dire sicuramente del basso Pinza, (Re Marco) artista in continuo progresso, che nella importante scena del 2° atto seppe trovare effetti vocali di un'efficacia commovente. Ottimi anche, come Kurwenaldo e come Brangania, il Franci e la Capuana. Pregevolissime le seconde parti (Tedeschi, Baracchi, Nessi).

L'allestimento scenico dell'Appia ha provocato discussioni infinite, in complesso sfavorevoli, perchè si è giudicato dai più che è un errore estetico gravissimo il dissidio creato dall'Appia tra il carattere della concezione musicale e poetica wagneriana e quello della sua concezione pittorica e architettonica, troppo semplificata e « stilizzata » in rapporto alla prima. A ogni modo, questo tentativo, anche se non del tutto riuscito, fa onore alla Direzione della Scala, che ha mostrato di essere anche disposta a uscire dai limiti del così detto tradizionalismo, in fatto di scenografia. Al movimento scenico presiedette con ottimo gusto e con vera competenza il dott. Lert.

La *Manon* di Puccini ebbe le stesse lietissime sorti della scorsa stagione. Superfluo ritessere le lodi dell'interpretazione toscaniniana e dell'arte vocale di Pertile. La curiosità di questo spettacolo scaligero si accentrava nella Dalla Rizza, succeduta alla Caracciolo nella parte della protagonista. Essa ottenne un successo completo e ben meritato. Degli interpreti dello scorso anno hanno partecipato a questa edizione il Badini (Lescaut), la Bertana (Musico), il Nessi, il Dominici, ecc. Nuovo Geronte, e molto pregevole, è stato il basso Autori.

L'*Iris* è tornata alla Scala diretta dallo stesso Toscanini, che ne era stato il primo direttore allo stesso teatro, or son molti anni. E come allora, così adesso egli ha saputo cogliere tutta l'essenza, tutto il colore, tutto il fascino di questo caratteristico e smagliante lavoro mascagnano.

Eccellente protagonista la Viganò. Poche artiste dispongono oggi di mezzi vocali così facili e così estesi; ed essa ne fece sfoggio sia nel suo brano al primo atto, sia nella « piovra », sia nel suo importante brano al terzo atto.

Belle le scene del Rovescalli. Amorosamente curato dal Forzano il movimento scenico.

L'opera ottenne accoglienze calorosissime. Molte chiamate alla fine di ciascun atto. Terminato l'*Inno al sole*, tutto l'enorme pubblico scaligero scattò come un sol uomo e proruppe in tre lunghe entusiastiche ovazioni a Mascagni, assente, e a Toscanini.

Il Barbiere di Siviglia fu un altro spettacolo assai ben preparato e accolto.

Anche quest'anno le parti di Rosina e di Figaro erano rispettivamente sostenute da Toti Dal Monte e dallo Stracciari, che ottennero entrambi l'identico vibrante successo dello scorso anno. Fu anzi notata nella Dal Monte una maggiore castigatezza di interpretazione e di grazia scenica. Il tenore Borgioli si rivelò artista delicato e squisito. Pregevolissimi il basso Autuori (Don Basilio) e l'Azzolini (Don Bartolo).

Il maestro Lucon fu coscienzioso concertatore dello spartito rossiniano e le sue fatiche ebbero il pieno consenso del pubblico e della critica.

® Ultime opere rappresentate al Carcano, e sempre lietamente accolte: *Ernani* (Pia Mosettig, tenore Righi, baritono Zani, basso Nocenti); *Butterfly* (Merope Foresta, Virgilio Pasetto, Arrigo Tega); direttore il maestro Mucci.

® Al teatro Verdi è riuscita assai gradita l'esumazione del vecchio *Ruy-Blas* di Marchetti

® Il pubblico del Fossati ha fatto assai liete accoglienze alla nuova operetta *Dedé* del maestro Christiné, rappresentata con ogni cura dalla Compagnia Rota. Il libretto, di carattere parigino, ha un intreccio nuovo, pieno di trovate ed è divertente. La musica che lo commenta, elegante, spigliata, facile, ha spunti graziosi, motivi leggeri, arie, cori leggiadri, ed una strumentazione garbata e snella.

ROMA

® La stagione lirica ufficiale di Carnevale-Quaresima al Teatro Costanzi si è solennemente inaugurata il 26 dicembre con *La Vestale* di Gaspare Spontini. Espressiva protagonista del capolavoro spontiniano è stata Maria Carena, che ha avuto a compagni il tenore Bassi, la Arangi Lombardi, il baritono Morelli e il basso Pasero.

Ha fatto seguito immediatamente, il giorno successivo, parimenti con esito favorevole, la commedia lirica goldoniana *I Quatro Rusteghi* di Ermanno Wolf Ferrari, in una perfetta esecuzione, cui hanno partecipato le signore Fabbri, Labia, Marchini, Sassone-Soster e i signori Cannetti, Cassonetti, Nicolicchia, Rossi, Nardi.

Terzo spettacolo è stato il *Mefistofele*: il capolavoro boitiano, per merito dell'insuperabile protagonista Nazareno De Angelis e degli altri principali interpreti, signore Zamboni, Arangi Lombardi, Ferroni e Bruschi e tenore Ciniselli, ha ritrovato le consuete fervide accoglienze.

Il 5 gennaio si è aggiunta ai precedenti spettacoli una buona edizione del *Rigoletto*, con il Molinari, pregevole protagonista, la Capsir, ottima Gilda, il Ciniselli, il Ferroni, il Pasero.

Tutte queste opere hanno avuto un eccellente direttore in Edoardo Vitale. Apprezzato anche il maestro del coro Achille Consoli. Sono state ammirate le scene della *Vestale*, del *Mefistofele*, e specialmente dei *Quatro Rusteghi*, eseguite nel laboratorio del teatro da Augusto Carelli.

Ultima opera andata in scena, vivamente desiderata, dopo due anni dal suo battesimo nello stesso teatro, è stata *Giulietta e Romeo* di Zandonai. E anche questa volta il giudizio dell'uditorio è stato unanime e caloroso, culminando nelle più vibranti manifestazioni dopo il terzo atto. Il maestro Vitale ha concertato l'opera con vero senso d'arte e dopo l'interludio è stato applaudito con grande entusiasmo. Ottimi i cantanti, Stefania Dandolo, tenore Cingolani, baritono Gherardini, il Nardi, la Porter. Bellissime le scene del Carelli.

® Il Regio di Torino si è riaperto con un ottimo e gradito *Falstaff*, protagonista Mariano Stabile e altri principali esecutori Govoni, la Llopart, la Gargiulo, ecc. Assai favorevolmente è stata accolta anche *Fanciulla del West*, eseguita dalla Pacetti, dal tenore Grassi, da Viglione-Borghese. Sempre colorita e disciplinata l'orchestra, diretta dal maestro Baroni.

® Sara Cesar, Luigi Canalda, Vida Ferluga sono stati gli ottimi interpreti di *Tristano e Isotta* al S. Carlo di Napoli, concertato con amorevole e sapiente cura da Gino Marinuzzi. Ha seguito *Amico Fritz*, in una buona edizione, diretta dal maestro Tango, con esecutori il tenore Giorgini, la De Voltri, il baritono Paci.

® *Parsifal* ha avuto eccellente accoglienza, al Regio di Parma, nell'accurata interpretazione del tenore Fagoaga, della Rakowska, di Masini Pieralli. Il maestro Serafin ha reso mirabilmente lo spirito dell'opera.

La *Carmen*, invece, non ha soddisfatto il pubblico e qualche elemento si è dovuto sostituire. Ottima è apparsa, ad ogni modo, la protagonista Giuseppina Zinetti.

® Dopo molti anni si è riaperto il Carlo Felice di Genova con l'*Otello*, che ha avuto ad apprezzati protagonisti il Brunet, dapprima, poi lo Zenatello, e a direttore il maestro Capuana.

Si è poi data la prima novità della stagione, *Giulietta e Romeo* di Zandonai, diretta dallo stesso autore e cantata dalla Bugg, dal tenore Campioni, dal baritono Inghilleri, dal Palai, ecc. Il successo è stato completo: vivo e crescente nei primi due atti, entusiastico nel terzo. Della travolgente Cavalcata si dovette assolutamente concedere il bis, tanto calorose furono le richieste. Si ebbero complessivamente 18 chiamate a Zandonai, festeggiatissimo, e ai pregevoli suoi collaboratori.

® *Falstaff* (protagonista Rossi-Morelli) ha inaugurato molto bene la stagione alla Fenice di Venezia. Si è poi allestita una eccellente *Tosca*, e, più recentemente, *Segreto di Susanna* e *Carillon magico*. Tanto d'opera del Wolf Ferrari, come la commedia mimo-sinfonica di Pick-Mangiagalli, sono assai piaciute. Quest'ultima, specialmente, è stata seguita col massimo interesse; interrotta spesso da approvazioni, si è chiusa con vibranti applausi e chiamate.

Valoroso direttore di tutti gli spettacoli è stato il maestro Falloni.

® Il maestro Padovani, direttore abile e sicuro, ha finora presentato al Verdi di Trieste: *Boris* con lo Zalewski, e *Manon* (M.) con la Melis e il tenore Macnez.

® Tra gli altri spettacoli lirici più notevoli ricordiamo:

BARI (Petruzzelli, direttore Mascheroni). — *Aida*: la Barla-Ricci, la Galli, il tenore Ceccato, il bar. Montanelli; *Rigoletto*: protagonista Bellantoni.

BOLOGNA (Duse, direttore Puccetti). — *Lohengrin*, ten. Cristalli; *Carmen*, la Lahowska.

COMO (Sociale, direttore Fugazzola). — *Lucia*: Mercedes Capsir, ten. Marini, bar. Grandini; *Fanciulla del West*: Roggero, ten. Voltolini.

CREMONA (Ponchielli, direttore Ghione). — *Traviata* con Rosina Torri; *Ballo in maschera*: Hina Spani, ten. Cingolani, bar. Noso.

FIRENZE (Verdi, direttore Antonini). — *Tosca*, con Eva Todoli; *Rigoletto*, protagonista Angelopulo; *Chénier*, tenore Frera.

MANTOVA (Sociale, direttore Zeetti). — *Tannhäuser*: ten. Maestri, bar. Guicciardi, Dina Notargiacomo; *Tosca*: la Poli-Randaccio, tenore Broccardi, bar. Tavanti.

MODENA (Municipale, direttore La Rotella). — *Dejanice*: la Llacer, ten. Merli, bar. Bragiotti; *Chénier* col ten. Bergamaschi.

RAVENNA (Alighieri, direttore Terni). — *Tosca* con la Cervi-Caroli.

Ed ancora:

ASTI: *Otello*. — BERGAMO: *Tosca*, *Trovatore*. — CARRARA: *Un ballo in maschera*. — CATANIA: *Rigoletto*. — CESENA: *Rigoletto*. — CUNEO: *Butterfly*, *Lucia*. — FOGGIA: *Sonnambula*. — LIVORNO: *Amica*, *Silvano*, *Zanetto*. — NOVARA: *Gioconda*, *Iris*. — P. MAURIZIO: *Bohème*. — PRATO: *Manon* (P.). — REGGIO E.: *Lucia*. — SPEZIA: *Tosca*. — TREVISO: *Cavalleria*, *Pagliacci*, *Carmen*. — VIAREGGIO: *Un ballo in maschera*.

CONCERTI

MILANO

® Società del Quartetto. — *Il 17 dicembre*, il violinista Busch, in un interessante programma, è riapparso esecutore magnifico per tecnica nitida, stile elevato, sonorità robusta. Con lui fu vivamente applaudito il pianista Serkin come accompagnatore e come solista, specie negli *Impromptus* di Schubert.

Doti cospicue, interpretative e tecniche, intendimenti d'arte e serietà di musicista, ha dimostrato il *30 dicembre e 1 gennaio* il pianista Ariani in due mastodontici programmi. Egli ebbe manifestazioni unanimi di consenso.

® Convegno. - *17 dicembre*. — Il Quartetto Rosè, in un programma beethoveniano, ha fatto pienamente risaltare la perfezione tecnica, la ricchezza espressiva e l'efficacia interpretativa del complesso, ove eccelle il primo violino, Rosè.

® Teatro del Popolo. — Il Quartetto Poltronieri ha proseguito, con la consueta valentia, le udizioni di musiche di Beethoven, tra cui ebbe particolare successo la *Sonata in do min.* op. 30, n. 2, che Poltronieri (violino) e D'Erasmo (pianoforte) eseguirono magistralmente. Hanno partecipato ai concerti, anche, la pianista Rina Franco e la cantante Giannina Russ.

Il *4 gennaio* si sono presentati i Madrigalisti Varesini, diretti con tanta cura e amore da Romeo Bartoli. Oltre parecchie liriche antiche, tutte assai gustate, hanno eseguito il *Festino del giovedì grasso* di Banchieri che, anche per merito dell'esecuzione, ha avuto calorosa accoglienza.

® Circolo Amici dell'Arte. — Si sono avuti due concerti: uno del quartetto veneziano, che con squisito affiatamento e penetrazione ha interpretato autori del settecento tedesco; l'altro della giovane e promettente cantatrice Dorothy Grey.

® Concerti diversi. — Vasa Prihoda ha suonato pei soci del Quartetto, al Salone dei Ciechi, al Teatro del Popolo e al teatro Lirico, sempre col consueto successo, sbalordendo il pubblico pel suo eccezionale virtuosismo.

Il Gruppo Universitario Musicale ha fatto riprodurre *La resurrezione di Cristo*, affidandone la direzione a Don Marziano Perosi, fratello dell'autore, ad un coro di 120 voci e a quattro eccellenti solisti: Reschiglian, Viglione-Borghese, Mira Nobili-Mazzucchelli, Giulia Recli. Il successo è stato completo.

Il *12 dicembre*, Maria e Marta Amstad, superando molte difficoltà e dimostrando un felice temperamento artistico, si sono fatte applaudire in alcuni duetti e arie dei sei-e settecento. Ottima accompagnatrice, al clavicembalo, Alice Ehlers, che si distinse anche in brani da sola.

A scopi benefici, ebbe ottimo esito l'audizione offerta, il *17 dicembre*, da Virgilio Ranzato, dalla sua signora, dal figlio Attilio e dal maestro Lanzavecchia.

Pianista di buone qualità e di seria preparazione è stata giudicata Anny Gabbionetta. In programma due graziosi quadretti di Pick-Mangiagalli, una ballata di Chopin, ecc.

Ottima accoglienza, il *7 gennaio*, ha avuto il giovane Realdo Erba per le sue interpretazioni pianistiche di Bach, Chopin, Beethoven, e di *Tre nostalgie settecentesche* di Schieppati.

® Per iniziativa dell'Università Popolare, il *27 dicembre*, Antonio Capri ha degnamente commemorato Giacomo Orefice. Seguì l'esecuzione di composizioni del compianto maestro, interpreti il prof. Piccinni e Poltronieri.

ROMA

® Augusteo. — *16, 19 dicembre*. — Due concerti di Adriano Ariani, che si ripresenta all'Augusteo dopo una parentesi non breve di successi nordamericani. Il pubblico romano riaccoglie con ferventi applausi il valentissimo pianista-musicista, che eseguisce con perfetta tecnica ed eccellente penetrazione di interprete, opere in gran parte classiche, fra cui tre concerti: di Rachmaninof, di Schumann e di Brahms.

23, 30 dicembre. — Per inadempienza del maestro Muck, la cui venuta all'Augusteo era fissata per questi giorni, dirige i due concerti Bernardino Molinari, aggiungendo due nuovi successi ai molti avuti nella istituzione da lui presieduta. Da notarsi nel primo concerto una chiara ed espressiva interpretazione della *Pastorale* di Beethoven, la esecuzione dell'Intermezzo della *Figlia del Re* di Lualdi, che incontra liete accoglienze, e della *Isle joyeuse* di Debussy nella brillante e pittoresca strumentazione del Molinari stesso; nel secondo concerto la prima esecuzione dei *Paesaggi toscani*, rapsodia su motivi popolari di Vincenzo Tommasini, lavoro di eletta fattura e di interessante trama strumentale che consegue ottimo successo, e le scene tolte dal *Petruska* di Stravinski.

6, 9, 13 gennaio. — Trionfale ritorno di Pietro Mascagni, riaccolto — come sempre — dal pubblico romano con le più affettuose dimostrazioni. Egli dirige tre sinfonie: la seconda di Goldmark, la *Settima* di Beethoven e la *Patetica* di Ciaicovski. Particolarmente applaudito è nelle composizioni proprie: la impressione sinfonica sulla *Santa Teresa* di Bernini, già composta l'anno scorso appositamente per l'Augusteo, la *Gavotta delle Bambole* e varie pagine delle sue opere, fra cui una suite (*Il bacio*, *Il voto*, *Il combattimento*) tolta dalla *Parisina*.

® Sala Accademica di Santa Cecilia. — *14 dicembre*. — Concerto del pianista Adriano Ariani: vivo successo; programma contenente la Sonata in *fa diesis minore* di Schumann ed altre importanti opere classiche.

21 dicembre. — Il violoncellista Gaspar Cassadò, già apprezzato dal pubblico romano, suscita ammirazione per la bellezza e il calore della sua cavata e le sue non comuni qualità tecniche: eseguisce una nuova Sonata di Renzo Massarani che suscita discussioni.

28 dicembre. — Concerto del pianista spagnolo Josè Iturbi, che impressiona molto favorevolmente per sicure qualità tecniche, chiarezza e buon gusto: apprezzato specialmente nelle opere dei suoi connazionali (*Navarra* di Albeniz, *El vito* di M. Infante).

4 gennaio. — Il «Quartetto di Roma», formato dei primi solisti dell'Augusteo (Zuccarini, Montelli, Perini, Rosati), che già l'anno scorso ottenne notevolissimi successi, si afferma decisamente, mostrando di aver raggiunto ottime qualità di fusione, di ritmo, di suono, di espressione. Il programma comprende opere di Boccherini, Beethoven, Schumann e i bizzarri tre piccoli «Pezzi» per quartetto d'archi di Stravinski, ottimamente eseguiti.

11 gennaio. — Concerto della violoncellista Onorina Semino, distinta esecutrice ed interprete di una Sonata di Beethoven, di una Suite di Bach e di altre pagine, fra cui una nuova *Elegia* del maestro Ghedini.

® Filarmonica. — *13 dicembre*. — Secondo concerto del Quartetto Rosè; prima esecuzione in Roma del *Quartetto in re* di Franco Alfano.

17 dicembre. — Programma di musica italiana vocale e strumentale: interessanti novità, i *Tre Preludi gregoriani* di Ottorino Respighi, che sono molto apprezzati, e alcune danze italiane del secolo XVI, trascritte abilmente per pianoforte e archi da Carlo Angelelli. Al concerto partecipano la pianista Rina Rossi, il cantante Coletti, ed Eugenio Albini (viola da gamba).

31 dicembre. — La distinta cantatrice Anna Maria Mendicini Pasetti, soprano dagli ottimi mezzi vocali, interpreta con successo un vario

e ricco programma di musica di vari paesi, in parte antica in parte moderna; fra cui melodie di Alaleona, Tommasini, Ravasenga, ecc.

7 gennaio. — Il pianista Walter Gieseking si rivela virtuoso e interprete di non comune valore (programma che da Scarlatti e Bach, attraverso la ultima Sonata di Beethoven, giunge fino a Debussy).

® ALTRI CONCERTI. — La Società «Amici della Musica» ha iniziato la sua attività con due udizioni alla Sala Sgambati. Alla prima ha partecipato il Quartetto della Società (Sandri, Zerti, Raffaelli, Albini) il quale, oltre ad altre opere classiche, ha eseguito, in unione al chitarrista Di Ponio, un interessante *Quintetto* per archi e chitarra di Boccherini. Nel secondo concerto, cui ha partecipato lo stesso quartetto in unione alla valente pianista Vera Gobbi Belcredi, ha richiamato l'attenzione la prima esecuzione in Roma degli *Stornelli e Ballate*, l'interessante secondo quartetto di Malipiero.

Nella stessa Sala Sgambati da segnalare un concerto della distinta pianista Maria Bianco Lanzi, un altro del tenore nordamericano John Valentine; notevoli inoltre i concerti Casella-Corti e Casella-Crepas alla Casa d'Arte Palazzi; una udizione del Quartetto romano (Delle Fornaci, Gandini, Matteucci, Zuccarolli) alla Associazione artistica; un'altra della valente pianista La Rosa al Lyceum; e infine i «Concerti storici» di organo tenuti dal maestro Don Raffaele Manari alla Pontificia Scuola Superiore di Musica Sacra.

TORINO

® Il violinista Capet e il pianista Lovonnet hanno iniziato felicemente i concerti della Società Bufaletti.

® L'arpista Clelia Aldrovandi, con eleganza, precisione e giusta espressione ha fatto apprezzare alcune musiche antiche da lei stessa trascritte per arpa.

® Favorevolmente accolte sono state le udizioni organizzate e dirette dal maestro Adolfo Cantù, al Circolo degli Artisti.

NAPOLI

® Agli Amici della Musica, Virginia Daldone ha dimostrato d'aver fatto ottimi progressi e di aver rafforzato le sue notevoli doti di pianista. Ed il pubblico la festeggiò assai.

Ottima accoglienza ebbe, in altra udizione, Nina Borrelli, anch'ella promettentissima pianista. Dovette bissare parecchi pezzi.

® Interessante riuscì il concerto del pianista spagnuolo Josè Iturbi al Quartetto, in un programma abbastanza originale. Egli piacque per la sua bravura di interprete e pel suo soavissimo tocco.

® Vecsey al S. Carlo ebbe uno dei consueti trionfi. Applausi e bis senza fine.

PALERMO

® Al Massimo, Bernardino Molinari ha chiamato, nei suoi tre concerti, gran folla e ottenuto un caloroso successo. I programmi comprendevano le *Quattro stagioni* di Vivaldi, la *1ª Sinfonia* di Beethoven, il preludio della *Fedra* di Pizzetti, la *Quinta*, di Beethoven, *Due Canzoni* di Alaleona, la Sinfonia dei *Vespri Siciliani*, ecc.

Alla Scarlatti, Livio Boni ha dato giusto rilievo ritmico e stilistico ai brani eseguiti. Fra i quali entusiasmò il *Concerto* di Goltermann, i cui difficili passi trovarono nel Boni un sicuro interprete.

Ed unanimi approvazioni, in altra seduta, ebbe Maria Rita Brondi eseguendo canzoni antiche da lei stessa accompagnate al liuto e alla chitarra.

Al Lyceum, il violinista Oreste Giacchino ha potuto dimostrare di aver raggiunto una personalità artistica. Fu accompagnato assai bene dalla sorella Maria, ben nota pianista.

® Il violoncellista Mainardi, in un programma comprendente sue composizioni e altre di Boccherini, Debussy ecc., è stato assai apprezzato alla Filarmonica di Trieste.

® Anche Vicenza, sua città natale, ha voluto commemorare Giacomo Orefice nell'anniversario della sua morte, con un discorso di Antonio Capri ed esecuzione di sue musiche.

® La pianista Gordigiani e il violoncellista Casadò sono stati molto applauditi a Firenze.

® A Novi ha offerto un riuscito concerto d'organo, il prof. Giovanni Valentini.

® Per gli Amici della Musica di Bari si sono presentati il violinista Guetta e il pianista Gallino, in una udizione; il Trio fiorentino, in un'altra. Consenso del pubblico unanime.

Organizzazione Concerti
CARLOTTI-ALDROVANDI
Via Andegari, 12 - MILANO

Prossimi Concerti al Conservatorio di Milano:

Gennaio 23
EUGEN LINZ (pianista)
Gennaio 25
DARIO ALOI (violinista)
Gennaio 28
ROBERT METZLER (pianista)
Gennaio 31
LILY DE MARKUS (pianista)
Febbraio 11
AMY HARE (compositrice)
Audizione di sue composizioni col concorso di TILLY KOENEN (Contralto), MARY PORTMAN (violinista) e dell'autrice.
Febbraio 14
BERGOTTO BARUTTI (pianista)

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

HURÉ (J.) — *L'Esthétique de l'Orgue*. (M. Senart, Parigi).

Il titolo è vasto, mentre il libro sorpassa di poco le duecento pagine. È un lavoro unilaterale, perchè l'autore pare conosca ben poco oltre i confini della Francia. Alcuni capitoli sono magri e talvolta di tono un po' ingenuo. E pure è un libro utile e che palesa in chi lo scrisse un artista che conosce, sente, ama il suo strumento.

Un primo quarto del volume è dedicato alla descrizione delle varie parti dell'organo. Seguono alcuni capitoletti su l'*Accordatura e l'intonazione*, importante perchè dà un'idea esatta e buone norme per l'*intonazione* dei registri (punto capitale per il carattere di suono dell'organo), su l'*Organo e l'espressione musicale*, *Il tono*, specie in rapporto ai vari sistemi di trasmissione (l'A. è pel vecchio sistema meccanico, anche per grandi strumenti), *La composizione normale d'un organo e registrazione*, quest'ultimo argomento trattato in modo assai sommario. Segue poi il capitolo principale del libro: *Composizione d'Organi antichi e moderni di vari fabbricanti*. Qui l'A. principia con indicare i *Registri richiesti dalle diverse Scuole Organistiche, nell'ordine del loro grado d'utilità*. Non sono molti i libri dove si trovino riassunti i criteri delle sonorità adatte alla musica organistica dei vari tempi, come rari sono quelli che se ne preoccupano nei progetti d'organi nuovi, e gli esecutori che se ne ricordano nella registrazione!

Dopo l'A. presenta gli schemi di alcuni strumenti (peccato che, tranne due, tutti sieno francesi!), e li spiega, li discute, illustrandone i caratteri singolari. Questa parte centrale viene conclusa da un bel *Riassunto dei principii di registrazione*.

Segue un capitolo *Dello studio dei maestri dell'organo* con molte buone cose, ma che ci sembra un po' fiacco. Di qui in poi il lavoro continua a perdere di valore e d'interesse, pure dimostrando qua e là segni d'una bella sicurezza nella materia.

Dell'arte organistica italiana non v'è cenno in tutto il libro, ed è deprorevole, non è vero? L'abbondanza della produzione nei secoli di musica di tal genere da un lato, e da un altro lato il numero e l'importanza degli strumenti (portanti, nelle varie regioni, caratteri di rispondenza a criteri comuni) confessano la reale esistenza di tutt'una fioritura anche di questo ramo dell'arte nazionale. Come ha potuto trascurarla Monsieur Jean Huré? Non se ne sono forse occupati con tanto amore gli organisti italiani?!

I nostri vecchi organi vanno sparendo l'un dopo l'altro, i rari amatori sanno come fossero dolci, aerei, inimitabili quei ripieni appena sostenuti da pochi fondi quasi diafani; tanto inimitabili che gli organari d'oggi non sanno amalgamarvi i loro nuovi registri. C'è dunque la prova che la realtà sonora delle nostre vecchie musiche organistiche era tutt'altra di quella che se ne trae oggi, tanto più da esecutori troppo spesso preoccupati di far fremere il liquescente cuore degli editori col tremolanti belari delle voci corali. Ma quanti hanno amato e studiato quegli organi spesso venerabili (ah! i Callido di S. Marco a Venezia, gli Antegnati del Duomo a Milano?) che veramente sonarono le glorie dell'arte italiana?

GRABNER (H.) — *Die Funktionstheorie Hugo Riemanns*. (O. Halbreiter, Monaco di Baviera).

Il titolo sarebbe stato più esatto se avesse fatto capire che si tratta d'uno sviluppo della teoria delle funzioni (Tonica, Sottodominante, Dominante) di Ugo Riemann, e non della teoria stessa. In realtà da un lato l'A. precisa con nuove convenzioni certi lati deboli della numerazione inventata dal Riemann, e da un altro lato fissa l'insegnamento di Max Reger, che (dopo avere oscillato) seguì il Riemann, adattandone la dottrina alle cinque leggi tonali dal Reger stesso formulate.

Hermann Grabner ha ragione: le debolezze della numerazione riemanniana rispondono alle deficienze della dottrina che esprimono. Ma ci permetta di notare che, a nostro giudizio, correggere i segni è come mascherare un buco in una parete: l'occhio è soddisfatto, ma non è aumentata la resistenza della costruzione. Noi saremmo risaliti all'origine di quelle debolezze ed avremmo provato ad esaminare. Lo si può, e non è vero che sieno colpe del dualismo, o bipolarismo che si voglia chiamare. Esso è la realtà naturale, di cui alcuni aspetti sfuggirono anche all'occhio pur così acuto del Riemann. Speriamo poterlo provare in un tempo abbastanza prossimo.

GIULIO BAS.

BOLTERHAUSEN (H.) — *Geschichte der Gelgenbaukunst in der Schweiz*. (C. Merseburger, Lipsia).

Ciò che l'autore chiama Storia della liuteria in Isvizzera, si potrebbe dire, forse con più esattezza: Notizie sui liutai svizzeri. Questa precisione di titolo metterebbe subito in vista il carattere, e con esso il valore del piccolo libro. Dove vennero riunite (per ogni liutaio svizzero od operante in Isvizzera, sia antico e sia moderno) quelle notizie che valgono a tracciarne la personalità. Lo scritto è accompagnato da fotografie d'artisti e di qualche opera loro. Tutto ciò eseguito con cura e con amore, senza retorica e presentato in bell'edizione. Insomma, un libretto interessante per chi s'occupa della singolare materia, e simpatico a vedersi.

O. S.

MUSICA SCENICA

HOLST (G.) — *Sávitri*. An Episode from the Mahábarata. Op. 25 (F. e B. Goodwin Ltd., Londra).

« Questo lavoro è inteso per esecuzioni all'aria aperta, oppure in piccolo ambiente... L'orchestra consiste di due quartetti a corda, un contrabbasso, due flauti ed un corno inglese ». Già queste indicazioni sconcertano un po'! Che effetto avrà all'aria aperta questa piccola e tenue massa sonora? Poi, all'aperto l'occhio (che si trova nell'ambiente della realtà) ha il massimo delle esigenze per l'azione scenica; che è invece quasi inesistente: tre personaggi (Sávitri, Satyavân, la Morte) che sopravvengono, parlano, e a un dato punto la Morte sparisce. Si tratta, dunque, d'un poema, fine, sì, ma null'altro che adatto alla scena.

La musica è contenuta sempre in uno stile discreto, delicato, casto: criterio adatto al testo; ma andrà poi bene per illustrare un'azione lirica? ed all'aperto?

Il lavoro incomincia con dei « parlati musicali » senz'accompagnamento o quasi, che promettono bene; ma già a pag. 9 l'Adagio *Love to lover* mette in perplessità. Più oltre *I am with thee* è una pagina breve, effettuosa, ma d'un pallore che fa pensare alla gracilità. Lo sfondo di coro a quattro voci femminili vocalizzanti, che incomincia a pag. 18, mentre Sávitri canta *Welcome Lord*, è un effetto felice; ma passata la prima gradevole impressione di colore, non si può non notare la progressione armonica, di dominio pubblico ormai da secoli. Poi, otto pagine dello stesso effetto sono troppe davvero.

In tutto quanto segue sino alla sparizione della Morte (pag. 41) sentiamo con stupore (stupore data la fama di G. Holst) molti, troppi accenni wagneriani tra i più noti, ed il senso della semplicità si va tramutando un po' alla volta in quello dell'ingenuità.

Passato il momento culminante, ritornano i simpatici elementi della prima parte; i quali, colla ripetizione, non guadagnano in efficacia. E coll'evanescenza del parlato musicale, sotto a cui l'accompagnamento va man mano sparendo, la fine lascia sospesi gli uditori. Saranno essi proprio entrati nell'ambiente ideale di cui parla Sávitri, d'una « gioia oltre ogni gioia »?

GIULIO BAS.

FERRARI TRECATE (L.) — *Ciottolino*. Fiaba musicale in due atti per la gioventù. (Edizioni Bongiovanni, Bologna).

Il teatro per i fanciulli si è arricchito di un altro gioiello musicale, tessuto su una deliziosa fiaba di Gioacchino Forzano. Se il libretto presenta innumerevoli attrattive di grazia ingenua e di varietà rappresentativa, la musica costituisce un vero campione del genere. Chiara, facile, scorrevole, elegante, aristocratica, essa colorisce, ravviva, sottolinea le vicende fiabesche e ben sovente avvince l'anima dell'uditore con quel profumo di incantevole freschezza, che si sprigiona dalle cose buone e sincere.

Un applauso spontaneo è dovuto all'editore Bongiovanni che ne ha curato la veste libraria con molto buon gusto e diligenza speciale.

E. OSSONE.

Diffondete MUSICA D'OGGI

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

REGER (M.) — *Klavier-Album*. 2 volumi. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Siamo convinti ammiratori di Max Reger, e proprio per questo troviamo che queste raccolte, se presentano riuniti i suoi primi lavori per pianoforte, non danno certo un'idea esatta di chi fu il loro autore: grande, ed ancora in buona parte incompreso musicista dal genio possente. Ad ogni modo, chi non può avvicinarlo per via migliore, troverà qui le prime faville di quel fuoco che doveva poi divampare fiammante.

LAZARUS (D.) — 6 *Pièces*. (M. Senart, Parigi).

Musica non difficile dal lato pianistico, d'una certa delicatezza, ma quasi del tutto unilaterale nel senso di politonalità. L'A. pare non senta che la coesistenza di toni diversi e lontani. Difatti se, come nei due primi pezzi, tale artificio manca, resta ben poco. Parimenti, benchè in senso opposto, il n. 6 ha la riga superiore con due bemolli in chiave e la sinistra con 4 diesis, e questa distanza è proprio tutta o quasi tutta la caratteristica della composizione. In complesso questa pare musica d'esperimento più che d'arte.

HEATH (J.) — *Reflexions*. (Winthrop Rogers Ltd., Londra).

Quattro composizioni d'ambiente estetico abbastanza alto, evocato con una tecnica (specie armonica) raffinata, di schietto gusto britannico, pure avendo chiari segni di parentela wagneriana. Raccomandabili a persone di buon gusto, amanti dell'intimità.

MALIPIERO (G. F.) — *Cavalcate*. (M. Senart, Parigi).

HINDEMITH (P.) — 1922. *Suite für Klavier*. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Sono due saggi d'umorismo musicale d'avanguardia, con carattere assai diverso.

Le tre *Cavalcate* di Malipiero: *Ricalcitrante* (Somaro), *Dondolante* (Cammello), *Focoso* (Destriero) sono improntate all'arguzia veneta, ch'è bonaria nel fondo anche quando ha una punta d'ironia. Invece i cinque pezzi di P. Hindemith: *Marcia, Shimmy, Notturno, Boston, Ragtime*, sono come l'amaro sorriso d'una fisonomia sprezzante, come il lazzo di chi non vuol palesare ciò che lo travaglia nell'anima. Il tratto più spiccato di questa raccolta è l'impeto, che si avverte anche quand'è contenuto, ed è impeto schiettamente tedesco. La pubblicazione si apre con un disegno dell'autore: la caricatura del movimento sul marciapiede d'una grande città. Il *Ragtime* è preceduto da una satirica didascalia che chiude così: Si consideri qui il pianoforte come un'interessante specie di batteria (a percussione), e lo si tratti di conseguenza. Le due pubblicazioni (specie la seconda), sono accessibili solo a buoni pianisti.

VOGEL (C. A.) — *Sonate in B Moll*. (O. Halbreiter, Monaco di Baviera).

Lavoro che rievoca il tempo e la mentalità di Rheinberger, quindi composizione scolasticamente onorevole, ma poco più.

REGER (M.) — *Erstes Quintett für* Klavier, 2 Violinen, Viola und Violonce[l]. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Per apprezzare questo lavoro, pubblicato solo ora (qualche anno dopo la morte dell'autore), bisogna sapere che fu scritto nel 1898, quale omaggio in morte di Brahms. Ma non è una delle solite musiche inconsistenti allo stile del maestro commemorato: qui l'autore offre all'istante il proprio sentimento, espresso in linguaggio adeguato.

Il fatto di non essere stato pubblicato, dà a tale Quintetto un valore speciale d'intimità, che getta un nuovo raggio di luce su tutta l'arte regeriana. Difatti, anche in quest'opera quasi privata, l'autore sente ed esprime come negli altri suoi migliori lavori, cioè con altezza di tono e densità di mezzi. Densità che può essere eccessiva, ma è inseparabile dal contenuto essenziale del lavoro.

Segnaliamo questo Primo Quintetto a quanti si occupano con serietà di musica da camera. Per eseguirlo occorrono cinque buoni e saldi strumentisti.

SPEZZAFERRI (G. — *Canti Drammatici* su testi russi di A. B. Kolzof nella versione italiana di N. Festa. (Pizzi e C., Bologna).

Il titolo spiega l'intenzione dell'autore, che non ha dunque voluto mettersi nel delicato campo della lirica, bensì in quello drammatico, con situazioni e contrasti vigorosi. Difatti questa musica porta nell'ambiente del dramma musicale, che l'autore mostra di sentire realmente. Ma è proprio quel dramma che, magari ingiustamente, non trova più chi vi creda e l'ami; quel dramma che, sia pure venendo sentito ed espresso efficacemente, ritorna su situazioni e sentimenti (o maniere di risvegliarli) ch'ebbero ormai la loro forma culminante e definitiva nell'opera della seconda metà del secolo XIX. Per ciò musica simile ci porta come davanti ad uno che s'appassiona, mentre noi, pur convinti ch'egli è sincero, non arriviamo a commuoverci. Condizione questa dell'intimo contenuto poetico musicale, a cui risponde esatta la veste tecnica, così che i due grandi elementi (sostanza e mezzo d'esprimerla) concordano nel risvegliare un certo senso di desiderata ingenuità.

HERRSCHER-CLÉMENT (J.) — *Trois Images d'Asie*. Teste de Renée Frachon. (Maurice Senart, Parigi).

Parole e musica di sogno, dove tutto è come immateriale e visto con un'aureola di calda e pur delicata sensualità. Cosa non nuova, già vissuta ed espressa da insigni maestri? E che si ripresenta anche con mezzi ormai ben noti? Forse.

PFITZNER (H.) — *Vier Lieder*, op. 32. (A. Fürstner, Berlino).

Sono canti composti, il primo nel giugno, gli altri tre dal 1° al 15 luglio 1923, dunque recentissimi; hanno schietto carattere tedesco e fattura da maestro; ma non ci fanno ammirare il Pfitzner più che negli altri suoi lavori. Questo carattere non è quello che ha impresso nella sensibilità la grande tradizione che dagli antichi maestri viene fino a Ugo Wolf, Strauss, Reger; invece questi accenti ci richiamano la fisonomia tedesca nei suoi lati sgradevoli, quella che si presenta urtante a chi non ama la Germania. Quanto sono più belli e poetici i versi di C. F. Meyer in *Hussens Kerker*, in confronto della musica! Il tono di calma saggezza del seminatore in *Säerspruch*, diventa una risibile caricatura di maestro di scuola. No, non è questione di tedesco o non tedesco, qui c'è il musicista ma non il poeta.

ADAIEWSKY (E). — *Erwache, Friederike!* (Breitkopf & Härtel, Lipsia).

Il delizioso testo di Goethe (con versione italiana) ha preso tono musicale pure rimanendo nell'ambiente lieve, quasi aereo, della poesia. L'autrice s'è costretta nei limiti della più assoluta semplicità, evocando volutamente tutt'un mondo classico quasi anacreontico, e l'ha fatto con perfetta delicatezza e proprietà di stile. Esecuzione facilissima.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) — *Epigrafe* per la tomba di Madonna Ilaria Del Carretto, scolpita da Jacopo della Quercia, che è in Lucca. — *Alt Wien*. Rapsodia viennese. (A. Forlivesi & C., Firenze).

Due lavori tra i più significativi dell'autore. *Epigrafe* è quasi una contemplazione religiosa della vita eterna, espressa con nobile lirica. Alla fine c'è una indicazione di colore strumentale, difatti tutto il pezzo sarebbe un succinto e delicato poema orchestrale. *Alt Wien* è forse il più brillante lavoro pianistico del Castelnuovo-Tedesco, brillante nei due sensi d'intima energia e d'effetto. Esso ha già trovato ammiratori fra i migliori pianisti. È un ciclo di tre pezzi: I. *Alt Wien* (vecchia Vienna), II. *Notturno*, III. *Memento mori* (Fox-trot tragico), i quali riassumono, con un certo umore, la vita viennese dell'ultimo secolo: splendore, languore romantico, decadenza. Tutto ciò sempre come portato dal volgere continuo e quasi fatale della danza. La squisita finezza di sensazioni e di colori, ch'è propria del Castelnuovo Tedesco, si manifesta largamente, mentre si svolgono le belle linee musicali. Insomma: due lavori diversi ma di non comune valore. Il secondo è adatto per pianisti sicuri.

GIULIO BAS.

LEO (L.) — *Concerto per Violoncello in re magg.*, riveduto e ridotto con accompagnamento di Pianoforte, da F. Cilèa e S. Viterbini. (G. Ricordi & C., Milano).

Dalla *Rivista Musicale Italiana*, Torino.

La Casa Ricordi intende da qualche tempo con accresciuto fervore alla pubblicazione di antiche musiche italiane. Ce ne compiacciamo.

Ecco un *Concerto* di Leonardo Leo per violoncello e pianoforte, riveduto e ridotto con accompagnamento di pianoforte da Francesco Cilèa con l'interpretazione violoncellistica di Sergio Viterbini.

Sonata più tosto che *Concerto*. Tre dilettosi movimenti: andantino grazioso — larghetto con poco moto — allegro con bravura. Un velo di cipria, un'ombra di malinconia, eleganti movenze, leggerezza e brio.

I cultori del violoncello hanno un pezzo di più in repertorio: speriamo lo preferiscano alle molte *fileuses, chansons bohèmes*, ecc., delle quali siamo ormai sazi.

RECLI (G.) — *Invocazione*. - *Sei bozzetti popolari* (Ninna-nanna, Nenia popolare, Veglia materna, Canto di stornellatrice, La culla, Cardellina). Per Canto e Piano. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

La signorina Recli, la nostra giovane collega, dimostra in questa raccolta vocale una maturità d'ingegno e di tecnica veramente notevoli. Ella pensa, sente e si esprime virilmente e in tal guisa ha il diritto di essere giudicata: qualsiasi sentimento di cavalleria sarebbe fuor di posto con i suoi lavori. La drammaticità di *Invocazione*, il melodizzare ingenuo e sentito dei sei *Bozzetti popolari* — sorretti da una trama pianistica semplice e raffinata — indicano che Giulia Recli sa padroneggiare la materia poetica e sa ritrarne la espressione più adatta per la musica da camera.

SETACCIOLI (G.) — *Cantabile per Violoncelli* sul Preludio della 1ª Sonata per Violoncello di G. S. Bach. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

L'esempio di Gounod fa scuola; e del resto sono parecchi i brani di Bach il cui tessuto armonico, arti-

mato da una formula ritmica, consente la creazione di una linea melodica. Il Senaccilli vi si è cimentato con successo, poichè il suo canto è riuscito vario, espressivo e severo al tempo stesso. La disposizione armonica, concretata fra il terzo violoncello — a cui è affidato l'originale bachiano liberamente trascritto — e il quarto, consente effetti di ottima sonorità.

G. C. Paribeni.

BERISSO (A.) — *Quattro liriche* dal «Poema paradisiaco» di Gabriele d'Annunzio. (1. *Un sogno*. II. *La Visione*. III. *La Najade*. IV. *La Sera*). — *Sette liriche* su poesie di Giovanni Costanzi. (1. *Di giorno*. 2. *Di notte*. 3. *L'attesa*. 4. *Il piccolo sogno*. 5. *Pesca notturna*. 6. *Vergine morta*. 7. *Autunno in campagna*). — *Tre liriche* su poesie di Maria Pascoli, Fata Nix e Wolfango Goethe. (1. *Rimpianto*. 2. *Invocazione*. 3. *Sur les Cimes*). (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Invito i miei lettori a conoscere, anche sotto l'aspetto di compositore di musica lirica, per canto e pianoforte, il musicista genovese ed autodidatta Alfredo Berisso, di cui spesso abbiamo scritto meritatissimi elogi sulla presente rubrica riservata alle recensioni.

Se l'aspetto maggiore del Berisso, come musicista, si trova nelle musiche sinfoniche per pianoforte ed orchestra, nelle presenti liriche si trova, in cambio, il suo aspetto minore, ma non meno interessante per questo. Certamente il Berisso si esprime con maggior facilità e potenza con le voci degl'istrumenti, di quello che con la voce umana. Ciò malgrado in dette liriche non mancano pagine veramente emergenti e suggestive ed intense di espressione.

Per non dir d'altre, mi piace di citare qui l'ultima lirica della terza raccolta, *Sur le Cimes*, sulla poesia alata del Goethe. Lirica profondamente mistica, dove il canto umano si eleva melodioso, fra una vaporosa sonorità del pianoforte, che circonda il canto di un alone fantastico ed armonioso.

F. Balilla Pratella.

TROIANI (G.) — *Etincelles*, quinze morceaux pour Piano. (Maurice Senart, Parigi).

La raccolta è tutta di pezzi brevi che toccano solo la media difficoltà, per cui potrà diffondersi più facilmente. L'A. non presenta una notevole personalità; tutti i brani risentono sopratutto del Grieg, dei pezzi lirici, e del primo Debussy, ma in compenso sono sempre trattati con grande signorilità, con gusto squisito, con una nobiltà che mai si smentisce. È tutto un ruscello limpido e scorrevolissimo, nè mai intorbidito — neppure fuggevolmente — da alcun momento poco simpatico. Lo strumento è trattato con grande abilità e molto equilibrio e rivela la mano di un vero maestro.

A. A.

SHARP (E. C.) — *Japanese Death Song*, with Piano. (Winthrop Rogers, Londra).

Bellissima, originale, suggestiva in ogni dettaglio, degna di diffusione anche in Italia.

DE MANZIARLY (M.) — *Six Chants*. (Maurice Senart, Parigi).

Moderni, arditi, strani qualche volta, ma spesso geniali ed espressivi.

Les Nuages, monconi ed insistenti per la voce, hanno un commento armonico interessantissimo; *Car tu m'as laissé sur la route seul* s'impernia su un inciso melodico e armonico oltremodo regolare, ma non privo di efficacia; *L'Appel* scintilla invece di luminosità pianistica, mentre la voce segue un andamento poco vario ed espressivo.

HOMBERG (J.) — *Petites Pièces* pour Piano. (Maurice Senart, Parigi).

Apparentemente i quattro brani pianistici hanno carattere di semplicità; ma la bizzarria armonica ed inventiva altera il tipo della composizione, non appena si vuol approfondirne il significato.

DORNER (F. M.) — *In quiet mood*. (Breitkopf & Härtel, Lipsia).

Ispirati ad un concetto di semplicità inventiva, questi piccoli pezzi traggono dalle arditezze armoniche la veste di modernità che l'autore mostra di prediligere. *Gradle Song* è la pagina più simpatica e geniale della serie.

RICCI SIGNORINI (A.) — *Cinque Pezzi infantili*. (A. & G. Carisch & C., Milano).

L'autore si compiace sovente di ricorrere alle asprezze delle seconde sovrapposte per animare il commento armonico della mano sinistra, come sovente chiede alle sovrapposizioni di tonalità il mezzo per apparire audace e bizzarro. L'artificio assai spesso raggiunge lo scopo e più di un pezzo della Suite esala un aroma piccante e gradevole.

SINGERY (G.) — *Pour une petite bien sage;* douze petits badinages pour le Piano. (Maurice Senart, Parigi).

I piccoli pianisti possono esercitare le deboli mani e l'occhio incerto in questa piacevole serie di facili composizioni a due parti, di solida costruzione armonica e di geniale ispirazione inventiva. Fra i numeri più riusciti meritano menzione il Preludio, la Farsa, la Piccola marcia, Quello che canterella la vecchia nonna, Pastorale, La fata dei dolci, Corriamo.

E. Orsone.

CANTO E PIANOFORTE

DAVICO (V.)

118591. - *Trois Croquis*: I. Vieilles maisons. Poème de J. Hebertot. - II. La Vasque. Poésie de J. Figuière. III. Crépuscule d'Orient. Poème de H. C. . . . . L. 5,—

MALIPIERO (G. F.)

119002. - *Due sonetti del Berni musicati*: 1. Chiome d'argento fine. 2. Cancheri e beccafichi . . . » 5,—

TONI (A.)

Liriche (dal «Primo Intermezzo Lirico»)

118995. - 1. *Morto*. Poesia di G. Pascoli . . . . . L. 3,—

118996. - 2. *Scalpitio*. Poesia di G. Pascoli . . . . . » 3,—

118997. - 3. *Orfano*. Poesia di G. Pascoli . . . . . » 3,—

118998. - 4. *Ore innocenti*. Poesia di G. Govoni . . . . . » 4,—

118999. - 5. *Notte di vento*. Poesia di G. Pascoli . . . . . » 4,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Il giornale «Il Secolo» ha bandito l'annunziato Concorso per un'opera lirica, con un premio di L. 50 mila e rappresentazione in uno dei principali teatri d'Italia.

Le norme principali sono le seguenti:

1) I concorrenti non devono aver superato i 45 anni d'età ed avere la nazionalità italiana.

2) Essi possono avere già fatto eseguire altre opere, ma quella presentata al Concorso attuale non può aver partecipato a nessun altro.

3) Le opere devono essere almeno in tre atti, uno dei quali deve presentarsi in partitura d'orchestra. Se in più di tre atti, almeno due devono essere in partitura. Bisogna unire anchè lo spartito per canto e piano e copia del libretto.

4) I lavori, che devono essere liberi di vincoli editoriali, dovranno pervenire (col solito mezzo della busta e del motto) non oltre il 31 dicembre 1926.

5) La Commissione, di tre compositori, sarà nominata entro il gennaio 1924.

6) Il giudizio sarà dato entro sei mesi dalla data di chiusura del Concorso, e la rappresentazione avverrà entro 18 mesi.

7) Il premio potrà essere divisibile, ma solo all'opera dichiarata migliore spetterà il diritto di rappresentazione.

8) La proprietà del lavoro rimane all'autore.

® Il Sindaco di Napoli ha bandito il Concorso per la rappresentazione, nel teatro San Carlo, d'un'opera lirica durante la stagione 1924-25, a cura dell'Impresa.

Sono ammessi tutti gli autori meridionali che non abbiano trovato un editore; sono escluse le opere rappresentate o dichiarate non idonee in altri precedenti concorsi, anche se modificate; a parità, sono preferiti i napoletani; l'opera prescelta sarà rappresentata almeno tre volte nella stagione; le domande debbono presentarsi al terzo Ufficio a tutto il 28 febbraio.

® Il Circolo Artistico di Venezia, invita ad un Concorso: per un Quartetto d'archi (2 violini, viola, violoncello), un Trio (pianoforte, violino, violoncello) ed una Sonata (pianoforte solo, o piano e violino, o piano e violoncello).

Una competente Commissione esaminerà le opere che verranno presentate, e i tre lavori ritenuti migliori avranno come premio l'esecuzione nel Salone dei Concerti del Circolo stesso.

Le norme per partecipare al Concorso sono:

1) I lavori dovranno essere inediti e di autore italiano.

2) Dovranno pervenire alla Segreteria del Circolo Artistico di Venezia (Palazzo delle Prigioni) non oltre la mezzanotte del 15 aprile 1924.

3) Ogni lavoro dovrà essere contrassegnato da un motto, che sarà ripetuto su di una busta chiusa, la quale conterrà il nome, cognome e indirizzo dell'autore.

4) Dovranno essere inviate le partiture e le singole parti di ogni lavoro.

Il giudizio della Commissione sarà inappellabile ed insindacabile.

® Al 10° Concorso bandito dalla Istituzione Edith Mac Cormick (presso il R. Conservatorio di Musica in Parma) sono state presentate tre opere coi seguenti motti: *Nil admirari - Alta Alatio - Perchè da Morte non sia vinto Amore*.

La Commissione giudicatrice si adunerà fra breve e del suo verdetto sarà data comunicazione a mezzo della stampa.

® Il Concorso indetto dal giornale «La Gazzetta di Parma», sarà prossimamente ripetuto, non avendo la Commissione ritenuto nessun Inno pervenuto, meritevole di premio.

® Il responso del pubblico nel referendum per il Concorso indetto dal Liceo Musicale Gasparini di Genova, per una romanza da camera ed una canzonetta in dialetto genovese, fu il seguente: Per la romanza (versi di Mario Panizzardi): 1° premio (a grande maggioranza) al maestro cav. Carlo Pedron, del Conservatorio di Milano; 2° premio: maestro Nello Neri, Milano. Per la canzonetta (versi di *Baciccia* del «Successo»): 1° premio: maestro Nello Neri, Milano; 2° premio: maestro Michele De Nigris, Napoli; 3° premio: maestro Paolo Amatucci, Pisa.

Recente pubblicazione

PAVANELLI L.

Improvviso di Danze

1. Impressione Spagnuola (Habanera).
2. Visione Araba.
3. La danza del gatto.

Ciascuna L. 4 (aumento compreso).

EDIZIONI RICORDI

NOTIZIE

® Per iniziativa del Consorzio Universitario è stato istituito, nella R. Università di Pavia, un corso di Storia della Musica, la cui cattedra sarà coperta dal prof. Giusto Zampieri, del Conservatorio di Milano.

® Il maestro Giacomo Setaccioli è stato nominato Vice Direttore del Liceo di S. Cecilia di Roma.

® Nella seconda metà di Carnevale, il maestro La Rotella dirigerà al Grande di Brescia: *Aida, Wally, Giulietta e Romeo.*

® *La notte dei Mille* è il titolo dell'opera che sta musicando Renzo Bossi, su libretto di Luigi Orsini, inspirato e in parte sceneggiato dal Pascoli.

Adriano Lualdi ha finito la partitura di un grottesco in un atto, *Il diavolo sul campanile*, del quale ha scritto anche il libretto.

Alberto Franchetti sta componendo un'opera comica dal titolo *Il finto paggio*. Il libretto è tolto da una novella del Bandello e si svolge a Jesi nel '500, ed è stato scritto dallo stesso Franchetti, che conta di terminare la composizione musicale in un anno circa.

Il maestro Spartaco Copertini, insegnante a Firenze, mentre sta preparando due opere in un atto dai titoli *Donato* e *L'orologiaio*, ne ha terminato un'altra in tre atti, *Luisella si sposa*, il cui libretto ha composto egli stesso in collaborazione con Giovanni Casalini.

Annadea è una nuova opera, di cui è prossima la rappresentazione, libretto di Zangarini e musica di Luigi Menegazzoli.

Giovanni Zappalà, autore di *Edelweiss*, eseguito al nostro Dal Verme, sta musicando un libretto, definito visione mitologica, di Enzo d'Acragas, dal titolo *Il pastore dormiente*.

Il maestro Vittorio Renda, residente a Torino, ha finito di musicare un'opera in un atto, *Carnascialesca*, su libretto di Remo Fusilli.

La *Morte civile* di Giacometti, ridotta a libretto da Carlo De Carli, ha trovato un musicista nel maestro Emilio Rossi.

Lo stesso De Carli ha composto una leggenda, *Floristella*, che il maestro lucchese Luigi Baldi, ha musicato e presto farà rappresentare nella sua città.

® Anche nel campo operettistico si annunziano parecchi nuovi lavori: *Il Fiordaliso* di Bettinelli; *La figlia dei faraoni*, del maestro Bonicelli, su libretto di Gualtieri Merlotti; *Uccello di paradiso* e *La piccola Butterfly*, di Emilio Firpo, libretti di Motta.

Due commediografi assai reputati, Guglielmo Zorzi e Luigi Chiarelli, stanno scrivendo la trama di due operette la cui musica sarà composta, rispettivamente, da Giuseppe Pietri e Ettore Bellini.

Nè dorme sugli allori del suo *Paese dei Campanelli*, Virgilio Ranzato, che sta musicando un lavoro d'ambiente spagnuolo.

® Al Metropolitan di Nuova York si è celebrato il giubileo artistico del baritono Scotti, che da 25 anni canta ininterrottamente in quel teatro.

® Nel prossimo febbraio verrà eseguita a Nizza la *Sinfonia* N. 1, in *fa magg.*, di Francesco Santoliquido, diretta da Paul Andreani.

La suite *Acquarelli*, dello stesso autore, sarà eseguita nella presente stagione a Londra, a Montecarlo e a S. Louis (Stati Uniti), mentre *Il profumo delle oasi sahariane* sarà diretto a Cleveland da Nicolai Sokoloff.

NECROLOGIO

® Il 19 dicembre, a Firenze, il maestro cavaliere *Raffaele Ascolese*, direttore della Banda dell'84° Fanteria, autore e riduttore, assai pregiato, di musica per banda.

® Condoglianze affettuose al rag. Nino Costa, Procuratore della Ditta Ricordi, che ha avuto la grave sventura della morte dell'adorata mamma, signora *Teresa Costa vedova Alietti*, donna di preclare virtù.

® A Madrid, il 10 dicembre, Tomàs Breton, nell'età di 73 anni. Compositore assai stimato, aveva fatto rappresentare diciotto opere, tra le quali ricordiamo: *La Dolores* (1895); *La Verbena de la Paloma* (1897); *Los Amantes de Ternel* (1889); un Oratorio, parecchi lavori sinfonici, una messa funebre.



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA
MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO
CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

Prezzi netti. Aumento compreso

CANTO E PIANOFORTE

BELLINI (R.) (119200) *Dame la mano...* Canción Española su versi popolari asturiani d'autore ignoto. S. o T. L. 5.

LARMANJAT (J.) (R 18, R 19, R. 27) *Élégie*. Op. 28. Paroles de A. Samain. Ms. ou Br. L. 4 — *Les Hiboux*. Mélodie. Op. 29. Paroles de C. Baudelaire. Ms. ou Br. L. 3,50 — *Le Revenant*. Mélodie. Op. 30. Paroles de C. Baudelaire. Ms. ou Br. L. 3.

LEVADÉ (C.) (R. 874 a 877). **Deux Mélodies.** Poésies de A. Alexandre. 1. *Les trois baisers (Le Départ)*. N. 1. S. ou T. — N. 2. Ms. ou Br. — 2. *Les Enfants de notre Bretagne (Le Retour)*. N. 1. S. ou T. — N. 2. Ms. ou Br. Cad. L. 3.

NAM (Jac.) (R. 869 a 873) **Les fables de mon village.** Paroles de Jac. Nam. 1. *La Cigale, la Fourmi et le Cancrelat.* — 2. *Les deux Pigeons, la Chouette et le Corbeau* — 3. *Le Loup et la Brebis* — 4. *Le petit Gars, Perrette et le Pot au lait* — 5. *Le Rat des champs, La Rate des villes et Le Rat d'égout.* Ms. ou Br. cad. L. 3.

NERVI (Maria) (119474) *La lune blanche luit dans les bois*. Paroles de P. Verlaine. Ms. ou Br. L. 4.

PRINGLE (E). (R. 756). *Votre voix me vient de loin*. Poème de E. Cammaerts. Ms. ou Br. L. 4.

SCARAMUZZA (V) (119318) *Preghiera di Natale*. Versi di E. Panzacchi. S. o T. L. 4.

PIANOFORTE SOLO

FRESCOBALDI (G.) (E. R. 413). **Toccata e Fuga,** trascrizione da A. Brugnoli. (B) L. 5.

PALUMBO (C.) (119413-14) **Veglie d'un solitario.** Otto Pezzi: 1° Fascicolo: I. Preludio — II. *Notturno* — III. *Macbeth* — IV. *Baiadere*. 2° Fascicolo: V. *Tramonto* — VI. *Arlecchino*. Burlesca — VII. *Monologo* — VIII. *Studio*. — Cad. Fasc. L. 10.

SZULC (J.) (119180 al 83). La Victoire de Samothrace. Opérette. Transcriptions: 1. *Le Trottin*. Fox trot-Shimmy — 2. *Mosè*. One Step — 3. *La Patissière*. Fox trot — 4. *Rirette*. Valse-hésitation. cad. L. 3,50.

VIOLINO E PIANOFORTE

MONTI (V.) (R. 786). *Sicilienne* pour Violon et Piano (ou Harpe). L. 5.

ARCHI - ORCHESTRA

CRAVEN (R. 18). *The hole in the wall (Le trou dans le mur)*. Intermezzo-Fox trot pour Orchestre, avec Piano-conducteur. (A) L. 5.

PORPORA (N.) (E. R. 384-385). **Sonata** a tre istrumenti, trascritta per Archi, Pianoforte ed Organo alla maniera di Concerto Grosso da V. Gui. — Partitura (B) L. 6. Parti staccate complete (B) L. 6.

ROSSI (M. A.) (119389) **Toccata** Trascrizione libera per Pianoforte, con accompagnamento d'Orchestra d'Archi e Organo di A. Toni. (Partitura - Formato tascabile) (A) L. 4.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

Désé. Operetta in tre atti di A. Willemetz, per la musica di H. Christiné. L. 2.

ALTRE EDIZIONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA

SINGERY (G.) *Amore*. Poésie de V. Hugo. Fr. 3,50. *A la lune*. Poésie de Goethe. Fr. 3 (M. Senart, Paris).

SUESOCK (N.). *Oiseau tu dors et moi je veille*. Poésie de N. Fasad. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

VALLARO (G.). *Piccola Dèa*. Canzone fox trot. Fr. 5. (Casa editrice «Piemonte», Casale M.).

DELAFOSSE (P.). *Notre père*. Fr. 2,50. (M. Senart, Paris).

SILVAN (R.). *Neve*. Fox trot. L. 4. (De Bernardi Giuseppe, Genova).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

DIABELLI (A.). 28 *Esercizi melodici* (E. Pozzoli). Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

METZNER (A.). *Six Sonatines faciles*. Fr. 8. (P. Decourcelle, Nice).

SCHUTTE (L.). *Reiseblätter*. Zehn. Characterstücke. Op. 131. (J. Hainauer, Breslau).

OPERE TEATRALI
per canto e pianoforte

FERRARI TRECATE (L.). **Ciottolino** Fiaba in due atti e tre quadri. Parole di G. Forzano. L. 20. (F. Bongiovanni, Bologna).

MUSICA SACRA

DUBOSCQ (C.). *Prière du matin et du soir*. Avec accomp. d'Orgue ou Piano. Fr. 5,50. (M. Senart, Paris).

FRANZEN (N.). *20 Cantus Firmi*. (Raab & Plothow, Berlin).

GALLETTI (P. M.). *Si quaeris miracula* a due voci uguali e Coro con accompagnamento di Organo. L. 2,50. (Tip. Porziuncola, Perugia).

LEPORE (M.). *Ave Maria* per Canto con accomp. di Organo. Fr. 1,50. (Raffaele Izzo, Napoli).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

ADLER (L.). *Valse Hongroise* pour Violon et Piano. Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).

AURIACOMBE (T.). *Friendship*. Impromptu, Rêverie pour Violon et Piano. Fr. 3. — *Sonate en La* pour Violon et Piano. Fr. 9. (M. Senart, Paris).

BACH (J. S.). *3 Sonaten für Flöte und Klavier* (Hugo Grüters). (N. Simrock, Berlin).

BLANCHARD (S.). *Sonata en si min. pour* Violon et Piano. Fr. 12. (M. Senart, Paris).

BRODERSEN (V.). *Streich - quartett in G dur*. Op. 16.

Partitur. — *Sonate* für Violoncello und Klavier. Op. 18. (Steingräber, verlag, Leipzig).

CELLIER (A.). *Sonate en Sol bém, majeur* pour Alto et Piano. Fr. 12. (M. Senart, Paris).

CORELLI (A.). *La Follia* pour Violon et Piano. (E. Chaumont). Fr. 4. (M. Senart, Paris).

FIORILLO (F.). *Duette* für Violine und Violoncello. Herausgegeben von W. Altmann. (Rob. Forberg, Leipzig).

FRENKEL (S.). *Sonate* für Violine allein. Op. 1 Mk. 1,50. — *Stimmungsbilder aus Kindheitstagen.* Suite für zwei Violinen. Op. 3. Mk. 3. (Simrock, Berlin).

GANNE (L.). 7 *Solos de Concertino* pour Violon avec accomp. de Piano, tirés de l'Opérette « L'Archiduc des Folles-Bergère ». Fr. 10. (J. Raux, Paris).

GRANT (J.). *Nocturne Espagnol* pour Violoncelle et Piano. Fr. 4,80. (M. Senart, Paris).

HOYER (K.). *Sonate* für Viola und Klavier. Op. 30. Mk. 5. (N. Simrock, Berlin).

KAHN (R.). *Serenade* für Klavier, Oboe und Horn. Op. 73. Mk 3. (N. Simrock, Berlin).

KEMPFF (W). *Sonate Cis moll* für Violine allein. Op. 13. Mk 3. (N. Simrock, Berlin).

KOECHLIN (Ch.). *Sonate* pour Piano et Alto. Op. 53. Fr. 18. (M. Senart, Paris).

KLENGEL (P.). *Händel Album*: 16 Stücke für Bratsche und Klavier. — *Acht Altitalienische Gesänge* für Bratsche und Klavier. (N. Simrock, Berlin).

LAUTARET (J.). *Symphonie Baudelarienne* pour Violon et Piano. Fr. 16. (M. Senart, Paris).

ORTLEB (W.). *Sonate Cis moll* für Violine und Klavier. Op. 4. Mk. 4,50. (N. Simrock, Berlin).

PETERS (R.). *Quartett in A moll* für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. Op. 8. Partitur Mk. 2. — *Sonate G. dur* für Violine und Klavier. Op. 9. Mk. 4,50. (N. Simrock, Berlin).

POLLONAIS (A.). *Sonate* pour Violon et Piano. Fr. 14. (M. Senart, Paris).

QUEIROZ (J.). *Fugue* pour 2 Violons, Alto et Violoncelle. (E. Bevilacqua & C., Rio de Janeiro).

QUEYLAR de (J.). *Quatuor à Cordes* en Ré min. Fr. 7. (M. Senart, Paris).

RINKENS (W.). *Quintett A dur* für Klavier, 2 Violinen, Bratsche und Violoncello. Op. 23. Mk. 12. (N. Simrock, Berlin).

SACHS (L.). *Sonate* pour Alto et Piano. Fr. 12. (M. Senart, Paris).

SCHNIRLIN (O.). *Composition* pour Violon avec accomp. de Piano: N. 1, *Ballade;* N. 2, *Perpetuum mobile;* N. 3, *Berceuse;* N. 4, *Mazurka;* N. 5, *Airs slaves.* Jeder, Mk. 1,50. (N. Simrock, Berlin).

RICCI SIGNORINI (A.). 2ª *Leggenda* per Violino, Violoncello e Pianoforte. Fr. 6. — *A sera,* per Violino e Pianoforte. Fr. 2,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).

SIOHAN (R.). 1° *Quatuor à cordes.* Fr. 4. (M. Senart, Paris).

SURSOCK (N.). *Trio* pour Violon, Violoncelle et Piano. Fr. 6. (M. Senart, Paris).

VALENSIN. *Menuet* pour trois Violoncelles. Transcription par P. Bazelaire. (M. Senart, Paris).

ORGANO

BUXTEHUDE (D.). *Passacaille, chaconnes, préludes et fugues. Toccatas, canzonette.* Révision par Ch. Tournemire. (M. Senart, Paris).

VIOLINO SOLO

BUYA (A.). *Nuovo Metodo* con la teoria del Tetracordo. Parte I, fasc. 1°, Fr. 6; fasc. 2°, Fr. 6; fasc. 3°, Fr. 6. (A. & G. Carisch & C., Milano).

ORCHESTRA

MULLER-HARTMANN (R.). *Variationem* über ein pastorales Thema. Op. 13. Partitur. (N. Simrock, Berlin).

RECHNITZER-HOLLER (H.). *Symphonische Fantasie* (mit Alt- oder Bariton-Sol.) Op. 43. (Raabe & Plothow, Berlin).

SURSOCK (N.). *Tre pensieri.* Fr. 9. (M. Senart, Paris).

PICCOLA ORCHESTRA

BECCE (G.). *Zweite italienische Suite.* Mk. 6. (Bote & Bock, Berlin).

CENTOLA (E.). *Sweet Remembrance.* (P. Decourcelle, Nice).

CODA (CH.). *On y va!* (P. Decourcelle, Nice).

COLOMBIER (M.). *Caresse.* (P. Decourcelle, Nice).

CUSCINÀ (A.). *Nostalgia del mare.* Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

D'AMBROSIO (G). *Nocturne — Gavotte et Musette — Intermezzo. — Valse.* (P. Decourcelle, Nice).

FERRUZZI (S.). *Raïà.* Fox trot. Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

FRONTINI (F. P.). *Sérénade Arabe.* Fr. 5. — *Tzigane.* Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

GERVASIO (N.). *Le Hautbois soupire. — Feuille d'album.* Berceuse. (P. Decourcelle, Nice).

LEBLANC (N.). *Monts Bleus,* Rêverie. — *Petite Valse.* (P. Decourcelle, Nice).

NASALLI ROCCA (S.). *Marcia della Vittoria.* Fr. 6. (A. & G. Carisch & C., Milano).

RIBIOLLET (E.). *Ma Mie.* (P. Decourcelle, Nice).

ROSSI (O.). *Pour Mignon!* Fox trot. Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

SILVAN (R.). *Neve.* Fox trot. (De Bernardi Giuseppe, Genova).

STRELEZKI (A.). *Sérénade villageoise.* Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

TOBON (J.). *Pour défiler.* Marche. (P. Decourcelle, Nice).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.

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

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino solo

LOCATELLI (P.)
E. R. 110. - *L'arte del Violino.* 25 Capricci tolti dai 12 Concerti. Op. 13. Revisione di R. Franzoni . . . L. 6,—

PAGANINI (N.)
E. R. 226. - *Capricci.* Op. 1. Revisione di E. Polo . . . . . » 8,—

PRINCIPE (R.)
E. R. 44. - *10 Esercizi* nei toni moderni e orientali . . . . . » 3,—

VIEUXTEMPS (H.)
E. R. 68. - *Sei Studii da Concerto.* Op. 16. Revisione di F. De Guarnieri . . . . . » 3,—

WIENIAWSKI (H.)
E. R. 173. - *L'École moderne.* Studii — Capricci. Op. 10. Revisione di M. Anzoletti . . . . . » 4,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

Nuove e uniche edizioni in lingua italiana:

TEODORO DUBOIS
Membro dell'Istituto di Francia
Direttore onorario del Conservatorio di Parigi

Trattato d'armonia teorica e pratica
L. 50 (aumento compreso)

Realizzazione dei Bassi e dei Canti del trattato d'Armonia
(Realizzazione dell'Autore)
L. 25 (aumento compreso)

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

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

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.

CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.
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.

ONEGLIA.
G. Cavilotti & figlio.

PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.

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

PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.

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

TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.

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



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO VI. NVMERO II. FEBBRAIO MCMXXIV

PRIMARIA FABBRICA D'ORGANI

NATALE BALBIANI & C.

Casa Fondata nel 1828 • **MILANO** • Via Padova, 13

Il più grande ed importante stabilimento per la fabbricazione di Organi - occupa un'area di oltre 3,000 mq., con impianto moderno di macchinario, una vasta sala prova per audizioni, il miglior elemento tecnico artistico per una produzione importante e superiore sotto ogni rapporto



ESPORTAZIONE MONDIALE

Le nostre speciali costruzioni di organi grandi elettrici funzionano nelle principali Cattedrali italiane ed estere

Consolles mobili e trasportabili a distanza, uniche costruzioni in Italia:

TEATRO SCALA
ISTITUTO CIECHI Milano
CATTEDRALE di Vicenza

Organo da Sala con "Autoeganista „ BALBIANI

ORGANI SPECIALI PER SALE - PER STUDIO - CORALI DA CONCERTO - ORCHESTRALI

Organo d'accompagnamento *per sostenere le masse corali, per eseguire musica facile. Si spedisce pronto, si toglie dalla cassa d'imballaggio in perfette condizioni d'uso immediato. Occupa uno spazio minimo. Si compone di 350 canne reali che danno un ottimo* Ripieno *e un dolce piano di* Voce Celeste.
(Chiedere listino speciale)

Organo da studio *specialmente adatto per la tecnica organistica. Costruito secondo le norme internazionali, offre all'organista risorse varie per l'esecuzione di musica classica o moderna da concerto. È un ottimo istrumento da sala per la finezza dei suoni, per il mobile elegante, per l'adattabilità ai piccoli ambienti.*
(Chiedere listino speciale)



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 sem. L. 5.50 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50

(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

CAMETTI A. — Musicisti del Settecento in Roma: G. B. Costanzi, violoncellista e compositore . Pag. 39

RADICIOTTI G. — Un'opera sconosciuta di G. B. Pergolesi . . . » 43

PRATELLA F. B. — Perchè non si riconosce il nuovo . . . . . » 45

RIVISTA DELLE RIVISTE: La sonorità della Polifonia palestriniana — Coltura musicale e telefono senza fili — L'orchestra «2. L. O.» di Londra — Italia — Estero . . . . . Pag. 48

VITA MUSICALE: Teatri — Concerti . . . . . » 56

RECENSIONI: Musica vocale e strumentale da camera — Musica corale . . . . . » 61

IN TUTTI I TONI: Concorsi — Notizie . . . . . » 65

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi — Altre edizioni . . . . . » 67

BRANO MUSICALE:

G. MARTUCCI: *Un vago mormorio.*

RACCOLTE DI CANTI POPOLARI

Eco della Lombardia - 50 Canti popolari lombardi raccolti e trascritti da G. GIALDINI e G. RICORDI (46961) . . . . . L. 6,—

Canti popolari toscani di L. CORDIGIANI - Volume I e Volume II (49130-31). Ciascuno . » 6,—

Impressioni campestri toscane *(dalla raccolta del Tigri)* per Canto e Pianoforte di M. PIERACCINI (117640) . . . . . » 24,—

Canti pistoiesi musicati da ELISABETTA ODDONE (113849) . . » 4,—

Canti popolari romaneschi raccolti e corredati d'accompagnamento di Pianoforte da F. MARCHETTI (34230) . . . . . » 5,—

Canti popolari abruzzesi trascritti da F. P. TOSTI (46742) . . L. 6,—

Centocinquanta celebri Canzoni popolari napoletane per canto e pianoforte, raccolte da V. DEMEGLIO. Vol. I, Vol. II, Vol. III (44980, 45980, 93530) Ciascuno . . . . . » 6,—

Dal Golfo di Napoli - Quaranta melodie di L. DENZA (testo napoletano e italiano). Volume I, Volume II (50418-19) Ciascuno » 6,—

Canti della terra e del mare di Sicilia di A. FAVARA (testo siciliano con traduzione italiana) Volume I, Volume II (111249 e 118380). Ciascuno . . . . » 10,—

Recentissime pubblicazioni:

Mélodies populaires indiennes (Équateur, Pérou, Bolivie) récueillies et harmonisées par M. BÉCLARD-D'HARCOURT (118966) . . . . . L. 24,—

Canti di Sardegna (L'anima del popolo sardo) - 37 Canzoni (con traduz. italiana) raccolte da GIULIO FARA. Edizione illustrata da V. SIMONETTI (119080) . » 20,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

G. RICORDI & C. EDITORI — MILANO

ANNO VI. FEBBRAIO 1924 NUM. 2.

MVSICA D'OGGI

MUSICISTI DEL SETTECENTO IN ROMA

G. B. Costanzi, violoncellista e compositore *)

(1704-1778)

Pure del dramma pastorale *La Flora*, che si eseguì in un teatro privato nel carnevale medesimo (dal 14 febbraio), il Costanzi musicò tutto il secondo atto; il primo e il terzo erano fatiche di G. Corticelli e di N. Vasnier. Questa esecuzione merita di essere segnalata pel fatto che i due personaggi femminili furono sostenuti da donne; eccezione forse unica, essendo proibito nello Stato pontificio, com'è noto, di portare cantatrici sulle scene. Ma qui si trattava di un teatro che una società di quaranta persone si era proposta di far agire, non venalmente, nel palazzo Cesarini alle Stimmate. Queste notizie si apprendono dall'inedito diario del Valesio e non dal libretto (lo stampatore De Rossi era a capo della società), dal quale risulta soltanto che la dedica del dramma alla pronipote del papa, Maria Vittoria Corsini, è offerta dai « Quaranta generosi ».

Prima che per la morte dell'Ottoboni il Costanzi perdesse il suo munifico benefattore, trovo ancora di lui alcuni altri lavori. Il primo è un oratorio eseguito al Vaticano la notte di Natale.

Era usanza che la tradizionale cena pontificia di Natale, servita nell'appartamento Borgia in Belvedere, fosse preceduta dall'audizione di un componimento sacro cantato da musici della cappella; la lieta e ospitale festa, già abolita da Gregorio XIII, era stata ripristinata verso il 1640. Fu poi soppressa del tutto nel 1741, col risparmio, pel governo, di duemila scudi. La lista dei compositori di questa cantata comprende i migliori nomi; per il 1734 va aggiunto quello del Costanzi.

L'anno dopo egli metteva in note un altro componimento sacro, *L'Adamo*, eseguito nel marzo, nell'oratorio dei Padri di S. Filippo Neri.

Nell'occasione poi dell'investitura del principe Vaini nell'ordine francese dello Spirito Santo, con speciale cerimonia celebrata nella chiesa nazionale, il duca di Saint-Aignan, ambasciatore di Francia presso la S. Sede, offriva nel suo palazzo una composizione drammatica: il Costanzi, maestro di S. Luigi, ebbe naturalmente l'incarico di musicarla e di dirigerne l'esecuzione per la sera del 15 settembre 1737.

Lo stesso ambasciatore fece cantare due anni dopo un altro componimento *Il trionfo della pace*, con musica del Costanzi, per celebrare la pubblicazione della pace stabilita col trattato di Vienna. La guerra mossa dagli Stati collegati (Sardegna, Spagna e Francia) all'Austria era terminata nel 1735 con la perdita per l'imperatore di tutto il mezzogiorno d'Italia. La pace però non fu pubblicata che nel 1739, dopo che la casa di Borbone era stata già riconosciuta anche dal Papa come regnante sul trono di Napoli. Il *Trionfo della pace* fu eseguito il 25 agosto 1739, festa di S. Ludovico, con l'intervento del pretendente Giacomo III d'Inghilterra e dei suoi piccoli figli, di sei cardinali, di tre ambasciatori, di Ministri, nobiltà, e di altri personaggi.

***

Non trascorsero sei mesi che Pietro Ottoboni, in età di settantatre anni, cessava di vivere (28 febbraio 1740) con grande disperazione dei suoi numerosi creditori; e il Costanzi restava privo del posto di maestro di cappella del cardinale e della proficua protezione di lui.

Quale successore dell'Ottoboni alla Presidenza della Congregazione di Santa Cecilia fu nominato il cardinale Trojano Acquaviva d'Aragona (1694-1747), Ministro di Spagna e delle Due Sicilie presso la Santa Sede. E il Costanzi — che appunto nel 1740 era *Guardiano*, ossia

(*) Vedi principio nel fascicolo di gennaio p. p.

Vicepresidente dei maestri della Congregazione (17), carica a cui egli fu eletto poi altre due volte, nel 1754 e nel 1769 — divenne il virtuoso di Sua Eminenza.

Questo ricco porporato (soltanto la mensa arcivescovile di Monreale gli fruttava sessantamila scudi) faceva eseguire ogni anno, nella sua residenza al palazzo reale di Spagna nella piazza omonima, due componimenti per musica; uno nel giorno natalizio (20 gennaio) del giovane re Carlo Sebastiano di Borbone, l'altro per la simile ricorrenza (24 novembre) della sua sposa Maria Amalia Walburga. Tra le due parti della musica e alla fine si servivano lautissimi rinfreschi e « *ambigus* » al pubblico di cardinali, di prelati, ambasciatori, nobili, dame e cavalieri che affollavano i saloni. Il Costanzi, dal 1741 al gennaio 1746, scrisse sempre la musica di tutte le cantate.

In quest'ultimo anno il cardinale, appena tornato dalla sua villeggiatura di Caprarola, s'infermò gravemente. La malattia fu lunghissima e letale; egli morì il 20 marzo 1747 e nel medesimo giorno e in quello successivo morirono altri due cardinali, quasi per dar fede all'antica credenza popolare!

Durante il tempo che il nostro compositore restò al servizio dell'Acquaviva, egli ottenne la nomina di maestro in varie chiese: alla Madonna di Loreto nel 1742, della cappella di San Marco nel 1743, e, per la morte del Pitoni, di quella di S. Maria in Vallicella, pure nel 1743.

In un libretto del 1747 si fa poi menzione della sua qualità di maestro di S. Apollinare (18).

In quegli anni la riputazione del Costanzi si era divulgata attraverso l'Italia; nel 1745, ad esempio, egli fu chiamato, col Perti, col Hasse e lo Jommelli, ad esaminare i concorrenti al posto di primo maestro della reale cappella di Napoli.

Abbandonata del tutto la musica teatrale, egli si dedica ormai al genere sacro. Per un decennio scrive, ogni anno, un oratorio che i PP. Somaschi facevano eseguire nel Collegio Clementino nella domenica successiva alla festività dell'Assunzione (15 agosto); nel 1748 invece che per l'Assunta musicò un oratorio in onore di Girolamo Emiliani (beatificato l'anno innanzi) notevole perchè vi cantò *Gizziello* (Gioachino Conti). Compone oratori anche per i Padri della Chiesa Nuova, e rimase famoso il suo *Gioas* (1748) affidato al Babbi, all'Elisi e al *Bresciano*, i quali cantavano allora sui teatri di Alibert e di Argentina.

A partire dal 1752 egli si fregia del titolo di virtuoso del cardinale Giovanni Francesco Albani (1720-1803), ch'era Protettore dei regni e Stati del re di Polonia Elettore di Sassonia, nonchè Presidente della Congregazione di Santa Cecilia. In quest'anno medesimo è anche suo il componimento drammatico cantato per le nozze del principe di Buccheri, Giuseppe Alliata, con donna Felice Colonna.

Ma alla carica più ambita ed onorifica pervenne poco dopo, allorchè (per la partenza del coadiutore Jommelli pel Würtemberg) il 3 giugno 1754 fu nominato coadiutore del vecchio Pietro Paolo Bencini, direttore della Cappella Giulia, e per la morte di lui, ne prese effettivamente il posto il 7 luglio 1755.

Cessa allora di comporre anche gli oratori e le cantate per dedicarsi totalmente al servizio della Basilica vaticana, presso cui resterà per quasi un quarto di secolo, fino cioè alla sua morte.

Nell'archivio della Cappella Giulia, come ho potuto verificare grazie alla cortesia dell'attuale illustre direttore Ernesto Boezi, si conservano numerosissime le sue composizioni. Vi sono otto messe a 4, 5 e 8 voci, di cui però tre sole complete nelle varie parti; cento salmi, tra cui un *Dixit* a 16 voci (19); settanta inni pei vespri, settanta antifone, due sequenze, un *Te Deum*, centottanta tra graduali e offertori, alcuni mottetti, ecc.; tutte composizioni da 4 a 8 voci che recano le date tra il 1754 e il 1776.

Il Baini cita il Costanzi tra « gli eccellenti maestri che scrissero specialmente bei pieni » e tra coloro che scrissero opere a quattro cori (*Memorie storico-critiche*, ecc. vol. I, 327 e vol. II, nota 636).

Quando il Burney fu a Roma, nel 1770, si recò, nel pomeriggio del 18 novembre, in San Pietro per assistere ad una delle grandi funzioni che avevano luogo per la Dedicazione della chiesa. Il vespro era celebrato dal cardinale di York nella cappella del coro (nella navata di sinistra) dove appunto stava l'organo più grande. La musica, diretta dal Costanzi era eseguita da due cori, formati da numerosi cantori di cappella e soprainvitati; a rinforzo dei due organi v'erano soltanto quattro violoncelli e due contrabassi. Le composizioni erano del Pierluigi, del Benevoli e anche recenti

(17) Già nel 1728 era stato eletto Guardiano degli strumentisti.

(18) Lo Steinhuber (*Geschichte des Collegium Germ.-Hungaricum in Rom*, Freiburg, 1895, vol. I., p. 119) assegna l'entrata del Costanzi in S. Apollinare nel 1760!

(19) Un *Dixit* autografo a 8 voci è nell'archivio della Cappella pontificia (oggi nella Biblioteca vaticana) cod. 251.

(certo del Costanzi), queste di stile grave e maestoso, ammirabilmente eseguite; imitazioni e fughe a forma di dialogo tra i due cori producevano un bellissimo effetto. « Batteva il tempo — dice il Burney — il grosso Giovannini famoso suonatore di violoncello » (*the fat Giovannini, famous for playing the violoncello*), e lo scrittore aggiunge ch'egli non aveva mai inteso altrove, eccetto la cappella pontificia, musica così bene cantata (20).

Nel 1775 il P. Martini, a mezzo del P. Sabatini di Roma, si rivolse al Costanzi per avere il suo ritratto da collocare nella serie dei compositori illustri: questi si sentì assai lusingato della richiesta, e, pur protestandosi indegno di tanto onore, si affrettò a consegnare il quadro al P. Sabatini stesso, ringraziando il Martini con lettera 23 agosto (21); il ritratto ad olio è oggi collocato nel salone dei concerti del Liceo musicale di Bologna (22).

***

Il Costanzi si era ammogliato con Apollonia di Filippo Farinelli (23), romana, di circa dieci anni più giovane di lui. Nel 1759 i coniugi, con due servi e il musico Giuseppe Biggieri abitavano in piazza della Chiesa Nuova, vicino al palazzo del marchese Carucci, in un appartamento al secondo piano della « casa grande » dei Filippini (24).

Il compositore morì il 5 marzo 1778, forse nella detta casa, e fu sepolto nella chiesa sua parrocchiale di S. Stefano in Piscinula, in Banchi Vecchi, oggi non più esistente (25). Col suo testamento, dettato il giorno innanzi, il Costanzi nominava erede la propria moglie: legava alla « real casa Stuart il suo miglior violoncello di David » (Techler); al cardinale di York in particolare le sue carte di musica, « e ciò in contrassegno dell'umil sua servitù che ha professato e professa verso detti soggetti »; alla chiesa dell'Apollinare donava la propria musica del Mattutino della *Notte di Natale*. Lasciava inoltre cinquanta scudi per far celebrare messe di requie in suffragio dell'anima del cardinale Ottoboni, dal quale, egli dice, era stato molto beneficato. Ecco un sentimento di gratitudine che durava da quasi quarant'anni!

La moglie Apollonia morì il 9 gennaio del 1786: dal suo testamento e dal codicillo, rogati alcuni giorni prima (26) risulta che possedeva anche una casa a piazza di Spagna (crede fu il fratello Giuseppe Farinelli): tra i legati si nota che il cembalo fu lasciato a Sante Pascoli, maestro in Chiesa Nuova; il ritratto del marito e quello suo, in pittura, furono destinati a Teresa di Bernardino Torelli, e alcuni quadri d'autore, tra cui *la Pietà* del Trevisani, al canonico avv. Michele Belli (27).

(20) Burney C., *The present state of music in France and Italy*, ecc. Prima edizione, Londra, 1771. La traduzione italiana del viaggio in Italia, fatta su quella francese, pubblicata nella collezione Sandron, è alquanto trascurata.

(21) Autografo nella Bibl. del Liceo musicale di Bologna presso cui si conserva pure un'altra lettera al P. Martini del 9 settembre 1775, con la quale il Costanzi chiede informazioni sul cantore Vincenzo Ottini.

(22) Gentile comunicazione del conte Varielli.

(23) Una sorella della Farinelli, per nome Aurora, era moglie del suonatore Sebastiano Haim.

(24) Stato delle anime di S. Stefano in Piscinula, nell'archivio del Vicariato.

(25) Nell'atto di morte (*Lib. mort. S. Stephani in Pisc.*, 1750-92, a cc. 80) come pure negli Stati delle anime, gli si assegnano tre anni in più di età.

Successore del Costanzi alla Cappella Giulia fu Antonio Buroni.

(26) Atti Bartoli, Not. Cap. in data 10 gennaio 1786.

(27) Madre del can. Belli era Petronilla Tachler, probabilmente figlia del liutaio.

Elenco delle Opere drammatiche di G. B. Costanzi:

I libretti sono conservati presso le biblioteche Vittorio Emanuele e di Santa Cecilia, eccettuati quelli sotto i nn. 1, 15, 33, 34, 40 (collezione del dott. U. Rolandi) e nn. 17, 18, 19, 26 (collezione Pio Luzzietti).

1. - Santa Cecilia, dramma sacro in 2 parti a 4 v. (*S. Cecilia, Nudrice di S. Cecilia, Almachio, Consigliere*), Oratorio del Crocifisso, febbraio-marzo 1725.
   Libretto stampato dal De' Rossi, di pag. 29.
2. - La Santissima Annunziata, comp. sacro in 2 parti a 5 v. (*Amor Divino, Vergine, S. Giuseppe, Angelo Gabriello, Lucifero*), Palazzo della Cancelleria, 25 marzo 1726.
   Stamp. De' Rossi, con fregi in rame, di p. 24.
3. - L'Amor generoso, dramma, (P. di A. Zeno?) in 3 atti, a 6 v. (*Frilervo, Aldano, Giritz, Alvida, Sivardo, Asmondo*), Teatro Capranica, 7 gennaio 1727.
   Stamp. De' Rossi, di p. 62.
4. - Comp. sacro per la festività del SS. Natale, p. di Metastasio. Introdur. (*Genio Celeste*) e 2 parti a 3 v. (*Fede, Speranza, Amor divino*), Palazzo della Cancelleria, 2 gennaio 1728.
   Stamp. De' Rossi, con fregi e fig. in rame, di p. 19.
   Ripetuto nel 1730, ivi; Libr. stamp. da P. L. Zempel.
5. - Carlo Magno, festa teatrale (p. di Pietro Ottoboni) in 3 atti a 6 v. (*Carlo Magno, Lodovico, Ermengarda, Adelinda, Ildebrando, Sergio*), Pal. della Cancelleria, 9 ottobre 1728.
   Tre edizioni del libr. (Stamp. De' Rossi), una in 4° con 14 scenari incisi in rame di p. 64; due in 8°, con figure in rame e senza, di p. 78.

6. - Rosmene, favola drammatica in 3 atti a 6 v. (*Rosmene, Clomiri, Argene, Tirinto, Nicandro, Erasto*), Teatro Pace, 8 gennaio 1729.
Stamp. De' Rossi, di p. 57.
Tre arie sono alla bibl. di Cambridge (Eitner) e quattro alla bibl. Casanatense di Roma.

7. - Componimento da cantarsi *nel giorno del glorioso nome... della imperatrice Elisabetta Cristina, per comandamento del... card. Cienfuegos* (p. di Gian Bern. Ponticli) in due parti a 4 v. (*Fato, Italia, Germania, Tracia*); nel palazzo del detto cardinale, 19 novembre 1729.
Stamperia del Komarek, di p. 15.

8. - Eupatra, dramma (p. dell'Accademico di Roma) in 3 atti a 6 v. (*Mitridate, Farnace, Apamia, Eupatra, Tsacide, Archelao*). Teatro Valle, 3 genn. 1730.
Stamp. Zempel e de Mery, di p. 72.
Tre arie sono alla biblioteca Casanatense.

9. - Componimento da cantarsi *nel giorno del... nome... della imp. Elis. Cristina, per comand. del... card. Cienfuegos*, in due parti a 4 v. (*Europa, Asia, Africa, America*), nel pal. del detto cardinale, 19 novembre 1731.
Stamp. del Komarek, di p. 20.

10. - Partenope, dramma (p. di S. Stampiglia) in 3 atti a 6 v. (*Partenope, Rosmira, Arsace, Armindo, Emilio, Ormonte*), t. Tordinona, 13 febbraio 1734.
Stamp. De' Rossi, di p. 63.
(La musica è del Sarro ma con 14 nuove arie del Costanzi).
L'aria *Le dirò bell'idol mio* è nella bibl. di Dresda.

11. - La Flora, dramma pastorale in 3 atti a 5 v. (*Flora, Silvano, Daliso, Dorinda, Mireno*), teatro privato alle Stimmate, 14 febbraio 1734.
Stamp. De' Rossi, di p. 63.
(Il secondo atto soltanto fu musicato dal Costanzi).

12. - Compos. sacro (p. di Fil. Van Stryp) in 2 parti a 3 v. (*Giacobbe, Giuseppe, Balè*), Palazzo Apostolico, 25 dicembre 1734.
Stamp. della Rev. Camera apostolica di p. 20.

13. - L'Adamo, comp. sacro in 2 parti a 4 v. (*Adamo, Eva, Angelo, Lucifero*), Oratorio della Chiesa Nuova, 25 marzo 1735.
Stamp. De' Rossi, di p. 20.

14. - Comp. drammatico *de cantarsi per comandamento di S. E. il Duca di Saint'Aignan... in occasione della cerimonia di S. E. il sig. Principe Vaini nell'ordine dello Spirito Santo* (p. di Nic. Cozzi) in 2 parti a 4 v. (*La Gloria, la Religione, Genio di Roma, Genio di Francia*), Palazzo dell'ambasciatore, 15 sett. 1737.
Stamp. G. B. de' Caporali, di p. 40.

15. - Il Desiderio del martirio di S. Antonio Abate, comp. sacro in 2 parti a 4 v. (*S. Antonio, Macario, S. Pietro, Massimino*), Palazzo della Cancelleria, 23 gennaio 1739.
Stamp. Rosati e Borgiani, di p. 28.
(Ripetuto col titolo di *S. Pietro vescovo d'Alessandria* nel 1746 e 1747).
Partitura nella bibl. di Stato a Berlino.

16. - Il trionfo della pace, comp. dramatico (p. di Girolamo Melani) in 2 parti a 4 v. (*La Pace, Genio di Francia, Europa, la Discordia*), Residenza de' duca di Saint'Aignan, 25 agosto 1739.
Stamp. De' Caporali, di p. XXII.

17. - Il Vesuvio, comp. pel giorno natalizio di Maria Amalia Walburga, regina delle Due Sicilie (p. Antonio Passeri P. A.) in 2 p. a 3 v. (*Clori, Amarilli, Licida*); residenza del card. D'Acquaviva, Palazzo di Spagna, 24 nov. 1741.
Libreria Latilla, di p. XVI.

18. - Comp. pel giorno natalizio di Don Carlo di Borbone, in 2 parti a 3 v. (*Retide, Natura, Virtù*), residenza del card. D'Acquaviva, Palazzo di Spagna, 20 gennaio 1742.
Libr. Latilla, di p. XIV.

19. - La Nesa, comp. pel giorno natalizio di Maria Amalia Walburga (p. di Ant. Passeri P. A.) in 2 parti a 3 v. (*Diana, Nisa, Pallade*), Palazzo di Spagna, 24 novembre 1742.
Libr. Latilla, di p. XVI.

20. - Comp. pel giorno natalizio di Don Carlo di Borbone (p. di G. Pizzi) in 2 parti a 3 v. (*Gloria, Genio Romano, Tempo*), Palazzo di Spagna, 20 gennaio 1743.
Libreria Latilla, di p. XVIII.

21. - Comp. pel giorno natalizio di Maria Amalia Walburga, in 2 parti a 3 v. (*Venere, Marte, Aurora*), Palazzo di Spagna, 24 nov. 1743.
Libr. Latilla, di p. XX.

22. - L'Asilo delle Virtù, pel giorno natalizio di D. Carlo di Borbone (p. di T. P. pastore arcade) in 2 parti a 3 v. (*Giano, La Pace, Partenope*), Palazzo di Spagna, 20 genn. 1744.
Libr. Latilla, di p. XX.

23. - La speranza della Terra, pel giorno natalizio di Maria Amalia Walburga, in 2 parti a 3 v. (*Giove, Astrea, la Terra*), Palazzo di Spagna, 24 novembre 1744.
Libr. Latilla, di p. XX.

24. - Comp. pel giorno natalizio di D. Carlo di Borbone, in 2 parti a 3 v. (*Marte, la Virtù, la Gloria*), Palazzo di Spagna, 20 genn. 1745.
Libr. Latilla, di p. 20.

25. - Oratorio per l'Assunzione della B.ma Vergine, in 2 parti a 3 v. (*Figlio Divino, Amore celeste, Maria Vergine*), Collegio Clementino, 22 agosto 1745.
Stamp. Bernabò e Lazzarini, di p. XI.

26. - L'Iride, comp. pel giorno natalizio di Maria Amalia Walburga, in 2 parti a 3 v. (*Cerere, il Tempo, Partenia*), Palazzo di Spagna, 24 nov. 1745.
Libr. Latilla, di p. XX.

27. - Enea in Cuma, comp. da cantarsi pel giorno natalizio... di Don Carlo di Borbone... per comand. del card. Acquaviva, in 2 parti a 3 v. (*Venere, Delfobe, Enea*), Palazzo di Spagna, 21 genn. 1746.
Libr. Latilla, di p. XIX.

— S. Pietro Vescovo d'Alessandria, comp. sacro in 2 parti a 4 v., Oratorio della Chiesa Nuova, 3 aprile 1746.
Stamp. Zempel, di p. 16.
Identico libretto del n. 16 (*Il desiderio del martirio di S. Antonio*). La part. è presso la bibl. di Stato a Berlino.
Ripetuto nel 1747. Libr. stamp. dall'Ansillioni, di p. 16.

28. - Oratorio per l'Assunzione della B.ma Vergine, in 2 parti a 3 v. (*Amor divino, M. Vergine, Umanità*), Collegio Clementino, 21 agosto 1746.
Stamp. Bernabò e Lazzarini, di p. XII.

29. - Oratorio per l'Assunzione della B.ma Vergine, in 2 parti a 4 voci (*Amor divino, Sapienza, Onnipotenza, Morte*), Coll. Clementino, 20 ag. 1747.
Stamp. Bernabò e Lazzarini, di p. XI.

30. - Gioas, *Re di Giuda* (p. di Metastasio) in 2 parti a 6 voci (*Gioas, Sabia, Atalia, Gioiada, Mateu, Ismaele*), Oratorio della Chiesa Nuova, 3 marzo 1748.
Stamp. De' Rossi, di p. 32.

31. - Oratorio *per la festa del B. Girolamo Emiliani*, in 2 parti a 3 v. (*Maria Vergine, B. Girolamo Emiliani, Capitano*), Collegio Clementino, 1° settembre 1748.
Stamp. Bernabò e Lazzarini, di p. XV (con rami).

32. - Oratorio per l'Assunzione della B.ma Vergine, in 2 parti a 3 v. (*S. Pietro, S. Giovanni, S. Tommaso*), Coll. Clementino, 16 agosto 1750.
Stamp. Bernabò e Lazzarini, di p. XII.

33. - Ester, comp. sacro in 2 parti a 3 v. (*Ester, Assuero, Amano*), Collegio Germ.-Ungarico, 11 febbraio 1752.
Stamp. dell'Ansillioni, di p. XV.

34. - Comp. sacro *fatto cantare sul Monte detto di S. Onofrio* (p. di G. M. romano) a 3 v. (*Amor Divino, S. Filippo Neri, Amor terreno*), 28 maggio 1752.
Stamp. dell'Ansillioni, di p. 7.
Ripetuto nel 1753 (libr. pubbl. nella stamperia di Pallade, 1753).

35. - Amor prigioniero, per nozze D. Giuseppe Alliata Giovanni principe di Buccheri con donna Felice Colonna, (p. di G. Pizzi) in 2 parti a 4 v. (*Cerere, Marte, Venere, Amore*), Palazzo Colonna, 18 giugno 1752.
Stamp. Salomoni, di p. 27.

36. - Oratorio *per l'Assunzione*, in 2 parti a 3 v. (*Pietro, Andrea, Giovanni*), Coll. Clementino, 20 agosto 1752.
Stamp. del Chracas, di p. XVI.

37. - Giuditta, oratorio in 2 parti a 3 v. (*Ozia, Giuditta, Abra*), Coll. Clementino, 19 agosto 1753.
Stamp. del Chracas, di p. XVI.
La partitura è presso la bibl. di Stato in Berlino.

38. - Giaele, oratorio in 2 parti a 3 v. (*Debora, Giaele, Baracco*), Coll. Clementino, 18 agosto 1754.
Stamp. del Chracas, di p. XIV.
La part. è presso la Bibl. di Stato in Berlino.

39. - Oratorio per l'Assunzione, in 2 p. a 3 v. (*Eliseo, Oziele, Achia*), Coll. Clementino, 17 agosto 1755.
Stamp. del Chracas, di p. XIV.

40. - La morte d'Abel, *figura di quella del Redentore* (p. di Metastasio) in 2 parti a 5 v. (*Adamo, Eva, Caino, Abelle, Angelo*), Coll. Germ.-Ung., 3 febbraio 1758.
Stamp. dell'Ansillioni, di p. 24.
Altra ristampa presso G. Zempel, s. d.

Alberto Cametti.

Non essendo ancora terminato l'esame dei lavori, rimandiamo definitivamente al prossimo fascicolo il giudizio della Commissione aggiudicatrice del nostro CONCORSO PER UN PEZZO SINFONICO.

Un'opera sconosciuta di G. B. PERGOLESI

Il mio carissimo e valoroso amico Alberto Cametti (che sento il dovere di ringraziare anche pubblicamente) mi ha segnalato l'esistenza di un libretto, ignoto ai bibliografi, che viene ad aggiungere una nuova composizione a quelle da me indicate ed analizzate nella vita del grande Jesino.

Si tratta di una cantata a quattro voci, eseguita in occasione delle nozze di Don Raimondo di Sangro, principe di S. Severo, e Donna Carlotta Gaetani, nel teatro di Torremaggiore (provincia di Foggia) nel novembre del 1735, cantata, della quale però il Pergolesi, per malattia sopravvenutagli, non potè musicare che la prima parte; onde il lavoro fu dato a terminare al napoletano Nicolò Sabbatino, mediocre compositore, allora maestro di cappella nella chiesa dei Girolimini in Napoli.

Pur troppo, di questa composizione non altro mi è dato offrire ai lettori che notizie bibliografiche e storiche, perchè la partitura musicale è, sino ad oggi almeno, irreperibile.

Ecco intanto il frontespizio del libretto, occupato in massima parte dal borioso, ridicolo elenco dei titoli nobiliari del personaggio, a cui è dedicato:

Il tempo felice — *Preludio scenico per musica — alla solenne celebrazione delle Nozze degli Illustrissimi ed Eccellentissimi Signori — D. Raimondo (sic) di Sangro, Principe di S. Severo, ecc. — e — D. Carlotta Gaetani — Dell'Aquila d'Aragona — De' Duchi di Laurenzano — Da rappresentarsi nel teatro di Torremaggiore in — quest'anno 1735 — Dedicato all'Illustriss. ed Eccellentiss. Sign. — Il signor — D. Niccolò Gaetani — Dell'Aquila d'Aragona — Signore di tutta la Famiglia — Secondo Principe nel Regno di Napoli, Decimosettimo Signore — e Principe di Piedimonte, Duca Sesto di Laurenzano, Conte di — Alife, Utile Signore dello Stato di Alvignano, Dragoni e Mal-rano, Della Baronia di Gioia e suoi Casali, Della Baronia di — Capriati, Ciorlano, Fossaceli e S. Maria dell'Oliveto, ecc. Della — Real Badia di S. Lorenzo di Capoa perpetuo Compadrone — colli Serenissimi Re di Napoli, Maresciallo di Campo, Gentiluomo della Camera del Re delle Due Sicilie — Consiglier di Stato — del Gabinetto di Sua Maestà, ecc. - In Napoli, MDCCXXXV.*

Nella pagina interna si leggono i nomi dei compositori della musica e degli esecutori:

« Prima parte, musica di G. B. Pergolesi;

Seconda parte, musica del sig. Nicolò Sabbatino, *stante l'indisposizione del primo*».

Segue l'elenco dei personaggi e dei rispettivi interpreti:

Tempo, Andrea Masnò; *Mercurio*, Biasino Bisucci; *Fortuna*, Niccolò Rigginella; *Aurora*, Francesco Di Falco.

Gli esecutori erano quasi tutti artisti di merito non comune: trovo, per esempio, il Masnò a sostenere importantissime parti nei teatri di Napoli e di Venezia, e il Rigginelli (chiamato anche Reginelli, Rigginella e La Reginella) su le scene veneziane e berlinesi.

***

Il libretto, scritto da un tal Giuseppe Macri, è destituito di ogni valore letterario e poetico; è uno di quei miserabili aborti, di cui fu così ricco il settecento italiano, ammanniti da dilettanti allo scopo di offrire al musicista il pretesto di comporre recitativi, arie e duetti. Fu sincero l'autore, riconoscendo, nella dedicatoria («Napoli, 9 novembre 1735») che la sua Musa era «stanca e roca».

La cantata si divide in due parti. Nella prima comparisce il *Tempo*, raffigurato nella persona di un vecchio dalla lunga barba con falce in mano; egli rimpiange la giovanile età e lamenta il veloce trascorrer delle ore e la continua opera di distruzione:

«Ov'è dell'anima
Lo spirto altiero?
Ov'è il primiero
Sald vigor?»

A confortarlo giunge la *Fortuna*, annunziando prossimo a verificarsi un lietissimo avvenimento. Curioso di sapere qual sia questo avvenimento, il *Tempo* invoca «l'onnisciente» *Mercurio*. Il quale scende dalle nubi ed assicura i due interlocutori che presto s'inizierà per i mortali un'èra di pace e di felicità, in grazia di «una sublime impresa, che oggi disegna il cielo»; ma più non dice, perchè gli è stato vietato da Giove. E la prima parte termina con un duetto tra la *Fortuna* ed il *Tempo*, rimasti in asso con la curiosità insoddisfatta.

Al rialzarsi del sipario, dopo una breve apparizione di *Mercurio* su la scena, immersa nelle tenebre, ecco scendere l'*Aurora*, apportatrice di luce e di letizia ed insieme della lieta novella: la «sublime impresa» è un faustissimo imeneo. Entra allora sfolgorante il *Sole* sopra un carro, ove si trovano, come in apoteosi, i ritratti di Don Raimondo e Donna Carlotta. *Mercurio* canta le lodi degli sposi e le benemerenze delle loro case; la *Fortuna* inchioda ad una quinta la sua ruota, il *Tempo* spezza la sua falce e il componimento si chiude con un inno di gioia a tre.

***

Eppure questo misero *Preludio scenico* ha la sua importanza storica, in grazia di due illustri nomi, a cui va legato: quelli di Don Raimondo Di Sangro e di G. B. Pergolesi.

Lo sposo, di cui allora si celebrarono le nozze, giovane di venticinque anni e quindi coetaneo del grande infelice Jesino, divenne poi celeberrimo nell'arte militare. Il suo piano di tattica per la fanteria fu adottato da Federico il Grande di Prussia e da Maurizio di Sassonia. Gli si attribuisce l'invenzione di fucili e cannoni di una specie particolare, di una lampada detta perpetua, di macchine idrauliche ecc.

Ma, per quanto illustri fossero le case dei principi di S. Severo e dei Gaetani, per quanto celebrità avesse poi acquistata D. Raimondo, si può esser sicuri che più di ogni altra cosa deve aver lusingato l'amor proprio dell'oscuro versaiolo il fatto di aver associato in questo libretto il nome suo a quello dell'immortale compositore.

Sette sono i pezzi di cui consta la prima parte del *Tempo felice*, posta in musica dal Pergolesi: due arie del *Tempo*, due della *Fortuna*, due di *Mercurio* ed il duetto finale tra la *Fortuna* ed il *Tempo*. Essi furono scritti tra il *Flaminio* e lo *Stabat*.

L'autore si accinse a comporli dopo la rappresentazione dell'ultima sua opera drammatica *(Flaminio)*, comparsa su le scene del teatro Nuovo di Napoli nell'autunno del 1735; ma, giunto alla fine della prima parte, da un nuovo e più fiero attacco dell'inesorabile morbo, che da tempo insidiava quella preziosa esistenza, fu costretto a sospendere il lavoro.

Tubercoloso all'ultimo stadio, fu consigliato dai medici a recarsi a respirare l'aria salutare di Pozzuoli; trovata quivi ospitalità nel convento dei francescani, riprese, dopo alcuni mesi, la penna per terminare lo *Stabat*, che l'arciconfraternita dei Cavalieri della Vergine dei Dolori gli aveva ordinato e pagato anticipatamente. Fu questo il suo canto del cigno: pochi giorni dopo aver segnato a piedi del capolavoro *Finis Laus Deo*, il 16 marzo del 1736, il divino cantore del pianto della Vergine esalava l'ultimo respiro.

Aveva vissuto 26 anni, 2 mesi e 12 giorni!

GIUSEPPE RADICIOTTI.

Perchè non si riconosce il nuovo

Argomento modernissimo, attuale, vivo, specialmente nel campo dell'arte musicale. Naturalmente io non mi discosterò da questo campo: e per la mia qualità di musicista, e perchè la rivista su cui espongo queste mie idee è dedicata alla musica, e perchè non mi sarebbe possibile di ritrovare altrove, come nel sud detto, tanta copia di esempi e di motivi utili a quanto io mi sono proposto di dimostrare.

CONSTATAZIONI DI FATTO.

Tutti i critici musicali e tutti i pubblici sostengono di amare, di desiderare e di cercare il nuovo. Però e di comune accordo essi non riescono mai a ritrovarlo. Conseguentemente i critici musicali, rilevando con gioia mal repressa la supposta inettitudine dei musicisti moderni a fare il nuovo, concorrono con tutti i mezzi leciti ed illeciti a screditare l'arte moderna ed innovatrice presso la considerazione del pubblico.

Il pubblico a sua volta, confortato nella sua pigrizia spirituale e ne' suoi vizi di sensibilità dal consiglio della critica, si disinteressa completamente dell'arte moderna e nuova, quando non l'odii e non la disprezzi.

IL PASSATO INUTILE MAESTRO.

Critici e pubblico si trovano nuovamente concordi nel venerare il passato, vantandone la grandezza artistica, che nessun moderno potrà mai — secondo loro — non dico superare, ma neppure uguagliare ed emulare; lo prendono giustamente a maestro per il presente e lo citano ad ogni momento. Ciò nonostante il passato sarà sempre per loro un inutile maestro nei riguardi dell'arte nuova.

Il passato insegna, che quei capolavori d'arte musicale, da noi oggi ammirati e giudicati insuperabili, furono per la maggior parte, al loro primo apparire, combattuti, denigrati e schemiti dalla critica e dal pubblico del loro tempo.

Il genio innovatore di Claudio Monteverdi fu contaminato dal veleno pedantesco e pseudo culturale dell'abate Artusi bolognese, un'illustre nullità ringhiosa. Gian Sebastiano Bach morì completamente dimenticato; qualcuno dei suoi maggiori lavori — tutti inediti, in un'epoca di fervida attività editoriale — è andato irreparabilmente perduto; tutti gli altri sono stati scovati un secolo dopo la sua morte. E solo allora e per opera principalmente di un altro musicista, il Mendelssohn, Gian Sebastiano Bach e la sua grandissima arte musicale furono finalmente scoperti e riconosciuti.

Beethoven ha dovuto combattere dolorosamente tutta la vita contro l'incomprensione più o meno disinteressata. Specialmente le sue ultime composizioni — le più audaci — erano accolte dalle risa degli esecutori stessi e molte volte la grande critica di quel tempo scrisse: *che Beethoven si rovinava, volendo tentare, contro il suo genio, novità e fantasticherie cervellotiche*.

«*Tannhäuser*» di R. Wagner cadde tra fischi clamorosi all'*Opéra* di Parigi. «*Tristano e Isotta*» dovette aspettare molto prima di esser rappresentato, avendolo giudicato ineseguibile gli artisti chiamati ad interpretarlo per la prima volta; e non parliamo delle altre lotte mortali che afflissero la vita del grande musicista.

«*Mefistofele*» di Arrigo Boito cadde tra i fischi più clamorosi al teatro *alla Scala* di Milano e dovette aspettare sette anni in silenzio prima di ritornare alla luce della ribalta.

Il «*Boris*» del Moussorgski cadde al suo primo apparire sotto i colpi della critica.

E così di seguito.

Questo ha insegnato ed insegna inutilmente il passato.

I critici si difendono col dire: che quelli erano tempi differenti; che oggi la critica ed il pubblico sono illuminati e capiscono tutto e che ad ogni modo — magra consolazione — il vero artista deve accontentarsi di soffrire il martirio durante la vita, per poi godere dell'immortalità... dopo la morte. Così vuole il destino, così è sempre stato e così sempre sarà.

Forte dei suddetti principii molto filosofici, il critico prosegue quindi imperturbabile ed imperterrito per la sua strada ed il buon pubblico gli tiene dietro.

LE BARRIERE CONTRO IL NUOVO.

Le principali sono tre e formidabili: prima, l'indole stessa dell'uomo nel tempo e nell'ambiente in cui questi vive; seconda, la cultura artistica; terza, il vizio di sensibilità. Tutte e tre, poi, sono fra di loro legate e dipendenti l'una dall'altra.

E cominciamo col guardare all'indole dei nostri critici e del nostro pubblico.

Classificazione dei critici:

Musicologo e critico dotto e severo. — Vive di preferenza nelle biblioteche ed è così assorbito dallo studio del passato, da non arrivare neppure ad accorgersi del presente.

Critico e musicista compositore riuscito o per la via di riuscire. — Vive di preferenza

nella scuola, o dirige una qualche rivista, o dirige l'orchestra, ma difficilmente arriva a campare col frutto delle sue creazioni artistiche. La sua critica è esclusivamente soggettiva; egli non vede l'arte musicale, ma soltanto la sua personale, al maggior successo della quale considera massimamente legato il suo divenire finanziario e dittatoriale. Le sue scoperte critiche, anche se geniali, valgono soltanto a mettere in evidenza i rapporti di differenza esistenti fra l'arte sua — unica, secondo lui — e quella di tutti gli altri, passati, presenti e futuri e col dovuto riguardo nella forma, s'intende, per i morti. Può essere utile a se stesso, ma è molto nocivo per l'arte. Bisogna però scusarlo e perdonarlo, poichè se pecca, pecca per eccessivo amore... di sè, ma, ad ogni modo, lavora e produce genialmente.

Critico e musicista compositore mancato. — Vive un po' da per tutto ed è il peggiore di tutti. E' velenosissimo e solo a toccarlo si corre pericolo di morte.

Critico dilettante. — Vive di preferenza nel giornale; scrive indifferentemente così di musica, come di cavalli, di donne, o di lucido per le scarpe. La cosa importante per lui sta nel fatto di sbarcar bene il lunario. Ha un bagaglio completo di frasi e di opinioni... degli altri, ch'egli impiega signorilmente a proposito ed a sproposito. Assassina la gente senza accorgersene; di modi cortesi e di educazione moderna, sa mutar rapidamente di parere con molta eleganza e senza mai rimetterci del proprio..., perchè di proprio non possiede nulla.

Classificazione del pubblico:

Pubblico che maggiormente frequenta i concerti musicali. — Il migliore; però preso dal pregiudizio, che al di fuori di una certa musica, di certi autori classico-romantici, non esista altra arte musicale degna di essere presa sul serio. Ha un certo buon gusto, una buona educazione, preferisce gli stranieri agl'italiani e la virtuosità dell'esecutore alla bontà della musica eseguita.

Pubblico che maggiormente frequenta i teatri. — Il peggiore, perchè il più ricco di mezzi finanziari. Paga lo spettacolo per divertirsi, perciò esige lusso di mezzi decorativi, lusso di etichetta nei nomi degli interpreti e tutte quelle altre condizioni affini, che permettano anche a lui di mettersi in vista in qualche modo. Però si annoia all'opera d'arte e la tollera soltanto, se presentatagli vestita con lusso ed alla moda. Preferisce ed ama l'operetta, il caffè *canoro*, la *varietà*... e le loro dipendenze e conseguenze.

Il pubblico maggiore. — Quello che può andare raramente al teatro ed al concerto, o che non ci va mai, perchè le sue finanze, la sua cultura e la sua educazione non glielo permettono. Sarebbe il più innocente ed il più adatto a giudicare per la sua verginità. Ma disgraziatamente la sua buona fede lo fa stare attaccato alla critica del giornale, al quale egli crede ciecamente, e la sua sensibilità artistica si atrofizza o si corrompe per inerzia e per l'abitudine al mediocre ed al facile.

Cultura artistica.

In rapporto a quanto ho detto precedentemente.

Si comincia a conoscere dagli studiosi abbastanza bene il passato, senza però saperne trarre utili ammaestramenti; nella scuola si insegna l'arte accademicamente, oppure si educano giovani a seguire maniere d'arte personali, con l'ambizione di diventare capiscuola; con le riviste e coi giornali si diffonde un genere di cultura tutto soggettivo, parziale, protezionistico e denigratorio del nuovo; nelle società di amici della musica e dell'arte si perpetua il feticismo per lo straniero virtuoso, per l'acrobata e per l'opera celebre e fuori di discussione; nel teatro il pubblico in maggioranza, educato alla scuola del *varietà* e del cinematografo, vorrebbe riprodotta una specie elegante, raffinata ed ideale... di bordello; nelle masse perdura l'indifferenza, l'ignoranza ed il vizio di sensibilità. Se la critica corrompe, sbaglia, inganna o nuoce, a sua volta il pubblico si dimostra felice di farsi corrompere, ingannare e deviare dal vero, dal sano e dall'onesto. Critica e pubblico vanno perfettamente d'accordo e si scambiano vicendevolmente le loro virtù ed i loro difetti.

Il vizio della sensibilità.

I fatti precedenti ne sono la cagione, l'inerzia spirituale, la conseguenza.

Riposare, divertirsi, dormire è dolce; spostarsi, camminare, rinnovarsi spiritualmente è faticoso e doloroso. Quando la cultura di un'epoca non arriva a distogliere i nostri sensi dal piacere esteriore, avviene — come si vede nel nostro tempo — che l'opera d'arte si trova costretta a fungere esclusivamente da piacevole diversivo o da eccitante ideale. I nostri sensi, riposanti nella facile conquista artistica, avvenuta per forza di abitudine, si foggiano in quel dato genere ed in quella data maniera di espressione, nè più sanno liberarsene e neppure ne sentono lo stimolo. Questo è il vizio di sensibilità. Il viziato trova comodo di non spostarsi più; e se anche un barlume di

ragione od altro movente gli propongono la necessità di rinnovarsi, esso in buona fede non va a cercare il nuovo, ma in cambio e senz'accorgersene va a cercare nell'opera nuova soltanto quegli elementi emotivi, frusti e rifrusti, i quali sogliono soddisfare il suo vizio di sensibilità. Conseguentemente, quindi, dell'opera nuova esso sentirà soltanto la parte non nuova, se ci sarà; di tutto il resto non sentirà niente e rimarrà completamente disorientato oppure si annoierà e non arriverà a capir niente. Il vizio di sensibilità si porrà di mezzo fra la sua potenzialità inerte di sentire e l'opera d'arte da sentire. Conseguenza, una vegetativa inerzia spirituale.

Il nuovo.

Non si creda che io qui abbia tentato una difesa di quell'arte, classificata per ischerno *futurista*, od avanguardistica, o che altro dir si voglia. Io qui non faccio una questione personale, o di simpatia per comunità di principio, o per il gusto di colpire questo o quell'immaginario e supposto avversario. Io qui faccio una questione di principio, balzatami alla mente proprio dalla considerazione del passato; di quel passato così spiritualmente inutile per coloro, che si vantano di vivere solo di esso.

Il passato insegna il concetto del nuovo e ne dà la coscienza. L'ecclettismo, la più bella conquista del nostro secolo e che costituisce il carattere più originale della nostra cultura moderna, ha spostato tutti i valori ed i sistemi critici e ci ha spinti a considerare l'arte nella sua linea evolutiva sotto la luce della storia. Fede, arte e civiltà camminano di pari passo nel tempo e producono fenomeni fra di loro legati. Oggi non più si fa la questione di quel dato secolo d'oro dell'arte, o di quell'altro della decadenza, o di quello che piaceva di più a Tizio, o di quell'altro che era preferito da Caio, ecc.

La società umana dalle sue origini fino ai nostri tempi non si è mai fermata, percorrendo una grande linea storica, disseminata di fortune, di vittorie e di sconfitte, ma pur sempre risorgendo rinnovata dopo ogni caduta. Tanti passi, altrettante vicende o fortunate o disgraziate, tanti periodi civili ed altrettanti periodi artistici, di rinnovamento, di perfezionamento, di decadenza. Ma ciascuno di questi periodi ha nell'artista di genio il suo massimo esponente ed ha conseguentemente il suo genio, o innovatore, o conclusore, o decadente. E ciascuno di questi uomini di genio ha i suoi collaboratori, negli artisti minori che lo precedono e lo circondano nel suo tempo. E bene, ad ogni passo nel tempo, o nel rifiorimento, o nel perfezionamento, o nella decadenza, si rivela sempre *il nuovo;* istinto dinamico, che fa evolvere il mondo verso sempre una maggior perfezione, scoperta di Dio.

Il nuovo esiste per forza e non per nostro piacere.

Inutile, quindi, stupido ed empio negare ed osteggiare *il nuovo*. Chi schernisce l'artista, che si esprime in maniera differente, può essere perdonato per la sua ottusità di comprensione, ma non mai per la sua empietà. Egli si pone contro le leggi di natura e di Dio. Ed in fondo ed in realtà, che può fare un artista sincero se non il nuovo?

Il *nuovo* come concetto, intendiamoci bene, il nuovo spirituale, non il solo *nuovo* formale, che è conseguente e spesso inganna con l'apparenza.

Fare il *nuovo* non è una volontà superficiale, nè un atto di superbia, o di insincerità per impotenza a fare diversamente, ma un fatto naturalmente necessario, frutto di un tormento intimo.

Il vantarlo ha valore soltanto polemico, quando — come nel caso d'oggi — il tormento dell'artista è ripagato con lo scherno e con la beffa, contro l'ordine eterno e naturale delle cose e contro quelle nobili e sante aspirazioni, per le quali tutti, almeno in apparente accordo, dimostrano di lottare con tutta la fede e con tutto il fervore.

F. Balilla Pratella.

Alcuni vecchi associati non hanno ancora rimesso l'importo dell'abbonamento pel 1924 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.

RIVISTA DELLE RIVISTE

La sonorità della Polifonia palestriniana

Nel *Ménestrel* del 5 ottobre p. p. Mr. Henri Maréchal pubblicava delle « Lettere e ricordi », dove parlava di un'ispezione fatta per conto del Ministero francese alle Cappelle delle Cattedrali di Rodez e di Montpellier, Cappelle un tempo sovvenzionate dallo Stato. Ciò che egli racconta (e pare sia la ragione d'essere della sua pubblicazione) interessa davvero poco: a Rodez, benchè vi fossero molti mezzi, e per quanto il Vescovo fosse soddisfatto della sua Cappella, si faceva musica di cattivo gusto. Si sa, c'era un maestro italiano! Invece a Montpellier il Vescovo non se n'intendeva, ma si cantava bene. Notizie simili non attraggono troppo, specie se date con qualche anno di ritardo.

Invece è già un po' meno banale quando M. Maréchal non perde l'occasione di far sapere di non intendersi troppo della materia eh'egli giudica. Difatti, non si vede perchè, egli viene a parlare di Pio X e del suo *Motu Proprio* sulla musica sacra e dice: « Nel 1911, essendo a Roma la Domenica delle Palme, potei sentire importanti Uffizi del mattino e del pomeriggio nelle tre basiliche di S. Pietro, S. Giovanni Laterano e Santa Maria Maggiore. Ah! davvero la misura presa da S. Santità per ricondurre il canto liturgico al suo vero carattere, fu proprio d'un radicalismo assoluto!

« Sotto quelle volte, tanto venerabili quanto immense, un semplice quartetto vocale doveva cantare l'Ufficio *a cappella*, cioè senza l'appoggio dell'organo ». M. Maréchal non s'è dunque accorto che in quelle basiliche le quattro voci erano *un coro a quattro voci* e non già un quartetto, cioè quattro soli cantori? Ed egli, ispettore di Cappelle non sa che nella Settimana Santa non si usano che le voci? E non solo dopo Pio X, perchè è sempre stato così?

Continuiamo. « Mai Palestrina, Allegri, Vittoria, ed altri grandi pontefici di quell'arte speciale non si sarebbero limitati a mezzi d'esecuzione così fragili; ma davanti alla bolla papale, nessuno ha diritto di discutere... tranne l'arte stessa, colla quale alcuni illustri predecessori di Pio X, quali Leone X, Giulio II e qualche altro, degnarono pure di fare i conti. Non è vero Palestrina, Michelangelo, Raffaello, Benvenuto e compagni? »

Il nostro Leopardi disse acutamente che, per non mostrare i limiti della propria cultura, bisogna non oltrepassarli mai. E' chiaro che Mr. Henri Maréchal li ha varcati di qualche poco, pure trattandosi di conoscenze non rare per qualunque musicista, e addirittura elementari per chi si occupa d'arte sacra. I citati Maestri polifonisti del secolo XVI, componevano, come tutti sanno, proprio per sole voci e se usavano qualche strumento, era a titolo di sostituzione di qualche voce, oppure di rinforzo. Prova ne sia che non se ne trova mai traccia nè menzione nelle partiture. Ma anche il fatto d'un Ministero dell'Istruzione Pubblica che manda in missione persona così competente non è poi cosa tanto rara. Nevvero?

Invece ha qualche valore il trovare un musicista in più, che non ha idea esatta della sonorità della musica antica; ed è onesto riconoscere che, se si appurasse, Mr. Maréchal si troverebbe in numerosa e fors'anche eletta compagnia. Quanti sono convinti di conoscere le vecchie musiche perchè ne conoscono le note. « La musica è quello che sta scritto », ci diceva un giorno un dotto bibliotecario; ed è naturale, per un bibliotecario. Ma per un musicista può e dev'essere altra cosa. Le note non sono che mezzi per risvegliare la musica, cioè dei suoni, che costituiscono la vera, la sola realtà. Tanto che, date le note, occorre restituire questa realtà di suoni perchè abbia vita e si riveli l'opera d'arte.

Ecco che, p. es., se si facesse suonare *La Morte di Isotta* da un'orchestra di mandolini e mandole, sarebbe tale un'offesa all'insigne lavoro, da far scattare anche il più empio contraffattore.

Eppure le note sarebbero le stesse! Qui si tratta di alterare la stessa qualità dei suoni; ma se, p. es., si prendesse una Sonata di Corelli per Violino e Basso continuo, e la si eseguisse con un coro di venti violini all'unisono, accompagnato da un altro coro di contrabassi e vari pianoforti (cioè conservando — in complesso — la qualità dei timbri), forse che l'opera di Corelli non ne rimarrebbe offesa nella sua natura? Chi non sa che uno stesso strumento viene trattato in tutt'altro modo, secondo che lo si concepisce come un *solo*, o come una massa? Chi non ha sentito biasimare giustamente le esecuzioni di Quartetti con orchestra d'archi? E' come se in pittura, uno pigliasse una miniatura e ne proiettasse le delicate forme sull'ampia superficie d'una parete di sala; un vero delitto!

Eppure, quanti se ne commettono in musica, anche da bene intenzionati che, come Mr. Maréchal, discorrono con rispetto dell'arte antica?

Non parliamo delle continue esecuzioni della più fragile e preziosa musica clavicembalistica (che porta spesso le tracce degli effetti propri del delicato strumento che ha voce poco più forte d'una chitarra), musica che invece viene trasportata sui nostri pianoforti da concerto a gran voce, e dai quali ci si studia sempre meglio di trarre il massimo di sonorità, specie data l'ampiezza delle sale da concerto dedicate al gran pubblico. E proprio il caso della musica per flauto eseguita col trombone. Ma quando si fa la *Passione secondo S. Matteo*, che G. S. Bach scrisse ed eseguì coi suoi 30 musicisti (in tutto, tra due cori, due orchestre e solisti), ed oggi vi si impiegano centinaia di voci e di strumenti, non è forse proprio come la miniatura trasformata in grande pittura murale?

Ed ecco che Mr. Henri Maréchal, musicista stimato nel suo paese, immagina che al tempo di Palestrina si usassero chissà che mezzi. Egli ha dunque l'idea d'una polifonia vocale a grandi masse ed a grandi effetti; e certo non è solo in tale concetto. Basta vedere in che condizioni si eseguisce la polifonia palestriniana quasi da per tutto.

La realtà è tutt'altra. Quando Mr. Maréchal è stato a Roma, avrà, speriamo, visitata la Cappella Sistina, ed avrà gettato uno sguardo alla davvero venerabile cantoria che sta sul lato destro. Quant'è ampia? Crede possano starvi più dei 28 cantori che, con altri 4 in sopra numero, componevano la Cappella Pontificia al secolo XVI? Nelle varie chiese romane, spesso situati in alto, sulle pareti, vi sono quelli che appunto si chiamano *coretti*, perchè proprio erano diverse cantorie, quando, fino alla decadenza polifonica, si faceva musica a più cori. Potevano starvi molti cantori? No di certo, spesso anzi non ve n'entrano più di sette od otto. All'inizio degl'*Improperii* di Palestrina, nel prezioso autografo lateranense (di cui la prima pagina fu riprodotta in fac-simile dall'Haberl nell'*Opera Omnia*), v'è il nome dei cantori a cui era destinato il lavoro, e ve n'è proprio uno per parte; sicchè ogni coro (sono due) è appunto « un simple quatuor vocal! » Qualche parte ha due nomi: vuol dire che erano voci fiacche. Quando Sisto V fece innalzare l'obelisco vaticano, venne fatta una lunga funzione all'aperto, sull'immensa piazza, e v'erano sedici cantori! (Tra i quali « il sig. Giannetto Prenestini »). Ed era una funzione solennissima, a cui assisteva il Papa stesso.

Difatti O. Kinkeldey riferisce in *Orgel und Klavier in der Musik des 16 Jahrhundert* (riportato nel *Musical Times* dello scorso dicembre) che « nel 1875 un doppio coro, con 16 voci ognuno, era considerato numeroso (*con molti cantori*). Il numero usuale era di 8, ed un cronista dice che, al Duomo di Firenze, la Messa *pro eligendo pontificem* era eseguita *con otto cantori* ».

Ma in tali condizioni la polifonia vocale diventa « fragile », come dice Mr. Maréchal! Sì, diventa un'altra cosa da quella che immaginano e gustano i più; diventa... quella che immaginavano e gustavano appunto « Palestrina, Allegri, Vittoria, e gli altri grandi pontefici di quell'arte speciale »; quella che ascoltarono ed ammirarono « Michelangelo, Raffaello, Benvenuto e compagni ».

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

Coltura musicale e telefono senza fili

In Italia la telefonia senza fili è ancora riservata a pochi amatori, ma in America, in Inghilterra ed in Francia, è cosa corrente e quasi popolare, tanto che si discutono i problemi che essa solleva, e che sono di quattro ordini: direttamente artistico, culturale, giuridico, commerciale.

Il lato *giuridico* riguarda la proprietà artistica, ed è chiaro che si presentino aspetti totalmente nuovi. La diffusione telefonica è contemplata dalle leggi vigenti? Eppure essa riguarda la partecipazione all'opera d'arte d'un numero immenso ed incontrollabile di uditori. Finora in questo campo si esposero idee in vario senso, ma senza arrivare a nulla di concreto.

Il lato direttamente *artistico* è imperniato su questi aspetti: che musica viene diffusa? Come viene eseguita? E come ricevuta? La risposta a tali quesiti è condizionata ad altri lati del complesso problema, e precisamente a quello che diremo commerciale. Se si diffonde la musica dei grandi teatri e dei grandi concerti, quella musica potrà essere buona; ma, p. es., a Londra esiste la *British Broadcasting Company* (Compagnia Britannica di Diffusione), che ha un nucleo orchestrale proprio, e diffonde musica di propria scelta. In altra parte della nostra rivista si legge che Mr. Jefferies, direttore di quell'orchestra, espone buoni propositi, e dice che il pubblico vi risponde in modo incoraggiante; ma nel *Sunday Times* del 13 gennaio Mr. Ernest Newman, uno dei più autorevoli critici musicali inglesi, dice che quella musica non invoglia. E non è troppo inverosimile che, dato il carattere commerciale di quella Compagnia, le musiche eseguite e diffuse sieno tali da seguire più che da innalzare il gusto del gran pubblico.

D'altra parte, lo riconosce anche Mr. Newman, si è provato a diffondere le esecuzioni della *British National Opera Company*, ma, mentre le voci riuscivano, non solo bene, ma anzi migliorate, l'orchestra perdeva moltissimo. Forse in avvenire si arriverà ad ovviare, almeno in parte, a simili inconvenienti (analoghi a quelli del grammofono), ma per ora ciò forma un serio ostacolo. Difatti Mr. Jefferies dice che, per la *British Broadcasting Company*, si dovette regolare la forza ed anche la posizione dei vari strumenti con ispeciali cautele. Sicchè, per ora, resta eliminata l'idea di diffondere tal quali le esecuzioni dei grandi teatri e concerti.

Il lato *culturale* è dominato dalla generale convinzione che la diffusione senza fili della musica può avere, ed avrà certo in avvenire, importanza grandissima. Sarà come un'immensa voce sparsa intorno al mondo, ai senza numero. Ora non v'ha dubbio che la gran maggioranza degli uomini ha gusti e capacità comprensive assai diverse da quelle di Mr. Newman e degli altri conoscitori raffinati. Il problema di rendere la diffusione utile e feconda non è dunque ovvio, e richiede certo criteri educativi regolati da buon discernimento. Questo problema è analogo a quello dell'azione culturale del cinematografo; il quale, essendo sfruttato spesso da uomini senza coscienza e solo dominati dall'idea del lucro, diventa un mezzo piuttosto corruttore, che non edificatore, dell'educazione.

Una proposta di Mr. Newman sembra pratica e bene intesa: molti lettori dei grandi giornali, egli dice, si lagnano perchè i critici discutono a lungo opere musicali modernissime, che si possono sentire solo nelle grandi città. Così, invero, l'azione anche più intelligente ed oculata del critico va perduta. Quando notoriamente si prepara una di queste esecuzioni notevoli, le società di diffusione senza fili dovrebbero assicurarsi un'esecuzione speciale per loro, se non possono allestirla da sè. In tali condizioni il vantaggio cultural pei lettori sparsi nei piccoli centri sarebbe grande.

Il lato *commerciale* ha molta importanza pei musicisti. La diffusione senza fili è di danno ai teatri ed ai concerti? C'è chi lo afferma. Per esempio Mr. Newman accenna al fatto (vero o presunto) che la diffusione avrebbe nociuto ai *Bornemouth Concerts*. Difatti, com'egli stesso dice: « È evidente che, quando si potessero diffondere concerti di prim'ordine, dati da artisti di prim'ordine, ed adeguatamente riprodotti, i concerti ne soffrirebbero seriamente. Questo potrà essere male per alcuni musicisti, ma sarà bene per la musica. Ma il tempo non è ancora venuto in cui la telefonia senza fili prenda il posto dei concerti ordinarii ».

Altri, invece, affermano che, per esempio, la diffusione senza fili è un potente mezzo di pubblicità e di rinomanza per gli artisti e pei compositori. Appunto perchè la trasmissione telefonica è (e fino a un certo punto forse rimarrà sempre) imperfetta, essa serve ad attirare l'attenzione ed il gusto degli amatori su questo o quell'artista, su questa o quella composizione. Ma dopo averla sentita per telefono, chi l'ama vuole poterla apprezzare direttamente e, proprio grazie al telefono, gli amatori sparsi un po' da per tutto affluiranno al teatro od al concerto.

Come ognun vede, questo insieme di problemi è abbastanza simile a quello inerente, da un lato al cinematografo, e da un altro all'uso di strumenti meccanici. Il cinema parve essere la morte del teatro; i pianoforti meccanici sembrano ancora ai più timorati degli strumenti di volgare divertimento, nemici della cultura pianistica; la telefonia senza fili fa sorgere il fantasma della rovina dei teatri lirici e dei concerti. In realtà queste tre invenzioni sono mezzi potentissimi di diffusione della cultura musicale e vanno salutati ed accolti col massimo favore. Con qualunque mezzo arrivi e si affermi, la musica esercita sempre la sua influenza, e chi ha incominciato ad amarla sotto una forma, ne resta dominato così da non rinunciarvi più.

L'orchestra "2 L. O.„ di Londra

E' un nucleo di 18 strumentisti, diretto da Mr. Stanton Jefferies, organista fino a poco fa e che ora ha fondato e conduce con fede l'orchestra per le audizioni da diffondere col telefono senza fili della British Broadcasting Company. *The Musical Mirror* di gennaio, che reca pure una fotografia presa nell'apposita sala, dà notizie su questo singolare organismo musicale.

Il suo pubblico è tra i più vasti e diversi, i programmi forzatamente leggeri; ma, dice Mr. Jefferies, « siamo tutti entusiasti. Troviamo il pubblico molto sensibile alla buona musica, e che ci manda lettere di congratulazione; più la musica è buona, e più è grossa la posta. Bene inteso, bisogna avere certe precauzioni. Bisogna considerare la posizione dei suonatori, la forza ed il volume di suono dei diversi strumenti; ma sono tutte cose che interessano.

« Parecchi fra i migliori musicisti ci dàn o il loro cordiale appoggio », e qui sono enumerati gli artisti che diedero e magari diressero le loro opere colla piccola singolare orchestra.

Mr. Jefferies conclude riportando fatti ed opinioni, sia d'artisti soddisfatti per l'immensa diffusione della loro notorietà e sia di simpatizzanti per la nuova impresa. La quale, invero, pare una di quelle che, come il cinema, nonostante le più prudenti riserve, non si possono arrestare.

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, gennaio 1924.

I. PIZZETTI. - *Lettere ad un giovane musicista.* III. *Ancora « la musica e l'esterno ».*
Ultima lettera della serie. L'A. ritorna sul suo pensiero e lo precisa. « Per riuscire a rappresentare ed esprimere l'esterno — la realtà naturale — il musicista dovrà semplicemente aspettare che la realtà osservata ed amata gli si trasformi dentro e gli sgorghi fuori in canto puro, vocale, umano ».

G. ROSSI DORIA. - *Il dramma musicale.* I.
Inizio d'uno studio, che si presenta molto interessante. L'A. tratta de L'esigenza drammatica, e dimostra, prima l'inevitabilità che la musica sia espressiva (non esclusa quella di chi crede fare l'opposto), poi la possibilità teorica del dramma musicale.

G. PANNAIN. - *Musica e Coltura.*
Per l'A., in Italia, musicisti, musicografi, conservatorii, congressi, tutto è pretensiosa ignoranza appena celata da una « passata di vernice ».

Studi Tridentini. - Trento, anno IV, II trimestre.

R. LUNELLI. - *Un'opera in musica, la morte d'un vescovo ed una bega consolare nell'anno 1800.*
A Trento, nel 1800, moriva il vescovo Pietro Vigilio Thunn, in segno di lutto il Consiglio Consolare sospese a tempo indeterminato le rappresentazioni al teatro Oselle. L'impresario, appoggiato da alcuni consoli, chiese di continuare la stagione. Ne nacque un tafferuglio fra consoli, come non si vide mai l'uguale in Consiglio. A proposito di ciò l'A. dà alcune notizie sul melodramma a Trento.

La Critica Musicale. - Firenze, agosto-settembre 1923.

L. PARIGI. - *D'Annunzio.*
G. Donati Petteni ha pubblicato un volume (in ed. Le Monnier) su *D'Annunzio e Wagner*. L'A., pure elogiando tale lavoro, non vi aderisce in tutto, ma dice che, se si iniziasse un momento musicale dannunziano, vi sarebbe da rallegrarsene, perchè « si finirebbe col trovarsi avviati sulla buona via conducente alla scoperta del modo con cui considerare i nessi fra le varie arti ed attività tutte degli uomini, fra loro... ».

G. ROSSI DORIA. - *Città italiane. Roma.*
Considerata « la funzione musicale dell'odierna Roma », si indicano desiderabili miglioramenti nei tre campi: teatro, sinfonia, critica.

G. RADICIOTTI - A. GUZZO. - *Rossiniana.*
Nel fasc. precedente, A. Guzzo aveva detto (in sostanza) che del *Guglielmo Tell* solo l'Ouverture è viva. G. Radicioti contraddice citando parecchi giudizi. A. Guzzo replica insistendo, ed osserva che il quesito è estetico e non storico.

L'Arte Pianistica. - Napoli, gennaio 1924.

A. L. - *Onoriamo l'altissimo cantore!*
Nel 1924 ricorre il cemenario della prima esecuzione della IX Sinfonia, e si ricordano alcuni tra i giudizi favorevoli. Essi hanno valore di curiosità e di richiamo alla prudenza pei critici troppo facili a giudicare l'arte odierna.

A. LONGO. - *Le Opere pianistiche di Franz Liszt.*
Continuazione, dove si parla delle Rapsodie.

R. De Koczalski. - *Chopin compositore.*
Estratto da un libro dell'A. (buon pianista di tradizione classica chopiniana) sul suo maestro prediletto.

A. L. - *Il Congresso musicale di Firenze.*
Resoconto di questo Congresso, durante il quale ebbe luogo una esecuzione di musiche di William Byrd, di cui ricorre quest'anno il terzo centenario.

ESTERO

Le Courrier Musical. - Parigi, ottobre 1923.

L. Laloy. - *Les nouveaux concerts.*
Sono quelli che si ascoltano e si gustano a casa propria, con un buon apparecchio di telefonia senza fili. Il dotto segretario dell'Opéra di Parigi ne parla con vero entusiasmo, ed accenna al problema dei compensi dovuti ai compositori ed agli esecutori.

C. Dyke. - *Les tendances de la Musique moderne en Grande-Bretagne.*
Continuazione e fine, con uno sguardo a parecchi tra i compositori odierni, ed uno riassuntivo all'arte liturgica dal secolo XVI fino ad oggi.

C. Tenroc. - *Le centenaire de Reyer.*
Note ed aneddoti con ritratto del maestro.

A. Casella. - *Le Festival de Musique Internationale de Salzbourg.*
Breve resoconto in senso benevolo.

La Revue Musicale. - Parigi, dicembre 1923.
L'intero fascicolo è dedicato a Igor Stravinsky, e contiene gli scritti seguenti:

B. De Schoezer. - *Igor Stravinsky.*
Ampio scritto, dove l'A. «s'è studiato di mettere lo Stravinsky nel suo ambiente (la Scuola Russa), di seguire il suo sviluppo e comprendere l'intima logica della sua evoluzione».

J. Cocteau. - *Stravinsky dernière heure.*
«Perfezionare, variare l'apparato, deve sostituire l'antico problema dell'ispirazione, del voluto sublime, del misticismo colla faccia tra le mani».

M. Georges. - *Sur Stravinsky.*
«Bisogna spogliare la musica del mistero, come la pittura, come la letteratura, come la stessa natura. Il mistero è quel che si ignora. Studiamoci di non ignorar nulla, e sopratutto di non nascondere nulla. Il mistero è ancora impressionismo (Idee di Stravinsky)».

A. Coeuroy. - *Stravinsky et nos poètes.*
L'A. si occupa di poesie ispirate da Stravinsky e dalle sue opere.

A. Levinson. - *Stravinsky et la danse.*
«Storia dei rapporti fra la creazione musicale di Stravinsky e dell'interpretazione coreografica» datavi da vari artisti della danza.

Le Ménestrel. - Parigi, 7 dicembre 1923.

L. Laloy. - *Une Chanson chinoise dans un opéra français.*
Nel *Jardin du Paradis* M. Alfred Bruneau introdusse una canzone che ha gran parte nel terz'atto, e pare si amalgami perfettamente col resto della musica. M. Laloy (di cui è nota la competenza in fatto d'arte dell'Estremo Oriente) illustra quella canzone e ne dà tutto il testo tradotto.

——— 14 dicembre 1923.

E. Schneider - A. Ravello. - *I. L'Empire de Klingsor.*
Ravello è un paese di circa 700 abitanti presso Salerno. Vedendo la villa Ruffolo, R. Wagner vi immaginò il giardino incantato di Klingsor in *Parsifal*. L'A. riferisce una storia d'incantesimi, che verosimilmente ebbe parte nella concezione wagneriana. Nel fasc. del 21 dicembre, sotto il nome di Ultima musica, l'A. descrive un umile monastero di clarisse di quel villaggio, e che pare un edificio morto; forse esso suggerì al Wagner l'idea dell'espiazione di Kundry.

Revue Grégorienne. - Tournai, novembre-dicembre 1923.

F. Brun. - *Un Institut Grégorien à Paris.*
Il segretario dell'Istituto di recente fondazione dà l'annuncio e la costituzione del nuovo organismo.

A. Le Roy. - *Etude rythmique à propos du Kyrie «Fons bonitatis».*
A sostegno degli episemi verticali solesmensi, l'A. mostra come, nel Kyrie *fons bonitatis*, essi rispondano press'a poco agli accenti delle parole nei tropi. È una prova che contraddice alla teoria solesmense dell'accento in levare.

J. H. Dessocquettes. - *L'accompagnament de la mélodie grégorienne.* I. Partie. *La Tonalité.*
Studio d'apparenza seria, ma che non va a fondo. P. es. l'A. nota come *do re mi fa* sia un tetracordo comune ai toni di *Do* e di *Fa*, ma pare non s'accorga che in *Do* il *fa* vuol scendere a *mi*, mentre in *Fa* il *mi* vuol salire al *fa*. Cioè la funzione delle note è giusto contraria nei due casi.

J. Gajard. - *Pourquoi les signes rythmiques de Solesmes.*
Inizio d'uno scritto dove si ripetono vecchi argomenti.

Musical Opinion. - Londra, dicembre 1923.

A. E. Hull. - *Beethoven's Third Style.*
«Non ricordo che nessuno abbia tentato di dare reale spiegazione al tremendo mutamento dello stile di Beethoven, fra il secondo ed il terzo ed ultimo periodo. Ho una mia propria teoria: intorno al 1810 Beethoven deve aver conosciuto per la prima volta qualche copia di opere polifoniche di G. S. Bach».

F. Berger. - *Some Retrospects.*
Si riprende dal fasc. di novembre la serie di notizie sulla vecchia vita musicale di Londra.

A. Brent - Smith. - *Composers.*
Schizzo caratteristico sui compositori, il loro temperamento, i loro rapporti.

——— gennaio 1924.

H. Brian. - *The Art of Eugene Goossens.*
Prima parte d'un'illustrazione della personalità che si rivela nelle opere del giovane maestro inglese.

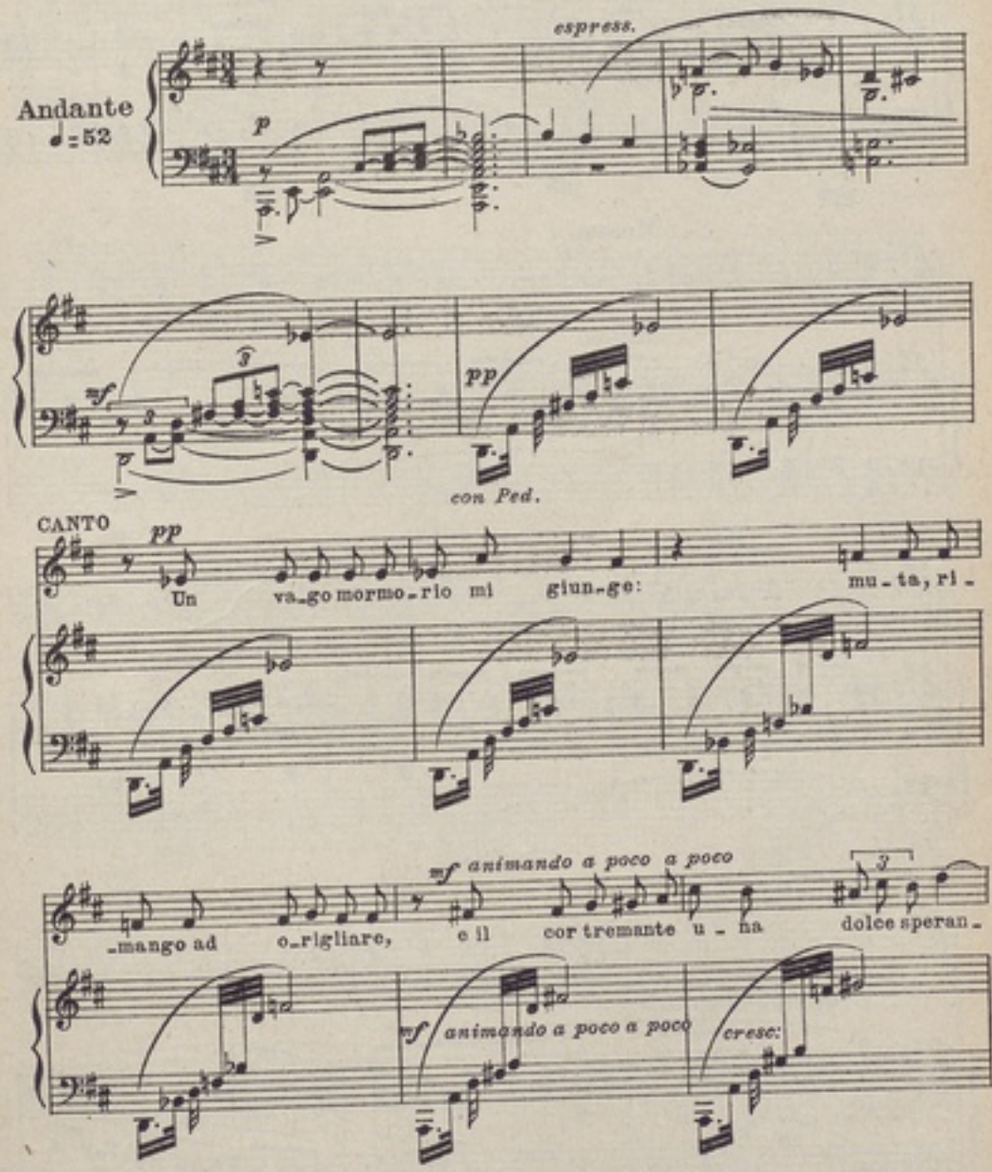
E. Douglas Tayler. - *Critic and Composer.*
«Da che punto di vista e con che misura giudica un saggio critico una composizione musicale?» L'A. considera le varie, e punto lievi, difficoltà d'un serio giudizio, e conclude che il migliore punto di vista è la sincerità del compositore.

A. J. Sheldon. - *Rutland Boughton's «Bethlehem».*
Descrizione di questo lavoro intonato, sia nel testo e sia nella musica, ai Misteri medievali.

H. Westerby. - *An Organist in Italy.*
Memorie d'una visita fatta in Roma a Mr. Oscar Browning l'estate scorsa. Leggendo questo scritto, pure assai misurato, i musicisti di chiesa potreb-

UN VAGO MORMORIO...(1)

Musica di
Giuseppe Martucci



(1) Da «*La Canzone dei Ricordi*» Poemetto lirico di R. E. Pagliara. 60202

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.

f passionato

- - za ri_sa_lu_ta: ahi, mi par di ve - der_lo a me d'in_nan_

f

Mosso

p

_te! Ma il mor_mo - rio che m'ha por - ta_to il

Mosso

p

ven - to è susurro di ra - mi e non d'a - mor! Sva -

I. tempo *(Andante)*

largamente

- ni - to è già l'in_gan_no d'un mo_men - to:

I. tempo *(Andante)*

f

ten.

tornoapiangere an_cor.

pp

Lam - bisceil capo

col canto

f

p

pp

mio gen - til carezza, e mi ri_sco - - te, e

mf

animando a poco a poco

tur_ba i sen_si mie_i: de la sua manìa te_pi - da dolcezza

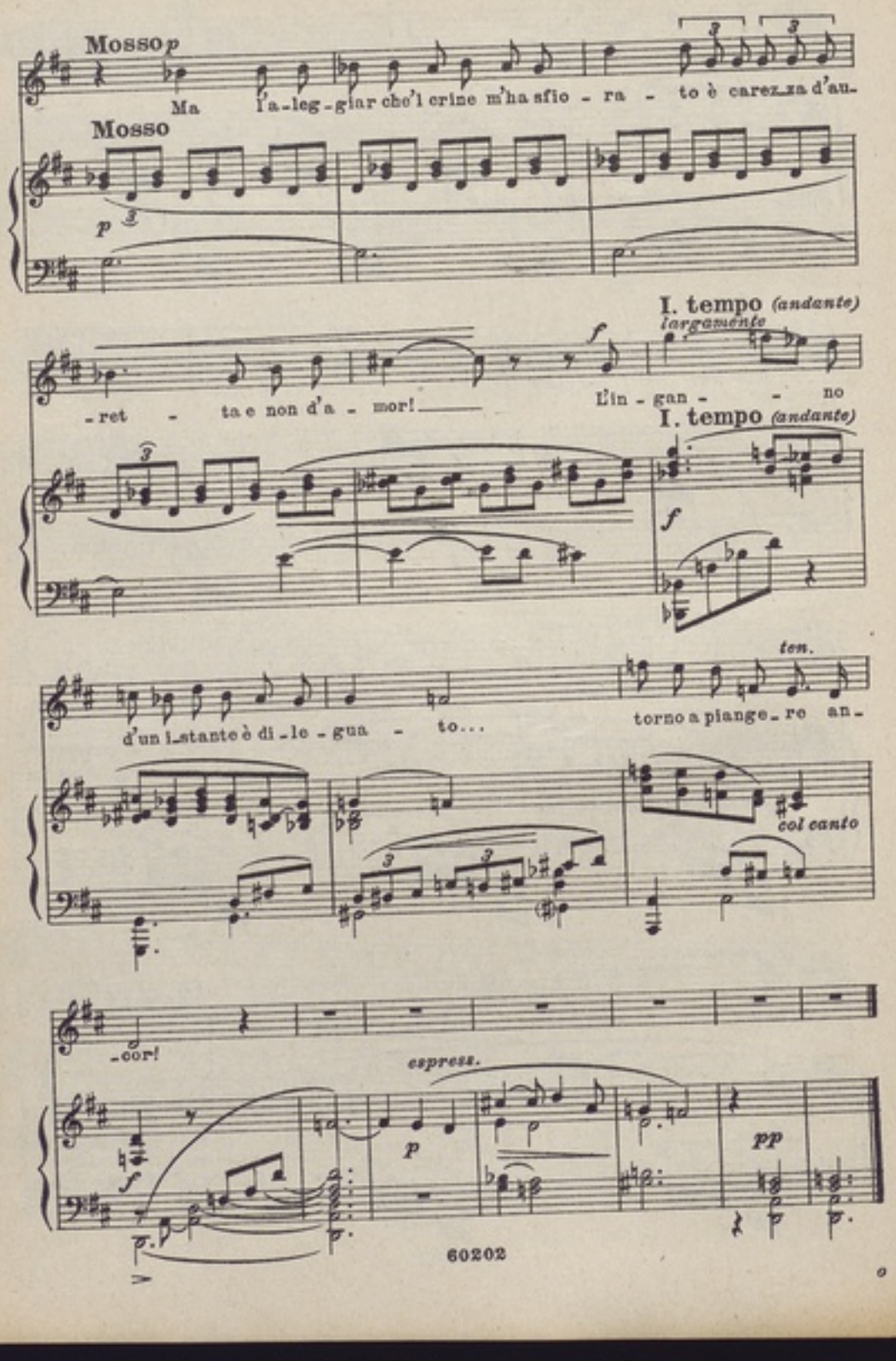
espress.

mf animando a poco a poco cresc:

f passionato

par - mi sen_tir come ne' gior_ni bei

f



bero vedere ciò che pensano sull'opera loro i confratelli d'altri paesi. L'A. è organista e dottore in musica.

The Sackbut. - Londra, novembre 1923.

U. Greville. - *An Oratorio.*

E' *La Resurrezione di Cristo* di Perosi. L'autrice l'ha intesa a Varese, e ne parla in modo che si riassume nelle ultime parole: « Sono contenta che Perosi stia per venire in Inghilterra. Ci aiuterà a liberarci dal timore d'esplorarci, colla sua sublime semplicità ».

J. Pulver. - *Music in the Diary of John Evelyn.*

Citazioni dei Diari di Samuel Pepy e più di John Evelyn, due gentiluomini del secolo XVI, che viaggiarono in Europa. Vi si parla della musica alla Chiesa Nuova a Roma nel 1644; del melodramma a Venezia nel 1645; d'un tale Signor Alessandro, uno dei musicisti del card. Mazzarino; di Nicolao Mattei, violinista a Londra nel 1674; d'un Signor Francesco, stimato uno dei migliori suonatori d'arpicordo del tempo; d'un Signor Bartholomeo pure arpicordista; di Pietro Reggio, cantante; e d'un castrato Cifaccio, proveniente da Roma, ritenuto nel 1687 una delle migliori voci d'Italia. Articoli simili andrebbero considerati dai nostri storiografi.

J. Hart. - *Modern Music, its Appreciators and Depreciators.*

Riferendosi a qualche caso speciale ed a qualche scrittore, l'A. nota e condanna certe intemperanze dei compositori d'avanguardia, che, per essere più arditi del verosimile, diventano puerili. Specialmente benevole parole sono rivolte alla giovane Scuola Italiana.

G. R. Malloch. - *Poets and Composers.*

Nel fascicolo di luglio p. p. Mr. K. Curwen pubblicò un articolo sui rapporti fra poesia e musica. L'A. vi ritorna e mette in risalto la perfetta fusione che nascerebbe se, non solo il musicista entrasse nello spirito del poeta, ma questo pensasse alla musicalità del suo concetto nell'esprimerlo.

A. Damerini. - *Alfredo Casella and the Italian Musical Renaissance.*

L'A. richiama l'attenzione sul rinnovamento dell'arte musicale italiana prodottosi negli ultimi decennii, e addita A. Casella come « una delle principali forze che produssero questo mutamento » nel genere sinfonico e da camera.

W. G. Whittaker. - *An Hour of Community Singing.*

Ricordi d'un'ora passata a Melbourne (Australia) assistendo ad una prova di un coro volontario di dilettanti. Pioveva a torrenti, quindi v'era meno gente del solito, appena un migliaio di cantori.

——— dicembre 1923.

Y. Bannard. - *Style in Musical Art.*

« Lo stile è l'uomo » e per ciò non si insegna. Abbi qualche cosa da dire, e dillo più chiaro che puoi. Ecco il solo segreto dello stile.... Nella composizione odierna... ciò che manca è la luce dello stile personale del genio ». (Perchè manca il genio, almeno tra quanti si sono rivelati).

A. Coeuroy. - *Weber as a man.*

L'A. sfata la leggenda d'un Weber romantico e malinconico. Si veda lo studio nella *Revue Musicale* di novembre, a pag. 17 del nostro fascicolo di gennaio.

The Chesterian. - Londra, dicembre 1923

E. Closson. - *Joseph Jongen.*

Note su questo compositore belga (vallone) che, partendo dalla scuola di Franck, e restando sempre stretto al classicismo, evolve verso la modernità, pur senz'imitare i maestri d'avanguardia.

R. Newmarch. - *Some unpublished Letters of Balákirev.*

Lettere inedite di Mily Balákirev a Marie Stassov. Non sono documenti di grande valore, ma sono tra i pochi lasciati dal maestro nell'ultima parte della sua vita.

H. Antcliffe. - *The Naïveté of Purcell.*

I giudizi sul valore di Purcell furono e sono tuttavia quanto mai disparati. Perchè? Perchè egli è ingenuo, e « l'ingenuità piace sempre, ma non aiuta a far sentire la grandezza che vi sta dietro ».

Bulletin de la Société « Union Musicologique ». - L'Aia, 1923. Fasc. 2°

O. Ursprung. -*Der Hymnus das Oxyrhynchos, das älteste Denkmal Christlicher (Kirchen?) Musik.*

Ampia e dotta illustrazione dell'inno ormai famoso, trovato sul papiro d'Ossirinco, e che rappresenta il più antico monumento di musica cristiana, forse destinato alla liturgia (secolo III).

A. Sandberger. - *Zu den geschichtlichen Voraussetzungen der Beethoven'schen Pastoralsinfonie.* (Sui precedenti storici della Sinfonia Pastorale di Beethoven).

La Sinfonia Beethoveniana viene messa in rapporto con molti anteriori tentativi di rappresentazione musicale della Natura, fatti nell'arte occidentale.

G. de Saint-Foix. - *Quatre Quatuors inconnus de Mozart.*

L'A. illustra i Quartetti mozartiani da lui scoperti, sui quali fece già una comunicazione alla Società Francese di Musicologia. Si veda a pag. 155 del nostro fasc. di maggio 1923.

T. W. Werner. - *Das fürstliche Institut für Musikwissenschaftliche Forschungen zu Bückeburg.* (Il principesco istituto per ricerche musicologiche di Bückeburg).

Resocontо delle riunioni ch'ebbero luogo il 20 ed il 21 giugno p. p., con interessanti letture, ed anche più interessanti esecuzioni musicali, dove il problema della reale sonorità della musica antica ebbe posto notevole.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 2 novembre 1923.

Dr. H. J. Moser. - *Atonale Geschichtsklitterung.*

I difensori dell'Atonalità sentono bisogno di dire ogni tanto cose che mostrano le loro inesatte conoscenze storiche. Tra gli altri, Paul Bekker, l'autorevole musicologo di Francoforte sul Meno, ne lasciò scappare qualcuna di grossa; p. es. che i due modi maggiore e minore non hanno che 200 anni di vita. L'A. mette le cose a posto.

Dr. R. v. Mojsisovics. - *Die erste steirische Musikausstellung in Graz.* (La prima esposizione musicale stiriana a Graz).

Notizie su tale mostra, che pare riuscita assai interessante.

P. SCHWERS. - *E. N. v. Rezniceks «Holofernes»*.
Questo lavoro scenico, eseguito per la prima volta al Deutschen Opernhaus il 27 ottobre u. s., suscitò tutt'altro che entusiasmo da parte del critico che scrive. Lo stile pare sia volutamente semplice, ma con effetto di povertà.

Die Musik. - Stoccarda, novembre 1923.

M. BROESIKE-SCHOEN. - *Der moderne Klavierauszug. Eine Rundfrage.*
Anni or sono l'A. pose il quesito sul modo di ridurre per pianoforte la musica orchestrale: con criteri pianistici a gusto del riduttore, oppure così da rispecchiare quanto si può la partitura? L'A. è per questa seconda maniera, e presenta qui le risposte date, a suo tempo, da notevoli musicisti tedeschi ad una specie di *referendum* fatto in argomento. Risposte, in complesso, favorevoli all'autore.

R. STERNFELD. - *Messianismus in der Musik.*
Tutti sono d'accordo che l'arte sta passando una fase transitoria. (Invero la vita, quindi anche l'arte, è sempre una trasformazione; i momenti di stabilità non esistono che per chi non s'accorge d'essere in moto). E tutti aspettano il Messia, l'uomo rappresentativo e risolutivo. Invece l'A. crede ch'esso non verrà. Per lui (che, senza dirlo, s'occupa solo della musica tedesca) l'arte germanica ha già toccato il suo culmine. E come l'età di Pericle per la Grecia, il Rinascimento per l'Italia, il regno di Elisabetta per l'Inghilterra, il periodo classico-romantico ha chiuso la zona luminosa nella vita della musica tedesca.

J. M. HAUER. - *Atonale Musik.*
Ne parleremo altrove.

G. SELDEN-GOTH. - *Neue Wege der Musikalischen Erziehung.* (Nuove vie dell'educazione musicale).
L'autrice attira l'attenzione su un libro di Enrico Jacoby, che presenta principii desunti dalla propria esperienza, ed applicati ora alla «Nuova Scuola» di Hellerau presso Berlino.

F. MARTIENSSEN. - *Zur Psychologie der Gesangstechnik.* (Per la psicologia della tecnica del canto).
I più riducono l'insegnamento vocale a problemi di muscoli, nervi, ecc.; ma i grandi cantanti hanno il senso del ben canto, cioè un elemento psicologico, legato alla vita spirituale dell'individuo. Questo occorre sviluppare.

P. MOOS. - *Das Schicksal der Musik von der Antike zur Gegenwart.* (Il destino della musica dall'antichità ai nostri giorni).
Critica al libro pubblicato con questo titolo da Erich Wolff e Carl Petersen in ed. F. Hirt a Breslavia. Secondo questi autori la musica è morta, mentre P. Moos crede che tale pessimismo sia ingiustificato, e lo spiega quale effetto della completa adesione alle idee di Federico Nietzsche.

——— dicembre 1923

H. H. WETZLER. - *Die Geburt der musikalischen Ideen bei Beethoven.* (La genesi delle idee musicali in Beethoven).
L'A. crede che una legge regoli la formazione ed il concatenamento delle idee musicali beethoveniane, e la studia, tentando provare come le Introduzioni dei Tempi alcuno, rispetto al tema principale, non solo preparazioni in senso estetico, ma vere gestazioni del tema stesso, di cui contengono i germi.

L. KELTERBORN. - *Bühnenkuns' und Kunstgenuss.* (Arte scenica e sensibilità artistica).
Considerati i vari coefficienti dell'arte scenica (del teatro lirico) si propongono alcune basi del loro rapporto colla sensibilità degli spettatori.

P. MIES. - *Die Tonmalerei in den Brahmschen Werken.* (La pittura musicale nelle opere di Brahms).
Il problema viene studiato da tre punti di vista: Pittura per via d'analogie ritmiche, d'analogie di movimenti, la frase descrittiva nel complesso.

C. J. PERL. - *Die Geige aus der Dresdner Werkstaff Prof. F. J. Koch.*
Su un violino d'A. Stradivario sta scritto «Senz'olio non si fa nulla». Il prof. Koch di Dresda crede d'avere scoperto che davvero gli antichi maestri cremonesi imbevevano d'olio il legno dei loro strumenti. I saggi fatti su tale base sarebbero pari agli strumenti classici.

B. STÜRMER. - *Schulmusikpflege.* (Cultura musicale scolastica).
Calda protesta contro i sistemi fondati sulla teoria che precede la pratica. Bisogna fare prima gustare ed amare la musica, poi insegnarne la tecnica.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, ottobre 1923.

H. RIETSCH. - *Einige Leitsätze für das ältere deutsche einstimmige Lied.* (Alcuni criteri sugli antichi canti tedeschi ad una voce).
L'A. spiega alcuni criteri da lui rinnovati, prima sul modo in cui si scrivevano, poi su quello di leggere le notazioni medievali dei canti tedeschi, sia con neumi su righe, e sia con note mensurali.

E. KRUTTGE. - *Aus den Reisetagebüchern des Grafen Ludwig von Bentheim-Burgsteinfurt.* (Dalle note di viaggio del conte Ludovico Bentheim-Burgsteinfurt).
Questo nobile gentiluomo di Westfalia (di cultura francesizzante) vissuto dal 1756 al 1817 e che amava molto la musica, viaggiò molto e scrisse memorie abbastanza diffuse su cose, persone, musiche dei paesi e degli ambienti che andava conoscendo. Note simili hanno valore per gli studiosi di storia, e noi vi attiriamo l'attenzione di quelli italiani, che vi troveranno non pochi nomi d'artisti nostri del tempo.

——— novembre 1923.

B. A. WOLLNER. - *Die Bilder zum achtzeiligen oberdeutschen Totentanz.*
L'autrice riproduce ed illustra ampiamente la Danza Macabra della Germania del sud, contenuta in certi rarissimi incunaboli, specie in rapporto agli strumenti musicali messi in mano ai personaggi delle incisioni in legno. Sulla musica pei canti e per le danze non si sa nulla di preciso.

M. ZULAUF. - *Zur Frage der Quintbeantwortung bei. J. S. Bach.* (Intorno al problema *della risposta alla quinta in G. S. Bach*).
L'A. mostra con esempi come sieno infondate le regole della risposta tonale nella Fuga, date tanto da Jadassohn quando da Riemann, in rapporto a G. S. Bach. Questi, in realtà, è molto libero, spesso fa la risposta reale anche se conduce lontano dal tono principale, e più spesso segue la tradizione della tonalità antica, colla risposta plagale alla sottodominante.

G. BECKING. - *Ueber ein dänisches Schulliederbuch, über Mitbewegungen und Gehaltsanalyse.* (Su un libro danese di canti scolastici, sui movimenti associati alla musica ed al suo moto ritmico, ed analisi relativa).
Ampia e particolareggiata discussione della prima applicazione pratica della teoria dello Sievers all'insegnamento musicale elementare scolastico.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, novembre 1923.

DR. A. HEUSS. - *Auseinandersetzungen über das Wesen der neuen Musik.* (Delucidazioni sull'essenza della nuova musica).
L'A. (direttore della rivista) aveva provocato una specie di *referendum* a proposito d'alcuni pezzi dati dalla rivista stessa. Tra le varie risposte, una, dello studente di filosofia Friedrich Haufe, compendia la mentalità dei novatori tedeschi. La si riproduce, e la si commenta in senso conservatore.

DR. F. REUTER. - *Richard Kaden.*
Note su questo pedagogo, morto a Dresda il 9 luglio 1923, lasciando una considerevole mole di opere. «Le sue idee erano di tale novità e grandezza» da confermare le parole dello stesso Kaden: «sono venuto 30 anni troppo presto».

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, novembre 1923.

P. MARSOP. - *Der schaffende Tonkünstler und die Musikkritik.* (Il musicista creatore e la critica).
Tre capoversi d'uno scritto, in cui l'A. spiega le difficoltà che legano le mani al critico del giornale quotidiano: autori, editori, amici propri e della direzione del giornale, spazio e limitata cultura dei lettori.

P. BEKKER. - *Der Uebermässige.* (L'eccedente).
Scherzosa parabola sul complotto dei vecchi modi di chiesa per salvare la musica dalle rovine prodotte dal *maggiore* e dal *minore* (che l'A. crede ancora derivino dai modi gregoriani?) e dall'accordo eccedente *do-mi-sol diesis* (che l'A. pare ritenga necessario al modo minore).

DR. H. LEICHTENTRITT. - *Philipp Jarnach.*
Note biografiche ed illustrative su questo musicista trentenne, d'origine spagnola, nato ed educato in Francia, e che ora è entrato nella giovane vita musicale tedesca.

DR. E. DECSEY. - *Operetten von Opernkomponisten.*
L'A. non si scandalizzerebbe se qualche buon musicista scrivesse operette, ma non è facile. Per riuscirvi bisogna essere ben dotati, poi «il buon umore non è così a buon mercato come il pathos».

—— *Der grosse Kastrat.*
È Carlo Broschi-Farinelli, di cui parleremo altrove.

Der Auftakt. - Praga, Anno III, n. 9.

DR. H. LEICHTENSTRITT. - *Das moderne Händel Opernproblem.*
Poichè in Germania i melodrammi di Händel si vanno diffondendo in maniera insospettata, l'A. studia tale favore del pubblico in rapporto ai caratteri di quelle opere, cioè ai caratteri del melodramma italiano della fine del settecento, dunque caratteri opposti a quelli wagneriani.

DR. M. AREND. - *Glucks Ballepantomimen auf der Bühne.* (Le pantomime di Gluck sulla scena).
Nelle pantomime «si può dire che i problemi della tragedia musicale, i compiti e le possibilità delle singole arti, alcuno riuniti in sistema concentrato. Se ci occupassimo delle Pantomime-ballo di Gluck, entreremmo nella più intima officina del Gluck tragico, ed avremmo davanti a noi tutta l'estetica dell'intera sua opera». L'A. parla delle pantomime su arione e scenari dell'Angiolini, riportando i criteri estetici di questo geniale artista italiano vissuto a Vienna.

DR. A. ROSENZWEIG. - *Richard Strauss, Lully und Couperin.*
Nello sviluppo del melodramma straussiano l'A. riconosce un momento decisivo in *Elettra*, dopo di che il maestro abbandona la corrente wagneriana per operare un ritorno ai maestri del secolo XVIII. Indica la raccolta di Balli di Lulli di cui lo Strauss si è servito, ed entra nei particolari delle analogie, fino alla scruttura dei singoli pezzi.

DR. A. ABER. - *Das neue «Bach-Klavier».*
Elogio del nuovo tipo di Cembalo a due tastiere costruito a Monaco di Baviera da Karl Mändler, strumento che, pur avendo i caratteri ed i vantaggi dei cembali antichi, permette al suonatore di far sentire le gradazioni di tocco.

O. SCHMID. - *Johann Dismas Zelenka.*
Notizie storiche su questo musicista boemo nato nel 1679 e morto nel 1745.

COMPOSIZIONI A PIÙ VOCI

PEDRON (C.).

118250. — «*Ore vissute*» (Impressioni di Guerra). Quattro Bozzetti corali in forma di Suite. Parole di A. Cortella.
Partitura . . . . . L. 8.—
118249. — Parti coro Donne . . . . L. 3.—
118250. — » » Uomini . . . L. 3.—

TOMMASINI (V.).

"Quattro Melodie,, per voci miste a cappella:
I. F. PETRARCA. Sonetto: *Movesi 'l vecchierel canuto e bianco.*
II. F. PETRARCA. Madrigale: *Non al suo amante più Diana piacque.*
III. M. FRESCOBALDI. Sonetto: *Accorr'uomo, accorr'uomo! i' son rubato.*
IV. DANTE ALIGHIERI. Sonetto: *Deh, peregrini, che pensosi andate.*
118702. . . . . L. 7.—
118703. — Parti coro: Soprani e Contralti . . . . . » 4.—
118704. — Parti coro: Tenori e Bassi . . . . . » 4.—
(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

MILANO

Il terzo mese scaligero

A un'eccellente edizione di *Sonnambula* diretta con fine sobrietà da Vittorio Gui e con quella eletta cantatrice che è la Toti Dal Monte — come sempre accolta con la più viva simpatia ed ammirazione —, col tenore Borgioli, col basso Pinza; a una desiderata ripresa di *Gianni Schicchi*, lo smagliante atto unico pucciniano, col baritono Badini protagonista, col tenore Alabiso e il soprano Fumagalli, sotto la vigile e fervida direzione dello stesso Gui, è seguito l'*Orfeo ed Euridice* di Gluck, che resterà di certo fra le più memorabili interpretazioni di Arturo Toscanini. Nè difatti è possibile concepire una esecuzione più armoniosa, più trasparente, più espressiva di quella offertaci ora dalla Scala, per merito del nostro insigne direttore.

Fanny Anitua (*Orfeo*), che da alcuni anni si era allontanata dall'arte, vi è tornata nella piena vigoria dei suoi mezzi vocali, ed ha assolto il suo grave compito con tutta dignità canora e scenica. (Terminati i suoi impegni l'Anitua ha ceduto il posto alla Besanzoni, anch'essa meritatamente applaudita). Buon'*Euridice* la Alfani, un delizioso *Amore* la Palkin. La messinscena è stata curata con amore e competenza dal dott. Lert. In modo speciale ammirato il quadro dell'Inferno, quello dei Campi Elisi, che riuscì — anche per la sagace figurazione delle danze — tutta una visione di poesia e di sogno, e l'Apoteosi finale.

La *Leggenda di Sakùntala* di Franco Alfano è giunta alla Scala dopo i concordi successi di Bologna, di Napoli, di Buenos Aires, di Montevideo. Anche a Milano i pregi singolari della concezione del forte musicista napoletano sono stati sinceramente apprezzati. Se la linea del nobile lavoro non consente manifestazioni di plauso clamorose, non per questo il riconoscimento degli anzidetti indiscutibili pregi diminuisce di valore.

Una *Sakùntala* superiore a ogni elogio, vocalmente e scenicamente, è stata la Concato. Efficacissimo *Re*, il Piccaluga. Entrambi erano già stati i primi interpreti del lavoro a Bologna. Pregevoli, nelle parti di *Anùsuya* e *Priyàmvada*, la Marengo e la Vasari, solenne *Kanva* il basso Pinza. Bene gli altri. Il maestro Gui ha concertato e diretto l'opera col massimo impegno e con la consueta perspicacia, ottimamente coadiuvato dal Forzano per la messinscena. L'autore — presente alla prima rappresentazione —, il Gui e gli esecutori sono stati evocati varie volte alla ribalta alla fine di ciascun atto.

Si sono infine avute due interessanti riprese, sotto la direzione di Toscanini: quella del *Falstaff* e quella del *Rigoletto*. Nel *Falstaff* il solo elemento vocale nuovo era la Dalla Rizza, che è stata una *Alice* perfetta. Anche questa volta lo Stabile ha raccolto manifestazioni di lode, quale protagonista, e lodi hanno ottenuto tutti gli altri interpreti. E' ormai il terzo anno che il capolavoro verdiano fa la sua apparizione alla Scala, ed è con gioia e soddisfazione che constatiamo l'interessamento sempre crescente del nostro pubblico verso questa purissima gemma del nostro patrimonio lirico.

Nel *Rigoletto* si è ripresentato, col consueto successo, il baritono Galeffi. Elementi nuovi sono stati la Capsir, in sostituzione della Dal Monte, che per una prolungata infermità non ha potuto quest'anno terminare i suoi impegni con la Scala, e il tenore Fleta. La Capsir ha voce facile e simpatica, agilità pronte e sicure. Essa è piaciuta incondizionatamente, specie al «Caro nome» che è stato coronato da una lunga ovazione.

Quanto al Fleta, che giungeva per la prima volta alla Scala, preceduto da rinomanza già larga, sebbene acquistata in pochi anni di carriera, è fuori dubbio che siamo innanzi a una autentica voce di tenore, sul tipo di quelle che oggi si citano solo per rimpiangerne la mancanza. Senonchè certe intemperanze vocali sono divenute giustamente *fuori stile*, per i gusti e le consuetudini del nostro pubblico, e ciò spiega le vivaci rimostranze fatte qua e là al Fleta la prima sera, sopratutto al terminare della famosa «canzone», rimostranze che scomparvero alla replica, così come, opportunamente, erano scomparse le deplorate intemperanze dell'egregio artista.

® Due operette nuove, a distanza d'una sera, si sono rappresentate al nostro Dal Verme (Compagnia Reginì) e al teatro Lirico (Compagnia Mauro): *Madame Pompadour*, di Leo Fall, nel primo; *Gli apaches* di Benatzki nel secondo. Entrambe, e specialmente la prima, hanno avuto incontrastato successo e le repliche si susseguono numerose.

® Pure nuova per Milano, è piaciuta al Carcano *La donna perduta* di Pietri, nella suggestiva esecuzione della Compagnia Riccioli.

ROMA

® Al Costanzi è andata in scena la *Manon Lescaut* di Puccini, interpretata ottimamente da Carmen Melis, dal tenore Merli e dal baritono Gherardini, sotto la eccellente direzione di Edoardo Vitale.

Ha fatto seguito la *Salomé* di R. Strauss, diretta dall'autore: ne è stata efficace protagonista Carmen Melis, accanto al tenore Bassi e al baritono Morelli. *I Compagnacci* di Riccitelli — eseguiti in unione con la *Salomé* — hanno trovato buona accoglienza, nella riuscita interpretazione della Zamboni, del tenore Cingolani, del Gherardini, sotto la direzione di Vitale.

La Bohème, andata in scena il 13 corr., con interpreti di valore quali la Zamboni, la Marchini, il tenore De Paolis, il Gherardini, il Pasero, sotto la direzione di Teofilo De Angelis, ha richiamato un pubblico affollatissimo, che l'ha riascoltata con vivo compiacimento.

® Al Teatro dei Piccoli è stata eseguita con ottimo successo la fiaba *Cirillino* di Emidio Mucci, rivestita abilmente di musica da Gaetano Zuccoli.

® Al Regio di Torino, dopo un discusso *Barbiere*, è andato in scena, con esito favorevolissimo, *Boris Godunof*, protagonista Zalewski, direttore Baroni.

Un letto di rose, nuova commedia di Adami, rappresentata all'Alfieri dalla Compagnia Galli-Guasti, ha avuto calorose accoglienze. Il lavoro è intercalato di vari e piacevoli brani musicali, dovuti al maestro Cuscinà, tra cui un caratteristico tango e una canzone di sapore settecentesco, al secondo atto.

® Gli ultimi spettacoli al S. Carlo di Napoli, sono stati *Butterfly* e *Compagnacci*, diretti dal maestro Tango; *Traviata* e *Dannazione di Faust*, diretti da Gino Marinuzzi, il quale, specie del lavoro di Berlioz, ha presentato una decorosa edizione.

® *Giulietta e Romeo* ha tenuto per molte sere il cartellone del Carlo Felice di Genova, sempre a teatro esaurito. (Soprano Bugg, tenore Campione, baritono Inghilleri, direttore l'autore). Dopo una discreta *Carmen*, si son dati un buon *Tristano* (Sara Cesar, Catullo Maestri) e una pregevolissima *Iris* (Lina Rossi, Carlo Broccardi, Riccardo Tegani). Entrambi gli spettacoli sono stati egregiamente diretti dal maestro Capuana.

® A Venezia il pubblico della Fenice ha applaudito con simpatia *Radda* di G. Bianchini che per la prima volta si dava in Italia, dopo il successo parigino di alcuni anni or sono. La musica, di carattere accentuatamente drammatico, è stata assai gustata anche per merito dell'ottima esecuzione, preparata con ogni cura dal maestro Failoni. Il quale, come ultimo spettacolo della stagione, ha presentato una eccellente edizione di *Francesca da Rimini*, accolta benissimo, con la Scavizzi, il tenore Gaviria, il baritono Rossi Morelli.

® Il *Guglielmo Tell* ha incontrato pieno favore al Regio di Parma. Direttore, Tullio Serafin; esecutori Sullivan, Segura Tallien, la Romagnoli, ecc. Più recentemente si è dato *Il Carillon magico* di Pick Mangiagalli, che ha conquistato completamente il pubblico.

® Tra gli altri spettacoli lirici più importanti, ricordiamo: TRIESTE (Verdi): *Fedora*, con la Zinetti; *Amico Fritz*, con la Carugati e il tenore Macnez; *Oro del Reno*. Direttore, il maestro Padovani. BRESCIA (Grande): *Aida*, con la Rinolfi, la Dal Monte, Voltolini, Grandini. Direttore La Rotella. PIACENZA (Municipale): *Loreley*, con la Carena e il tenore Marini. Direttore, maestro Bellezza. MANTOVA: *Chénier*, col tenore Bergamaschi; *Thaïs*, con Maria Ravenga e baritono Inghilleri. Direttore, Aldo Zeetti. BARI: *Il piccolo Marat*, col tenore Del Ry. Direttore, Pietro Mascagni.

® All'Opéra di Parigi il 21 u. s. si è dato *Rigoletto*, protagonista il baritono Urbano, con Toti Dal Monte, la quale ha avuto un successo entusiastico.

® A Gand si è data la prima esecuzione in francese di *Giulietta e Romeo*. L'opera di Zandonai ha incontrato pienamente il favore del pubblico e della stampa.

® Al Metropolitan di New York anche questo anno è stata ripresa, con consueto successo, *L'Amore dei tre re* di Montemezzi: esecutori, la Bori, Gigli, Didur; direttore, Moranzoni. Essendo l'autore a New York gli venne dedicata una serata nella quale fu assai festeggiato.

Per la felicità di tutti:

NUOVO METODO CAVALLO, il più facile, il più pratico, il più rapido, l'unico al mondo per l'educazione dell'orecchio, dell'occhio, della memoria e del meccanismo. Successo straordinario ovunque: L. 15. — RIFORMA TEMPI TONALITÀ: L. 8. — CARTA GUIDA PER MUSICA: L. 3 al quinterno.

OPERA COMPLETA L. 25.

M. CAVALLO - BARI.

CONCERTI

MILANO

® Società del Quartetto. — *14-15 gennaio.* — Il Quartetto Poulet si è appalesato un ottimo complesso, ben preparato. Ha eseguito con nitidezza di suono e impronta viva, *Rispetti e Strambotti* di Malipiero e il *Quartetto in re magg.* di Franck, superando, di entrambi i brani, le difficoltà tecniche. In programma, anche, Mozart, Schumann, Ravel.

20-22 gennaio. — La violinista Gioconda De Vito ha riconfermato le sue belle doti di temperamento, di espressione e di sentimento, in due programmi ardui e interessanti.

29 gennaio. — Di tre *Sonate* di Mozart, di Schumann e di Pizzetti, — di stili così differenti — Guido Alberto Fano e il violinista Polo, hanno offerto esecuzioni veramente elaborate e irreprensibili, meritando calorosi consensi.

4-5 febbraio. — Spiccato temperamento d'artista, misurato ed elegante, il pianista Cortot ha conquistato gradatamente ma completamente l'uditorio. Specie la sua interpretazione dei ventiquattro *Preludii* di Chopin, fu da grande artista. Il pubblico lo seguì con religiosa attenzione, applaudendo poi con insolito fervore.

8-10 *febbraio.* — Le due audizioni del Trio Casella (Casella, Corti, Crepas) furono un grandissimo successo per gli eccellenti concertisti, e, specie la prima, ebbe una speciale attrattiva per l'esecuzione della nuovissima *Sonata* di Franco Alfano, alla quale Casella e Corti dettero tutto il contributo del loro valore e della loro sensibilità. La nobile composizione fu seguita col più vivo interesse dal folto uditorio e costituì un'altra prova dell'arte robusta del fervido autore nostro.

® Amici della musica. — *16 gennaio.* — Eccellente impressione produsse la giovane pianista Nina Borrelli, in un interessante e variato programma che andava da Bach a Chopin, a Liszt, a Pick, a Pizzetti, a Savasta. E se in alcuni brani seppe rendere con sicurezza il giuoco delle sonorità, in altri emerse per l'eleganza di tocco, in tutti ponendo in evidenza le sue singolari doti che le assicurano un brillantissimo avvenire.

12 gennaio. — Remy Principe, accompagnato assai bene dal pianista Calace, è riapparso violinista d'ottime qualità espressive e tecniche. Piacque, particolarmente, nella *Sonata in mi magg.* di Pugnani-Polo.

31 gennaio. — Piacquero assai tanto il pianista Zecchi, dotato di rare qualità di virtuoso e di interprete, che la nota cantatrice Fino Savio.

® Teatro del popolo. — Si ebbero due udizioni. Una della pianista Nina Borrelli che superò, si può dire, l'entusiastico successo ottenuto agli Amici della Musica, e fu applaudita con la cantatrice Angioletta Roncallo; l'altra del Quartetto Poltronieri, complesso sempre eccellente, e della cantante Margherita Ruini-Cambon.

® Convegno. — Riuscitissimo il concerto dedicato a musiche di Alfano, tra cui come novità la *Sonata* per pianoforte e violino, della quale Lorenzoni e Serato hanno dato una magistrale esecuzione. La cantatrice Mafalda Naldi, fece gustare i *Poemi*, ispirati da Tagore, e il quartetto bolognese eseguì il *Quartetto in re*.

® Amici dell'arte. — Oltre ad un nuovo autentico successo del pianista Zecchi, sono da ricordare un concerto della cantatrice Elena D'Ambrosio, dotata di voce di bel timbro e bene addestrata, e altro di udizioni di musiche di Alfano, illustrate dal maestro De Paoli.

Più recentemente si presentarono la violinista Meuccia Zito e il pianista Arnaldo Sbordone, i quali, in un difficile e lungo programma, comprovarono ottima preparazione tecnica e, specie la prima, un temperamento non comune.

® Concerti diversi. — La *rentrée* di Kubelik, dopo tanti anni di assenza dall'Italia, ha richiamato molto pubblico, ma non ha segnato un trionfo pel celebre violinista. La cui grande personalità tecnica è sembrata scemata, come attenuato il magistero del suo arco. Non mancarono, ad ogni modo, nè applausi nè bis.

Tra i diversi pianisti presentatisi al Conservatorio, meritano menzione: Lydia Signorino-Galli, dotata di pregi tecnici e di lodevoli intenzioni interpretative; Cecilia Cesi, che porta un nome così reputato nella scuola pianistica napoletana (e con lei il violinista, pure meridionale, Francesco Pizzo); Eugenio Linz, esecutore spontaneo, dal tocco delicato, di buona tecnica; Rosa e Ottilia Sutro, che con sicurezza e amalgame di suono eseguirono un programma a due pianoforti; Robert Metzler, notevole, forse, più per doti meccaniche che non d'interprete; Lily de Markus, ricca di non comuni qualità di virtuosa; Carla Censi Ferrario, che, dopo aver svolto molto bene un interessante programma di musiche italiane antiche e moderne, coadiuvata dal maestro Carlo Censi altre ne interpretò per pianoforte a quattro mani.

Successo d'incoraggiamento ebbe il violinista Aloi, mentre più agguerrito apparve il violinista Vittorio Brero, ottimo esecutore, ben preparato.

Il Trio Milanese (Chisi al posto del violinista Tonini ammalato) piacque per la fusione dell'insieme e per spirito interpretativo. Il pubblico apprezzò un *Trio in re min.* del maestro Cordone.

All'Accademia di Musica, Marino Beraldi eseguì con vero senso d'arte la *Fantasia in re min.* per pianoforte, di Frugatta. Interessante tutto il programma.

Al Lyceum il violoncellista Attilio Ranzato dimostrò un bel temperamento artistico in brani di Locatelli, di Popper e nella *Fantasia drammatica* di Virgilio Ranzato.

Il debutto dell'Orchestra dei *Gumisti* (tutta composta di studenti) è stato accolto con molto favore al Salone dei Ciechi. N'è direttore il maestro Paolo Bellucci.

Marco Enrico Bossi, davanti a folto e scelto pubblico, ha collaudato nella Chiesa di S. Francesco di Paola, un triplice organo collegato con mezzo elettro-pneumatico, ad unica consolle, e costruito dalla ben nota Ditta Balbiani di Milano, la quale nell'occasione ha pubblicato una elegante monografia. Bellissimo il programma ed inappuntabile l'esecuzione.

ROMA

® Augusteo. — 16 *gennaio.* — Concerto di Jan Kubelik. Il famoso violinista non appare più nella pienezza delle sue forze; ed il successo vien danneggiato anche da un concerto di sua composizione, lavoro di scarsissimo valore. Ciò nonostante Kubelik riconquista col Concerto di Beethoven il pubblico che lo costringe a concedere vari bis.

20 gennaio. — Il giovane pianista romano Carlo Zecchi, uscito dalla scuola Bajardi del R. Liceo di Santa Cecilia, e già fin dall'anno scorso rivelatosi concertista di ottime speranze, ottiene un vivissimo successo nel *Concerto in mi bemolle* e in altre pagine di Liszt e nella *Grande Polacca*, op. 22 di Chopin. Nello stesso concerto, Molinari presenta al pubblico dell'Augusteo il poema sinfonico *L'ultimo viaggio* di Guido Guerrini, lavoro prescelto dalla Commissione di lettura istituita presso la R. Accademia di Santa Cecilia. Il lavoro, di vasta visione e di ricca trama orchestrale, ottiene un buon successo.

27 *gennaio.* — Concerto diretto da Bernardino Molinari, con la partecipazione del compositore francese Darius Milhaud, che siede al pianoforte per la sua *Ballata*, accolta con vivi contrasti. Fredde accoglienze ricevono anche le due pagine di Vincenzo Michetti, ispirate al *Colle San Bartolo*, nonostante abbiano pregi di sincero sentimento e di delicato colorito orchestrale. Le sorti del concerto si rialzano nella seconda parte con la *Quinta* di Beethoven e il Preludio del *Parsifal* superbamente interpretati da Molinari.

3-6 *febbraio.* — Riappare all'Augusteo Riccardo Strauss, richiamando, secondo il consueto, gran folla e incontrando le accoglienze più cordiali. Egli dirige la *Prima* di Beethoven; e, di sue composizioni, la *Suite* del *Bourgeois gentilhomme*, la *Burlesca* per pianoforte e orchestra (ottimo interprete Alfred Blumen di Vienna) e la *Sinfonia delle Alpi*.

10 *febbraio.* — Concerto del pianista Alfred Cortot, già favorevolmente noto a Roma. Egli si riconferma artista di perfetta padronanza tecnica e fine musicalità nel *Quarto concerto* di Saint-Säens, in un concerto da camera di Vivaldi, da lui stesso trascritto, e nelle *Variazioni sinfoniche* di Franck. Bernardino Molinari, oltre a dirigere con l'usato valore l'orchestra nelle opere di Saint-Säens e di Franck, fa conoscere al pubblico romano il dittico *Sicilia Canora* (*Una notte a Taormina* e *Fioriscono gli aranci*) di Giuseppe Mulé, che incontra le più favorevoli accoglienze

® Sala Accademica di Santa Cecilia. — Tre concerti del quartetto Poulet col concorso dell'arpista Michelina Kahn: complesso di esecutori di grande finezza e squisita musicalità. I programmi contengono i quartetti di Franck, Ravel, Debussy: interessante novità il *Conte fantastique* di André Caplet, inspirato ad un racconto di Allan Poe.

Un concerto del giovane pianista Ermanno Beato, che si rivela artista molto promettente; e un altro del pianista Alfred Cortot, presentatosi anche all'Augusteo.

® Filarmonica. Il successo del pianista Walter Gieseking si afferma ancor maggiormente nel secondo suo concerto, dedicato per intero a musica moderna: il programma comprende composizioni di Reger Scriabin, Ravel, la *Sonatina* di Casella *e Alt Wien* di Castelnuovo-Tedesco.

Una intera udizione è dedicata a Giovanni Brahms: il *Sestetto in sol maggiore*, il *Trio in mi bemolle*, e alcuni *Lieder* trovano nel quartetto di Roma, nella pianista Macola, nel cornista Ceccarelli e nella cantante Svilarova ottimi interpreti.

Il nuovo Trio Casella-Corti-Crepas compie la sua felice presentazione in due concerti. I programmi comprendono opere di Beethoven, Schumann, Brahms, Ravel; la *Sonata* per violoncello di Pizzetti, e la nuova *Sonata in re* per violino e pianoforte di Franco Alfano, che viene apprezzata ed applaudita quale un forte e saldo lavoro. La giovane pianista uruguayana Maria A. Herrera è molto apprezzata in Bach, Liszt e autori spagnuoli moderni.

® Altri concerti. — Agli «Amici della musica», il dott. Ludwig Landshoff direttore della Società Bach di Monaco e le signore Philippine Landshoff e Tini Debueser (soprano e contralto) danno un apprezzato concerto di antica musica vocale.

Il pianista Raoul de Koczalski, interprete di particolare valore di Chopin, dà alla Sala Sgambati una serie di quattro concerti dedicati per intero a musica chopiniana.

Nella stessa sala si presentano con successo il pianista Eugenio Linz, la violinista Marta Linz, la giovane pianista Salemi, la cantante Antonietta Lewin; il forte violoncellista Gaspar Cassadò, in unione alla distintissima pianista Giulietta Gordigiani von Mendelssohn vi danno una applaudita audizione di musica classica e moderna.

Al Lyceum sono riascoltate con viva soddisfazione la violinista Lina Spera e la pianista Giuseppina Tcofani Zannoni.

Alla Sala Bach ottiene un lieto successo la pianista e compositrice Lily de Markus.

Al Collegio Romano, per iniziativa della Sala degli Operai, il coro della stessa istituzione, diretto dal maestro Mario Rossi offre una riuscita audizione di canzoni popolari delle varie regioni italiane.

TORINO

® Buon successo ebbe la cantatrice Laura Cumino al Liceo, interpretando frammenti antichi ancora ignoti al pubblico. Le fu prezioso collaboratore il pianista Zanfi.

® Magdeleine Brand per il G. U. M. fece conoscere musiche pianistiche di autori francesi contemporanei, facendosi apprezzare assai.

® Vasa Prihoda richiamò grande folla al Carignano ed ebbe applausi calorosi.

VENEZIA

® Il pianista Gieseking, apparve tecnico di prim'ordine, insuperabile nei brani d'effetto.

® Gilberto Crepas (violoncellista) fece risaltare, alla Marcello, il suo valore di interprete e la sua grande capacità tecnica, specie nella *Sonata* di Debussy.

® Suo fratello Attilio (violinista) eseguì al Circolo Artistico, con Amilcare Zanella, un *Poemetto in due tempi* di quest'ultimo. La composizione fu molto apprezzata.

® L'Accademia veneziana di Musica Antica ha inaugurato l'anno con un magnifico concerto per organo, tenuto da M. C. Bossi, e preceduto da acconce parole del maestro Bernardi.

NAPOLI

® Alla Sala Maddaloni il pubblico è stato colpito dalla precocità della pianista Miryam Longo (5 anni) che in brani da sola, a quattro mani e a due pianoforti ha dimostrato sorprendente senso ritmico, sagacia di tocco, senso degli effetti.

In altre udizioni hanno ottenuto calorosissimi consensi le pianiste Schultheis e Tina Filipponi.

® Anche le pianiste Nina Vetere e Lida Cappucci, suonando per gli Amici della Musica, hanno dimostrato eccellenti doti. La seconda, coadiuvata dalla violinista De Rogatis e dal violoncellista Rocca, ha fatto apprezzare un suo *Trio* di buona fattura.

® Al Conservatorio è piaciuta un'altra pianista: Maria Colombo, presentatasi sotto gli auspici della Federazione professionisti di musica.

PALERMO

® Indescrivibile l'accoglienza che Gino Marinuzzi ha avuto al Massimo, pel suo concerto orchestrale: doveroso e caloroso omaggio al concittadino e all'insigne direttore. Il programma, svolto mirabilmente, tra Beethoven e Wagner conteneva musiche di Debussy, il *Notturno e Rondò* di Pick Mangiagalli e *Festa lontana*, poemo sinfonico di Cesare Nordio, lavoro che attesta la perizia e signorilità del compositore nello strumentale e la sua varia e personale ricchezza armonica. Egli, che è stato nominato professore al Conservatorio di Palermo, ed ha assunto anche la critica dell'*Ora*, ha partecipato col Marinuzzi agli applausi del pubblico.

® Buon successo hanno avuto, pure al Massimo, il violinista Zatmezky, ed, al Circolo Artistico, il violoncellista Cassadò.

® Il Trio italiano (Remy Principe, Nino Rossi, Benedetto Mazzacurati) a Bologna ha avuto entusiastiche accoglienze, specie dopo la magnifica interpretazione del *Trio in do* di Brahms.

® Nel Salone Anelli a Cremona si presentò la pianista Cecilia Cesi.

® Don Cesare Franco ha diretto a Bari con successo che valse a far rifulgere la sua squisita sensibilità artistica. In programma lo *Stabat* di Verdi, l'*Inno trionfale* di Franck.

PARIGI

® Una simpatica e riuscita udizione di musica italiana si è svolta al Caméléon di Parigi. Preceduta da una sobria presentazione orale di Davico, si sono eseguite musiche vocali e pianistiche di Labroca, di Massarani, di Rieti, di Respighi, di Pizzetti, di Pratella, di Bossi, di Zanotti, di Malipiero, di Bas, di Alfano, di Castelnuovo, tutte assai apprezzate. Il Concerto si iniziò con la *Sonata* per violino e pianoforte di Pietro Clausetti e si chiuse col Trio *in fa min.* di Davico. Tutte le musiche hanno avuto lietissime accoglienze, ed al plauso del pubblico si è unito quello della critica pur così arcigna — spesso — per le musiche italiane.

® Il maestro Piero Coppola, appositamente invitato, ha diretto al Trocadero due concerti con l'orchestra Pasdeloup. Egli ha riportato un successo personalissimo; assai ammirata, specialmente, è stata l'esecuzione dell'ouverture del *Guglielmo Tell* e quella della *Notte sul Montecalvo* di Mussorgski.

® Da parecchi giornali rileviamo l'ottimo successo conseguito in parecchie città francesi dal Quartetto senese così amorosamente diretto da Arrigo Provvedi.

® *Le Due Canzoni italiane* di Alaleona — che recentemente ottennero vivo successo a Palermo sotto la direzione di Molinari, sono state eseguite, con ottima accoglienza, anche a Vienna, dalla Filarmonischer Kammerorchester, diretta dal maestro Rudolf Nillins.

® Ernesto Wendel ha diretto, alla Filarmonica di Brema, *Bianco e nero* del maestro Renzo Bossi, con successo di pubblico e di stampa.

® Due grandi successi ha riportato a Chicago Ettore Panizza con l'esecuzione dei suoi due lavori sinfonici: *Tema con variazioni* e *Il Re e la foresta*. Il primo ha ottenuto presso il pubblico e la critica nord-americana lo stesso eccellente successo già ottenuto in Italia.

Il Re e la foresta, nuovissimo, è piaciuto per i suoi grandi pregi di sostanza e di forma.

RECENSIONI

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

BEETHOVEN (L. van) — *Concerto* per Violino e Pianoforte. Op. 61. Edizione riveduta e annotata da M. Anzoletti. (G. Ricordi & C., Milano).

È questa una delle più importanti pubblicazioni di musica classica per il violino, testè uscite dalla Casa Ricordi.

Chi prende cognizione del lavoro compiuto da Marco Anzoletti — l'illustratore del Concerto in parola — nota agevolmente con quanta cura e sapiente amore egli lo abbia condotto, recando a compimento uno studio interpretativo veramente degno dell'opera immortale, di cui egli medesimo va ricordato quale uno dei più apprezzati esecutori.

Singolar pregio musicale presentano le nuove *Cadenze*, elaborate espressamente per questa edizione dall'Anzoletti, nelle quali sono posti in rilievo particolari tematici importanti, trascurati da altri autori di Cadenze beethoveniane.

Grandiosa la prima, dove con belli, interessanti effetti di colore vengono a riflettersi come in un prisma le idee ed i ritmi caratteristici irradianti dall'*Allegro*. La chiusa è nuova; si toglie dalle strade battute, e riesce originale per la spontaneità dell'invenzione e dello stile.

Più breve la seconda, inserita nel *Larghetto*. S'imperna sul tema, che potrebbe definirsi nella sua ripresa, affidata al due corni, una interrogazione protratta all'infinito; come la eco successiva del violino è paragonabile quasi ad una risposta che venga dall'istessa fonte.

Spigliata e piena di *humour* la terza *Cadenza* del pastorale *Rondò*. In essa si annunzia con felice nesso di rapporti l'entrata suggestiva dei bassi sullo spunto del *Rondò* stesso.

In questa edizione è poi veramente encomiabile la perfetta correzione del testo, sia per la parte del violino, sia per quella d'accompagnamento del pianoforte.

R. M.

PAGANINI (N.) — *Allegro maestoso - I° Tempo del Secondo Concerto in Si minore;* op. 7, N°. 2 delle opere postume. Revisione e Cadenza di Romeo Franzoni. (G. Ricordi & C., Milano).

Ecco un'altra ottima pubblicazione che viene ad arricchire il repertorio, sempre crescente, delle revisioni classiche. La composizione non è fra le più battute del Paganini, ma non è per questo tra le meno pregevoli e in essa si possono facilmente ritrovare tutte le qualità peculiari del sommo violinista, tanto nel magistero assoluto del trattamento dello strumento, come nelle caratteristiche dell'idea e della costruzione musicale. La revisione del Franzoni prova com'egli abbia posto ogni cura perchè ogni dettaglio, anche se in apparenza poco importante, ottenga il necessario risalto. I colpi d'arco e la diteggiatura sono trattati in modo da facilitare l'esecuzione al violinista; la cadenza, di giusta dimensione, sviluppata su frammenti tematici del concerto istesso — secondo il sistema tradizionale — è brillante e di grande effetto senz'essere poi, per questo, d'eccessiva difficoltà. Concludendo, ci troviamo di fronte a un lavoro serio e coscienzioso, degno in tutto del maestro che insegna nella città dove dorme il gran sonno il sommo autore del brano pubblicato. La dedica fatta dal Franzoni ad un suo allievo, Aldo Priano, ci convince di aver l'indicazione di un nuovo ottimo elemento giovane che, sotto la guida del suo esimio insegnante, continuerà l'eccellente tradizione divenendo, a sua volta, un divulgatore di capilavori.

n. d. s.

JARNACH (PH.) — *Sonata*, op. 13, per Violino solo. (B. Schott's Söhne, Magonza).

KEMPFF (W.) — *Sonata*, op. 13, per Violino solo. (W. Simrock, Berlino).

FRENKEL (S.) — *Sonata*, op. 1, per Violino solo. (M. Simrock, Berlino).

Tre lavori uguali per la scelta del mezzo musicale, ma abbastanza diversi nel contenuto. Intanto la seconda e la terza di queste Sonate dipendono dai modelli di G. S. Bach, mentre la prima è retta da un altro concetto iniziale.

La Sonata di Frenkel è un'opera prima, quindi, per necessità, ancora incerta. L'A. non vi mostra gran lume d'ingegno, ma sa condurre bene il suo lavoro, fino ad osare di chiudere con una Fuga; che, si sa, non è pari a quelle bachiane, a cui non si può non pensare. L'esecuzione non è difficile.

La Sonata di W. Kempff è assai più maschia. Romantica per calore, ha una salda fattura classicheggiante, e questi due elementi bene fusi danno al lavoro carattere franco e simpatico. L'esecuzione, meno facile dell'altra Sonata, non esce mai dai limiti della tecnica usuale.

La Sonata di Jarnach è un nobile soliloquio di carattere intenso ed intimo, senza rapporti colle opere classiche, e tracce di virtuosità nè d'effetti strumentali. È chiaro il proposito dell'autore di usare lo strumento proprio come mezzo d'esprimere emozioni musicali. V'è riuscito? E, prima di tutto, ciò che l'autore voleva dire era tale da voler essere espresso proprio con un violino solo? A nostro giudizio qui sta la debolezza essenziale della composizione. Un violino solo è, per natura, un mezzo melodico; mentre questa musica è così intimamente armonica, da far pensare ad una parte (sia pure ad una parte espressiva) d'un insieme più complesso. A noi, confessando umilmente, fa l'effetto che, sapendo il pensiero suo integrale, l'autore si intenda e quindi creda d'esprimersi; ma gli altri restano nell'incerto.

Saremo soli a sentire così?

DUBOSCQ (C.) — *Prière du matin et du soir.* (Maurice Senart, Parigi).

Sono proprio le orazioni del mattino e della sera (*Puter, Ave, Credo, Confiteor*), in francese, recitate cantando con poche armonie d'accompagnamento. Una idea semplicissima realizzata con finezza ingenua e discreta. Ma la felice impressione prodotta da principio va cedendo un po' alla volta il posto a un certo senso di stanchezza. La cosa, forse, non doveva oltrepassare un paio di preghiere. Ad ogni modo raccomandiamo il piccolo grazioso lavoro a chi ama questo genere. L'esecuzione è facilissima.

SCOTT (C.) — *In the Silver Moonbeams.* (Elkin and Co. Ltd., Londra).

L'A. si è divertito ad adattare *Au clair de la lune* a parole inglesi con accompagnamento di pianoforte. Il tenue lavoro è fatto con molta grazia, ed è adatto ad esecuzioni infantili.

GIULIO BAS.

FARA (G.) — *Canti di Sardegna.* (L'anima del popolo sardo). 37 Canzoni (con traduzione italiana). Ediz. illustrata da V. Simonetti. (G. Ricordi & C., Milano).

Dal giornale *L'Ora*, Palermo.

Questi *Canti di Sardegna*, che dicono l'anima del popolo sardo, sono pregevolissima fatica di Giulio Fara, uno dei pochi appassionati etnofoni d'Italia. Ho detto « dei pochi », ma confesso di essere imbarazzato a enumerare qualche altro musicologo vivente che si interessi con amore pari a quello del Fara alle espressioni musicali della nostra gente. Sono circa una quarantina di canti delle varie parti dell'isola, completi nelle varie manifestazioni dell'ispirazione musicale popolare: canti di culla, di amore, di morte, danze e laudi religiose. Vi sono canti certamente antichi e parecchi moderni, che non sono però fra i più belli nè fra i più interessanti, colla loro sensazione tonale ben netta e definita, coi periodietti ravviati ed allineati. Nei *Goccius* (canti religiosi) abbiamo un esempio della diversa oggettivazione poetica d'una stessa melodia, che poco o punto varia da un canto all'altro (vedansi le due laudi di Cagliari e quella d'Alghero): fenomeno già noto agli studiosi di etnofonia, e di cui del resto la presente raccolta fornisce qua e là altre prove.

Altre osservazioni sarebbe interessante trarre da questi canti di Sardegna, ma non è possibile esporle sulle colonne di un quotidiano.

Un succinto ma interessante studio sugli strumenti musicali della regione apre il volume e degli accompagnamenti strumentali originali il Fara si è largamente valso per l'armonizzazione dei canti, a tutto vantaggio di quel che chiamasi « il color locale ».

Altrove, dove questo elemento mancava o era ridotto al minimo, il Fara ha voluto limitarsi alla massima sobrietà.

Dall'attenta lettura del volume, pur sempre interessante e degno di ogni lode, ho ricevuto però l'impressione che il Fara, pubblicando le melodie del suo paese natio, abbia dovuto per forza di cose restringere la sua scelta fra un numero di canti non troppo rilevante. Quando Alberto Favara fece conoscere i suoi *Canti della terra e del mare di Sicilia*, aveva già compiuto l'enorme fatica di raccogliere (sbaglierò di poco) circa cinquecento canti del popolo siciliano, materiale preziosissimo che un giorno dovrà pure venire alla luce, e fra questi potè con sicurezza scegliere i più belli, i più significativi. Ho l'impressione, dico, che Giulio Fara non si sia trovato — ma non certo per poco amore alla materia — in analoghe condizioni, chè in tal caso gli sarebbe stato facile tralasciare qualche canto recente non molto significativo e dare maggior varietà al suo volume, ciò che, trattandosi di opera di volgarizzazione, è sempre da preferire.

O. TIBT.

PIZZETTI (I.) — *Tre Sonetti del Petrarca* musicati per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Datano dal 1922 e sono dedicati, come altre musiche di Ildebrando Pizzetti e di quest'epoca, alla compagna perduta

Qui dunque dolore, rimpianto e sogno sono motivi ispiratori.

Il primo sonetto, che comincia col verso « *La vita fugge e non s'arresta un'ora* », deriva dal dolore intimo e contenuto: anima straziata, impietrita dalla disperazione. Incubo della morte distruggitrice d'ogni illusione, perdita della speranza, sole nero del mondo inutile, gelido, nemico.

Il secondo sonetto così iniziantesi: « *Quel rosignol che si soave piagne* », pur muovendo dallo stesso motivo ispiratore del primo — dolore disperato e inconsolabile — tuttavia incontra dolcezza di conforto nel pianto dell'uccelletto di bosco. Pianto da pianto, sfogo nelle lagrime, disgelo del cuore impietrito. Tutto il mondo è dolore e la sua natura piange lo stesso pianto dell'uomo; dolore dunque è il destino che grava su tutte le creature.

Il terzo sonetto, uno de' più incantatori e celebri, così incomincia: « *Levommi il mio pensier in parte ov'era* ». Il pianto dischiude l'anima alla fede ed il sogno si sostituisce alla realtà. Se questo mondo è tutto dolore, in un'altra sfera sarà quella beatitudine d'amore, per cui tanto si soffre e piange. Ciò che è materiale si perde, ciò che è immortale — l'amore — si ritrova più vicino a Dio, nel regno dello spirito.

La composizione musicale di questi tre sonetti può dirsi nel suo genere perfetta e contiene tutte le caratteristiche più pregevoli della maniera del Pizzetti.

Parlar cercando molto melodico, semplice e quasi di sapore popolareggiante, con una leggera tinta arcaica ricordante le monodie secentesche. Grande chiarezza ed equilibrio in tutti i mezzi espressivi: scorrevolezza ritmica ed armonica.

Il maggior valore si dimostra, poi, nella struttura. Un motivo iniziale — stato d'animo fondamentale — incomincia e lega per ogni senso, co' suoi molti aspetti e con le sue variazioni, l'intera composizione; ora nella voce ed ora nell'istrumento, così da costituire un tutto organico ed omogeneo fra voce ed istrumento e poesia e musica. Ci troviamo di fronte al gioiello finito e perfetto.

F. BALILLA PRATELLA.

BOGHEN (F.) — *Tre Preludi.* (Prop. dell'Autore).

Non facili e pur senza astruserie, questi tre pezzi hanno un certo sapore moderno anche nella semplicità. Nel satirico e nel burlesco ognuno sa che si fa oggi: tutto è sostenuto dallo spirito di chi scrive, sì, ma anche di chi suona. Il preludio cromatico ha una sua eleganza pianistica che riesce gradevole.

SPALDING (E. R.) — *Prélude.* — *Etude pour la main gauche.* (M. Senart, Parigi).

Le gentili lettrici mi perdonino, ma non so qualificare questo Preludio che come « musica da signore »; cioè suoni gradevoli, animati da un soffio blandamente delicato... e sempre così. Lo Studio per la mano sinistra, pure sulla base di queste condizioni, è più vigoroso e bene riuscito.

JONES (D.) — *Sonate*, op. 7. (Raabe und Plothow, Berlino).

E lavoro che interessa, non tanto perchè possa dirsi davvero ben riuscito ed equilibrato, ma per un intimo vigore e per una propria maniera di fare, che rivelano un artista di talento. L'autore si manifesta subito come energico e deciso, ma i suoi urti non hanno il carattere d'inutile durezza che s'incontra nei lavori di chi scrive senza o con insufficiente spinta interna. La sua armonia è forse l'elemento più personale e convincente, e si mantiene tale anche nell'Andante che ha carattere contenuto, quasi contemplativo. La breve fuga che segue è drastica e ben condotta.

Speriamo rivedere il nome di questo giovane maestro in altri lavori, altrettanto vivi, ma dove certe lunghezze siano evitate, ed il complesso sia più serrato ed organico.

MILHAUD (D.) — *5ème Quatuor à Cordes.* (Maurice Senart, Parigi).

L'aspetto è tutt'altro che straordinario: struttura politonica, ritmo senza sorprese, nessun accidente in chiave a nessun tempo, insomma una fisionomia che ispira fiducia. Ma se dall'apparenza si passa alla realtà, si trova che non v'è armatura d'accidenti perchè non esiste un tono principale nè uno comune ai quattro strumenti. La struttura è polifona, sì, e della massima indipendenza, perchè ognuno procede per conto proprio senza riguardi reciproci.

Questo riflette la veste tecnica, cioè i mezzi usati dall'autore per esprimere il suo pensiero musicale; ma che cos'è questo pensiero? Insieme dovremmo parlare in plurale e dire « pensieri », perchè qui coesiste una pluralità continua d'idee e di sensazioni; ma dobbiamo confessare di non aver capito quanto l'autore ha voluto esprimere. Intuizioni troppo alte? od espresse con mezzi che superano le nostre facoltà musicali? Chi lo sa? dev'essere certo così.

CRAS (J.) — *Quintette* pour 2 Violons, Alto, Violoncelle et Piano. (Maurice Senart, Parigi).

Monsieur Cras (ufficiale nella Marina francese da guerra) è uomo sincero e buon musicista; le sue composizioni hanno dunque calore e slancio, espressi con tecnica adatta. Ma ormai niente pare più sufficiente se non è molto intenso e molto teso, invece l'autore (almeno nell'opera sua) è tutt'altro. Questo mette già le musiche di M. Cras al proprio posto nella produzione odierna.

Venendo al lato esteriore diremo che questo *Quintetto* dev'essere gradevole da eseguire, pur senza recare sorprese d'effetti sonori come senza esigere troppo dagli strumentisti.

Insomma, un lavoro onesto.

O. S.

DUBOSCQ (C.) — *Cantiques aux Saints de l'Hiver;* pour Voix ou pour Solo et Choeur. (Maurice Senart, Parigi).

Originalissima raccolta di salmodie e invocazioni ai santi che si ricordano durante l'inverno. Un insistente accenno alle antiche tonalità chiesastiche si alterna agli omaggi e alle innovazioni armoniche dei giorni nostri, producendo frequenti effetti musicali saporosi e interessanti. Fra le pagine più genïali meritano menzione *A Sainte Eulalie, A Sainte Agathe, A Saint Ambroise.*

DELAFOSSE (P.) — *Notre Père;* pour Chant et Piano. (Maurice Senart, Parigi).

La piccola pagina vocale si presenta con una veste semplice, quasi primitiva, ma, in sostanza, è un minuscolo pezzo di concezione modernissima.

DELAFOSSE (P.) — *Je vous salue Marie;* pour Chant et Piano. (Maurice Senart, Parigi).

Più piana della precedente, la sacra monodia si svolge su un tenue tessuto armonico.

BOULNOIS (J.) — *La Cornemuse;* pour Chant et Piano. (Maurice Senart, Parigi).

Ardita e pittoresca, ecco la definizione sintetica della nuova composizione del maestro francese, gustosa per la riproduzione tipica degli arzigogoli sonori dell'istrumento pastorale.

RITZ (E.) — *Rêverie du soir;* pour Piano. (Maurice Senart, Parigi).

Piccola composizione pianistica di media difficoltà, ispirata a notevole buon gusto.

CAICO (L.) — *Richiamo.* Piccolo walzer per Piano. (R. Profeta, Palermo).

Piacevole paginetta di facile esecuzione, scritta con garbo e modeste pretese di novità.

TEDOLDI (A.) — *La Mendica.* (F.lli Serra, Genova).

Il valoroso pianista compositore, docente all'Istituto Paganini di Genova, raramente si presenta al pubblico colle sue edizioni musicali, ma in compenso, quando esce dal suo riserbo, sa raccogliere il plauso dei buongustai coll'aristocrazia della sua musica. La nuova romanza, soffusa di mestizia profonda, vanta un commento armonico dei più raffinati, spesso appoggiato al lontano ricordo delle antiche tonalità e schivo dalle convulsioni cromatiche modulanti che tanto compromettono il libero effondersi della voce umana.

ELISABETTA ODDONI.

DE GUARNIERI (F.) — *Concerto* per Violino con accompagnamento d'Orchestra. Riduzione per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Giornale dell'Isola*, Palermo.

Il De Guarnieri non segue in questo suo Concerto lo schema tradizionale. Egli ha voluto giovarsi della grande varietà di modelli che in ogni campo della musica i grandi maestri hanno creato ed ha costruito il suo lavoro con libertà di atteggiamenti, pur contenendolo sempre entro una breve architettonica severa.

Una relazione ciclica è stabilita tra le varie parti del Concerto a mezzo di elementi tematici esposti nel primo tempo: *Introduzione - Fantasia* e ripresa negli altri due. Così le battute iniziali del *Maestoso* daranno lo spunto al tema principale del terzo tempo e nel 2. tempo il violino farà risentire la seconda idea del 1.

Il lavoro è agile e pieno di risorse ritmiche, l'armonizzazione abbastanza moderna. Il concertista, pur non trovando, dato l'odierno sviluppo della tecnica violinistica, delle difficoltà eccezionali, ha mezzo di far valere brillantemente le sue qualità.

G. B. S.

GUI (V.) — *Cantata*, per Soprano, Tenore, Coro e Orchestra. Riduzione per C. e P. — (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

Ha per testo un tratto del *Cantico dei Cantici*, adoperato nella Volgata, ed è interpretato musicalmente senza alcuno dei due preconcetti da cui sono stati solitamente afferrati quanti si sono accinti a dar suono al mirabile canto di Salomone. Intendo dire cioè che gli uni si propongono di sostenere il carattere mistico allegorico dell'interpretazione ufficiale cattolica, gli altri

non vogliono scorgervi — per eccesso di reazione — che un'esaltazione erotica del saggio poeta regale, e cercano però un'espressione artistica affatto opposta.

Lontano e libero da ambedue queste esagerazioni — frutto di mala infiltrazione settaria nel mondo puro dell'arte — Vittorio Gui ha semplicemente interrogato l'opera poetica ed ha aspettato che essa gli parlasse con la sua voce calda e tenera, con l'ingenua e luminosa fantasia delle sue immagini, che gli lambisse gli occhi con le luci della visione orientale e primitiva. Ne è conseguita una espressione musicale adeguatamente sobria e passionale ad un tempo, dalla tinta simpaticamente arcaica, sopratutto nel suo sfondo armonico.

Anche qui dobbiamo lamentare l'incompletezza delle nostre impressioni, mancandoci il primo e più importante elemento di giudizio, la partitura d'orchestra e l'audizione: ciò ch'è nei nostri voti conoscere.

G. C. Paribeni.

MUSICA CORALE

BYRD (W.) — *Salve Regina - Senex puerum portabat*. Mottetto per la Purificazione della B. V. M., a 4 Voci miste (S. A. T. B.). (J. e W. Chester Ltd., Londra).

Sono due magnifici saggi della più spiritualmente alta e tecnicamente perfetta polifonia vocale sacra. Li raccomandiamo ai troppo rari buoni cori italiani ed a quanti amano l'arte severa.

STURMER (B.) — *Zwei Kampflieder* (2 canti di battaglia) a 4 Voci d'uomo; *Meeresstille und Glückliche Fahrt* (Calma di mare e viaggio felice. Testo di Goethe) ad 8 Voci d'uomo; *Drei Gesänge* (tre canti) a 4 Voci femminili con Solo di Soprano. (B. Schott's Söhne, Magonza).

I Canti di Battaglia (testo sovversivo) sono improntati ad una certa simpatica vigoria; i tre Canti sono delicati; ed il testo di Goethe è musicato con buona perizia d'effetti vocali, (non è facile scrivere ad otto voci d'uomo!), perizia che si mostra da per tutto. Ma non si può anche non notare una povertà inventiva, sia melodica e sia armonica, per cui l'A. ritorna troppo spesso su certi accordi, mentre proprio l'armonia parrebbe essere il suo più sicuro rifugio.

Ad ogni modo segnaliamo questi tre pezzi ai buoni cori; essi troveranno di che sperimentare la loro sicurezza.

RAVANELLO (O.) — *Dall'Aurora al Tramonto*. Quattro cori per Voci virili, op. 123. (G. Zanibon, Padova).

Musica sincera, scritta con esatta conoscenza degli effetti vocali e con notevole prudenza di stile. Il secondo pezzo: *Nebbia* ha un Corno inglese ad libitum, ed il quarto: *Egloga*, un Oboe ad libitum.

O. S.

LENDVAI (E.) — *Secks Minnelieder*. Sei canti per Coro a 4 Voci d'uomini, op. 21. — *Der Minnespiegel*. Sei canti per Coro da 4 a 6 Voci miste, op. 22. — *Stimmen der Seele*. Due canti per Coro d'8 Voci miste, op. 25. (N. Simrock, Berlino).

Ervin Lendvai si presenta in questi lavori corali con tutta l'arte sua e dà, invero, un'impressione di vigore e di maestria che pochi possono recare. L'A., infatti, è un'anima viva, che sente ed esprime la sincera, efficace semplicità, per mezzo d'una sicurezza tecnica, specie contrappuntistica, veramente rara. Il genere corale è dunque il campo suo, spontaneamente. Forse seguendo un'evoluzione verso la quale si sente attratto egli stesso inconsapevolmente, ecco che l'op. 21, i «Sei canti amorosi» illustrano vecchi testi tedeschi (ritoccati per la lingua moderna) nella forma e nello stile del coro a voci d'uomo così diffuso in Germania; ma lo fa con già notevole nobiltà ed arte. Nell'op. 22, lo «Specchio amoroso», altri vecchi ed efficaci testi poetici si svolgono in modo da far pensare ai madrigali dei polifonisti classici. A fianco dei quali non si può non mettere l'op. 25, le «Voci dell'anima» (non ne abbiamo che il 1° fascicolo). Qui, davvero, l'arte del Lendvai ha dello stupefacente. Il doppio coro è, in mano sua, un mezzo semplice ed espressivo. Combinazioni armoniche coraggiose si producono e si risolvono con tale naturalezza da renderle ovvie e gradite, mentre in cert'altre mani basta quasi nulla ad urtare. Le idee musicali, le imitazioni, gli svolgimenti, tutto si produce come in una intelligente conversazione di più individui.

Additiamo dunque il Lendvai e questi suoi lavori corali come esempio (oggi forse unico) di quest'arte nobilissima e, specie tra noi, così poco curata.

GALLOTTI (S.) — *La Pentecoste*. Op. 110. Strofe dell'Inno di A. Manzoni, musicate per Coro a tre e quattro Voci (S. C.). (A. e G. Carisch e C., Milano).

Pezzo raccomandabile per accademie d'istituti e collegi femminili. Le parole manzoniane sono musicate proprio nello stile adatto a simili occasioni, mentre l'esecuzione (sostenuta dal pianoforte, benchè il titolo non ne parli) non offre difficoltà.

Giulio Bas.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino solo

FIORILLO (F.)
E. R. 395. - *Studii*, riveduti per cura di M. Anzoletti . . . . . L. 5,—

KREUTZER (R.)
E. R. 386 - *42 Studii*, riveduti e illustrati per cura di M. Anzoletti. (Testo italiano, francese, inglese, tedesco) . . . . . L. 6,—

LEONARD (U.)
E. R. 199. - *24 Studii classici*. Op. 21 L. 10,—
E. R. 239. - *La Ginnastica del Violinista* . . . . . » 7,—
Revisioni di M. Anzoletti.

LIBON (F.)
E. R. 387. - *30 Capricci*, Op. 15, riveduti e annotati da M. Anzoletti . . . . . L. 6,—

RODE (P.)
E. R. 306. - *24 Capricci*, riveduti e annotati da M. Anzoletti . . . L. 6,—
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

Con scadenza al 27 marzo è aperto il concorso al posto di Direttore del Civico Istituto di Musica «Nicolò Paganini», a Genova.

Oltre i documenti d'uso, l'aspirante deve avere: non meno di 30 nè più di 45 anni; diploma di composizione, accompagnato da altro o di Pianoforte, o di Violino, o di Violoncello.

Lo stipendio è di L. 12.000 lorde, con otto aumenti biennali di L. 375 cadauno, oltre il caro viveri.

Chiedere programma dettagliato all'Ufficio di Segreteria del Municipio di Genova.

Il giornale «*Il Secolo*» fa sapere che ha nominato i maestri Puccini, Pizzetti e Zandonai, membri della Commissione aggiudicatrice del Concorso per un'opera lirica (vedi nostro fascicolo di gennaio). Ed a riguardo dell'età dei concorrenti ha stabilito che essi non debbano aver sorpassato i 45 anni alla data del 4 gennaio 1924, in cui il Concorso fu indetto.

Il maestro don Matteo Tosi di Corpolò (Rimini) è riuscito vincitore del Concorso indetto dalla Accademia Filarmonica Romana per una Messa da requiem da eseguirsi al Pantheon in memoria del compianto Umberto I. Parteciparono alla gara quindici lavori.

La Commissione giudicatrice (Pratella, Zuelli, Bandini, Ferrari-Trecate, Azzoni) del X Concorso Mac Cormick, con premio di L. 25 mila, ha assegnato soltanto una menzione onorevole all'opera dal titolo *Cattedrale*.

Autore del lavoro dal motto *Dio me la mandi buona* — uno dei tre segnalati come migliori nel nostro Concorso per un Quartetto — è il maestro Guido Guerrini di Bologna.

A rettifica di quanto pubblicammo nell'ultimo fascicolo, il maestro Paolo Amatucci di Pisa ci fa sapere che egli solo è il vincitore del Concorso per una romanza, indetto dal Liceo Gasparini di Genova.

Il maestro Onorio Altavilla, insegnante all'Istituto Magistrale di Verona, ha conseguito il secondo premio al Concorso per un'opera in tre atti, bandito dal Teatro dei Piccoli.

Rammentiamo ai ritardatari l'invio —— dell'abbonamento pel 1924

NOTIZIE

Il maestro Pizzetti è stato nominato direttore del nostro Conservatorio Verdi. Al favore con cui la notizia è stata accolta da tutta la stampa e dagli ambienti artistici milanesi, ci associamo fervidamente.

Sotto gli auspici di numerosi e generosi oblatori della Società dei Concerti sinfonici, del Teatro del Popolo e della Federazione orchestrale milanese, si è costituito il nuovo Ente per Concerti orchestrali (E. C. O.) allo scopo di dotare Milano di un'orchestra stabile per i Concerti sinfonici. L'E. C. O. inizierà la sua vita verso la fine del prossimo marzo.

L'Istituto Internazionale di Canto (via della Signora, 2, Milano) ha aperto un ufficio di informazione per gli artisti lirici, e iniziato dei Corsi collettivi serali (maschili e femminili).

Per iniziativa di D'Annunzio sta per sorgere la Corporazione delle Nuove Musiche, retta da un Triumvirato, al quale oltre lo stesso poeta partecipano Casella e Malipiero.

La Corporazione ha per iscopo la creazione di una nuova moderna coscienza musicale italiana; il raggiungimento e la chiarificazione del nuovo stile musicale italiano; la lotta contro ogni residuo di quello spirito dilettantesco che per troppi anni fu il male del nostro paese; la difesa e la divulgazione in Italia ed all'estero della nuova musica italiana conforme alle finalità stilistiche di cui sopra; la rinascita in Italia del canto polifonico e conseguente riesumazione del vasto patrimonio corale italico; l'educazione musicale della gioventù goliardica e delle masse lavoratrici.

Per raggiungere questi fini, la Corporazione delle Musiche organizzerà in Italia ed all'estero rappresentazioni e concerti orchestrali e da camera; pubblicherà una rivista sociale; costituirà una vasta biblioteca circolante di musica moderna italiana e straniera, ed istituirà un coro sociale.

Per la stagione 1923-1924 l'attività della Corporazione consisterà innanzi tutto in cinque concerti di musica moderna italiana e straniera, nuova per Roma, che avranno luogo alla Sala Sgambati. L'ultimo concerto sarà consacrato alla prima esecuzione in Italia di un melodramma: *Pierrot Lunaire* di Arnoldo Schonberg, per una

voce recitante e sette strumenti. Tale melodramma sarà poi eseguito in una *tournée* in tutte le città principali d'Italia.

Per iniziativa della Corporazione, e dietro intese dirette coi Sindacati Fascisti, verranno organizzate in marzo, a Roma, quattro grandi udizioni musicali di musica antica e moderna, dedicate esclusivamente ai lavoratori. La Corporazione collaborerà pure attivamente alla costituzione di un gruppo musicale romano, contribuendo a formare il suo programma.

D'Annunzio pubblicherà la regola della Corporazione delle Musiche, che risponde allo spirito espresso in una rubrica della Carta del Carnaro. Il Comandante ha lodato con la più schietta cordialità l'opera del maestro Casella e del suo cooperatore Gianfrancesco Malipiero. Al Direttorio hanno aderito Ildebrando Pizzetti e il maestro Bernardino Molinari.

Nel tempo stesso il maestro Casella ha preso col Comandante Gabriele d'Annunzio degli accordi per rilevare l'impresa del Castello di Brescia, e farne, secondo il primo disegno del Comandante, un grande teatro lirico sperimentale, dove sia possibile dare esecuzione efficace ai più arditi saggi. Il teatro del Castello di Brescia avrà la primizia del *Mistero di Frate Sole*, coi cori per voci sole, dal poeta stesso composti.

La Corporazione delle Nuove Musiche è così stabilmente formata.

® Per la futura stagione lirica 1924-25, il maestro Tullio Serafin è stato scritturato quale direttore d'orchestra al Metropolitan di New-York.

® Il Liceo Musicale di Napoli, fondato nel 1898 dai maestri Sigismondo Cesi e Ernesto Marciano, ha festeggiato il 25° anno di vita.

® Il maestro Edgardo Corio ha pronto un lavoro lirico in un atto, *La burla*, su parole di Carlo Bonapace.

Il maestro Riccardo Storti, direttore dell'Istituto Nazionale di Roma, ha ultimato di musicare un *Leonardo* in tre atti; mentre è pur compiuta, con musica d'un giovane, Arnaldo Carloni, una opera dal titolo *Francesco d'Assisi*, tolta da un omonimo dramma di Antonio Lega.

® Tra le operette di prossima rappresentazione, ricordiamo: *La prova di Don Giovanni*, di Vincenzo Raffaelli; *La ninfa di Creta*, di Antonio Lozzi, entrambe su libretti di Lega; il quale, in unione a Luigi Motta, ha fornito a P. De Novellis (pseudonimo d'un noto maestro) la trama di una *Madama Barbableu*. Ed ancora: *La piccola imperatrice*, azione di Reggio, musica di Montanari; *Viaggio di nozze*, parole e musica di Gino Bucaneve.

® Alfredo Cortot, alla Scuola Normale di Musica di Parigi, darà nel mese di maggio dieci corsi d'interpretazione sui capolavori pianistici del secolo XIX, facendo seguire a ciascun corso un concerto sulle composizioni esaminate. Chi desidera il programma può richiederlo alla stessa Scuola, 64 Rue Jouffroy, Parigi.

® La London Symphony Orchestra sarà diretta successivamente, in quest'anno, da Goossens, Furtwängler, Sokoloff e Koussevitzki; la Royal Philarmonic, pure di Londra, da Furtwängler, Goossens e Weingartner.

Recentissime pubblicazioni:

ALFANO F.
Sonata in *Re* per Violino e Pianoforte (119569) . . . . . L. 25,—

VERETTI A.
Sonata come una Fantasia per Violoncello e Pianoforte (119437) . . . . . L. 10,—
(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.
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.
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.

ONEGLIA.
G. Cavilotti & figlio.

PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.

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

PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.

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

TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.

TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.

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

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI
PREZZI NETTI. AUMENTO COMPRESO

MUSICA VOCALE DA CAMERA

Canto solo

BERNARDI (V.) (R. 117). *Doloroso.* Valse hésitation Paroles de P. d'Amor. L. 0,60.
BILLI (V.) (R. 523). *Le Grillon chante.* Mélodie. Poésie de E. Bicci. Version française de H. de Curzon. L. 0,60.
FOSSOUL (Y.) (R. 838). *Eternel Credo.* Mélodie. Poésie de Sadi Pety. L. 0,60.

Canto e Pianoforte

BERTELIN (A.) (R. 576). *Blancheur matinale (Silver-Dawn).* Poésie de A. Alexandre. English version by F. G. Bowles. S. ou T. (Testo francese e inglese). L. 3,50.
BUZZI-PECCIA (A.) (119555-56-57). *Paquita.* Serenata Spagnuola. *Ms.* o Br. — *Baciami.* Melodia. S. o T. — *Serenata gelata.* *Ms.* o Br. Parole di A. Buzzi-Peccia. Cad. L. 5.
JALOWICZ (R.) (R. 866). *Spleen.* Poésie de P. Verlaine. *Ms.* ou Br. L. 4.
MOSER (E.) (119473). *Le dicevo così...* Ninna-nanna. Parole di Titta Bianchini. *Ms.* o Br. L. 4.
PIZZER (R. de) (R. 858-859). Deux *Mélodies*: 1. *L'Ombre sur les yeux* — 2. *Le Cimetière ensoleillé* S. ou T. cad. L. 3,50.
TOMMASINI (V.) (119482-83-84). *I tre canti.* Poesia di G. Carducci. S. o T. — *La lavandaia di San Giovanni.* Poesia di G. Carducci. S. o T. — *Due Duettini* per S. e Br. su strambotti anonimi del secolo XV. Cad. L. 6.

OPERE TEATRALI
per Canto e Pianoforte

ALGER (R.) **Fêtes d' Alsace.** Opéra comique. Livret de P. Milliet. Partition complète. (A) L. 40.
CUSCINÀ (A.) **Un letto di rose.** Commedia di G. Adami. Completa (A) L. 10.
SZULC (J.) (119184-85). **La Victoire de Samothrace.** Opérette. Morceaux détachés. Texte français: La Chanson du Trottin — Duo de la Patissière. cad. L. 4.

PIANOFORTE
Composizioni originali e Danze

BERNIAUX (D.) (R. 864). *Sous,* Fox trot Oriental. L. 3,50.
BILLI (V.) (119534-35-36). *Arcidiavolo.* Shimmy. Op. 381. *L'amour de Pierrot.* Sérénade. Op. 382. — *En promenant.* Intermezzo. Op. 383. cad. L. 5.
GARERI (E.) (R. 860). *A Frisio.* Tarantella. L. 3,50.

VIOLINO E PIANOFORTE

ALFANO (F.) (119569). **Sonata** in *Re.* (A) L. 25.
TONI (A.) (119390). **Sonata** (II). (A) L. 12.

VIOLINO E ORCHESTRA

LE BORNE (F.) *Poème légendaire.* Op. 67:
——— (R. 462). Partition (A) L. 40.
——— (R. 830 a 835). Parties separées complètes (A) L. 41.
LENOIR (J.) (R. 798). *Mina Czardas* pour Violon solo et Orchestre, avec Piano-conducteur. (A) L. 5.

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

VERETTI (A.) (119437). **Sonata** come una Fantasia (A) L. 10.

CONTRABBASSO

CAIMMI (J.) *La tecnica superiore del Contrabbasso* 20 Studii. (B) L. 8.

ORCHESTRA

LUALDI (A.) (119422). **La Figlia del Re.** L'Interludio del sogno (Atto II) per Orchestra. (Partitura - Formato tascabile). (A) L. 12.

ORCHESTRA
con Pianoforte-conduttore

GODOWSKY (W.) (119132). *The Great Beyond.* Song. Scell. 2/=.
LENOIR (J.) (R. 431-R. 798). *Hawaiiana.* Hawaiian Sérénade. — *Mina Czardas* pour Violon solo et Orchestre, avec Piano-conducteur. Cad. (A) L. 5.
MASCAGNI (P.) (119100). *Rosa.* Romanza. (A) L. 6.
MOUTON (H.) (R. 625). Aquarelles. Suite d'Orchestre, avec Piano-conducteur: 1. *Horizons.* — 2. *Le petit Moulin* — 3. *Le vieux Cloître* — 4. *Carillon de fête.* (A) L. 10.
ROSS (G.) (119130). *Keep on never minding.* Song. Scell. 2/=.

BANDA

FACCHINETTI (M.) (119481). *Pleng Sop Sawang. Canto di Assunzione.* Marcia funebre per una Regina d'Oriente. (Grande Partitura) (B) L. 8.

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

Ier Bär Jahrbuch von Breitkopf & Härten auf das Jähr 1924. (Breitkopf & Härsel, Berlin).
DUBUS (H.). *Des Chants des Jeux et des Rondes pour tous et pour toutes.* Fr. 2,50. (Armand Colin, Paris).
GEROLD (Th.). *Schubert.* Fr. 7,50. (F. Alcan, Paris).
GIGLIOLI (L.). *Manualetto teorico pratico* di nozioni indispensabili a chi studia la musica. Grammatica. Elementi di Armonia. Elementi di Forma con Questionario ed Esercizi. Glossario dei termini musicali più in uso. L. 16. (F.lli De Santis, Roma).
I fascicoli musicali scelti da Giuseppe Da Nova: SCUDERI G., *Iris.* — ONOFRI A., *Tristano e Isotta.*

T(8.R.415)

DAMERINI A., *Norma*. — RADICIOTTI G., *Il Barbiere di Siviglia*. — JACHINO C., *Salomè*. — DERENSIS R., *I Compagnacci*. — DELLA CORTE A., *Aida*. — BIANCHI R., *La Bohème*. — ZILIOTTO B., *Francesca da Rimini*. — CIAMPELLI G. M., *I Maestri Cantori*. — SCUDERI G., *Orfeo*. Ciascuno L. 5. (Bottega di Poesia, Milano).

MERLIN (A.). *Organología*. Exposición científica y gráfica del Organo. Ps. 16. (Asilo de Huérfanos del S. C. del Jesús, Madrid).

MOSER (A.). *Geschichte des Violinspiels*. (Max Hesses, Berlin).

OBERDORFER (A.). *Vita di Beethoven*. L. 4. (Istituto italiano per il libro del popolo, Milano).

SCHOLES (P. A.). *The Listener's History of Music*. Vol. 1: Beethoven. (Humphrey Milford Oxford University Press, London).

SERVIÈRES (G.). *Saint-Saëns*. Fr. 7,50. (F. Alcan, Paris).

WERKER (W.). *Die Maahäus Passion*. (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

WINKLER (J.). *Über musikalische Harmonien*. — *Die Technik des Geigenspiels*. 1. 2. Teil. (Rikola verla 9, Wien).

PIANOFORTE A DUE MANI

ANNONI (A.). *Improvviso*. Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

ANTONELLI (M.). *Sensitiva*. Valse. Fr. 2. (F. Bongiovanni, Bologna).

BAINES (W.). *Twilight Pieces*. 2/— (Elkin & Co. Ltd., London).

BAJARDI (G.). *2 Impromptus*. Fr. 6. (A. & G. Carisch & C., Milano).

BRINGUET-IDIARTBORDE. *N. 3 de l'Hymne à la Nuit*. Fr. 3. (Maurice Senart, Paris).

CAPRIA (B.). *Salve o Roma*. Valzer - Boston. (Ortelli Hermanos, B. Ayres).

COSENZA Y SCHUMACHER. *Sagate la Caretita*. Tango. (Ortelli Hermanos, B. Ayres).

CZERNY (C.). *La Scuola della Velocità*. Op. 299. (E. Porzolli). Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DELACHI (P.). *Toccata*. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DUVERNOY (J. B.). *Ecole du mécanisme*. Op. 120. (G. Azzoni). Fr. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

FERRARI (R.). *Tre Pezzi*. Fr. 2,50 (F. Bongiovanni, Bologna).

FERRUZZI (S.). *Raiù*. Fox-trot. L. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

FIRPO (R.). *El Paradiso de los Locos*. — *Escalera Real*. Tango. (Ortelli Hermanos, Buenos Ayres).

FRANÇAIX (I.). *Pour Jacquelin* — *Soir de Toussaint en Cambresis* — *Carillon de Flandre*. (M. Senart, Paris).

GAVATELLI (A.). *Give me another Kiss*. Shimmy. (Ortelli Hermanos, Buenos Ayres).

GUILLON (E.). *Exubérance*. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

HONEGGER (A.). *Le Cahier Romand*, 5 Pièces. (M. Senart, Paris).

KOECHLIN (Ch.). *Pastorales*. 12 Pièces. (M. Senart, Paris).

LEBRUN (R.). *Sonate libre*. Fr. 9. (M. Senart, Paris).

LULLI (J. B.). *Passecaille* Transcription de Gil-Marchese. (M. Senart, Paris).

MARION (E.). *Jardins d'enfants*. Petites pièces. Fr. 6. (Maurice Senart, Paris).

MARTI (E.). *La Charmeuse*. Fr. 3,50. — *Danse de Faunes*. Fr. 3,50. — *Réveil de printemps*. Fr. 3,50. (H. Grech, Paris).

MIGOT (G.). *Le tombeau de Du Fault joueur de Luth*. (M. Senart, Paris).

MOON (T.). *Fior del Brasile*. Melodia. Fox-trot. L. 4. (A. & G. Carisch & C, Milano).

PESSE (M.). *Dans le feuillage tendre*. Fr. 3,50 (H. Gregh, Paris).

POLLONAIS (A.). *Romance sans paroles en Mi b*. Fr. 3. — *En vol d'Oiseaux*. Fr. 3,50 — *Joie du Retour*. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

REY-ANDREU (E.). *Ave Maria*. Op. 51. Fr. 3. — *Marche Occitane*. Op. 53. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

RIBOLLET (A.). *Dix Pièces faciles*. Fr. 8. (M. Senart, Paris).

ROHOZINSKI (L.). *Huit petites pièces*. (M. Senart, Paris).

SIGTENHORST-MEYER (B. van den). *Prélude*. (M. Senart, Paris).

SOLAZZI (G.). *Veglia d'Amore*. Notturno-Hésitation. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

TSCHAIKOWSKY (P.). *Symphonie pathétique*. N. 6. (Rob. Forberg, Leipzig).

VIERNE (L.). *Trois Nocturnes*. (M. Senart, Paris).

WATERMAN (A.). *Walzer*. Op. 8. Mk. 1. (N. Simrock, Berlin).

YGOUW (O.). *Nouveaux tableaux du Caucase*. (M. Senart, Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.

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

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

CARLO ERBA - MILANO
STABILIMENTI CHIMICO-FARMACEUTICI

La terapia locale dei reumatismi articolari e muscolari, dei dolori da influenza, delle algie di origine tubercolare e gonococcica, delle affezioni pleuriche, dell'eresipela, trova un presidio terapeutico prezioso, di efficacia notevolmente superiore ai derivati eterei dell'acido salicilico, nel

Salicanfene "ERBA,,

soluzione fenolica di acido salicilico con fenocanfora

Agisce con relativa rapidità senza irritare la pelle o provocare disturbi d'ordine generale ed è un utilissimo mezzo sussidiario delle cure antireumatiche per via interna.

Si usa per pennellature, puro o diluito, con alcool od olio, oppure in pomata al 20 %

E pure in vendita il

Salincafene Jodato

che all'azione analgesica ed antisettica del Salincafene, unisce anche quella risolvente del jodio.

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO VI. NVMERO III. MARZO MCMXXIV



ACQUA di COLONIA
RUSSA

la preferita...

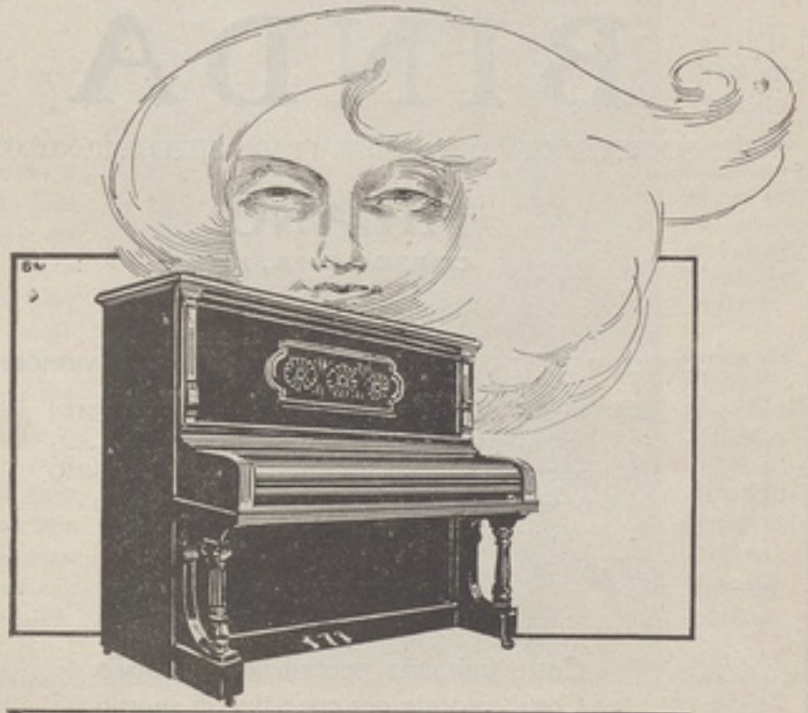
Fi. vi. emme

VIA DEL MONTE NAPOLEONE, 21 - MILANO

Domandatela nei migliori negozî
di profumerie

PIANOFORTI

7 GRAND PRIX



ANELLI, CREMONA

FONDAZIONE 1836

AUTOPIANI

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

IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZIANTI DI PIANOFORTI D'ITALIA

CARTIERE AMBROGIO BINDA

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE VERSATO L. 10.000.000

MILANO
CORSO ROMA, 13

Stabilimenti
CONCA FALLATA, VAPRIO D'ADDA, CRUSINALLO, VIGNOLA

Filiale FIRENZE, PIAZZA MADONNA, 8 (Palazzo proprio)
Agenzia ROMA, VIA LUDOVISI, 4
Rappresentanze TORINO, PADOVA, NAPOLI, PALERMO
Depositi TORINO, ANCONA, ROMA, PALERMO

Carte finissime per edizioni di lusso
Carte colorate per copertine di spartiti
Carte ed Album da Musica in qualsiasi rigatura

Esportazione
nel Levante, nell'Estremo Oriente
e nell'America

PRIMARIA FABBRICA D'ORGANI

NATALE BALBIANI & C.

Casa Fondata nel 1828 - **MILANO** - **Via Padova, 13**

Il più grande ed importante stabilimento per la fabbricazione di Organi - occupa un'area di oltre 3.000 mq., con impianto moderno di macchinario, una vasta sala prova per audizioni, il miglior elemento tecnico artistico per una produzione importante e superiore sotto ogni rapporto



Organo da Sala con "Autorganista,, BALBIANI

ESPORTAZIONE MONDIALE

Le nostre speciali costruzioni di organi grandi elettrici funzionano nelle principali Cattedrali italiane ed estere

Consolles mobili e trasportabili a distanza, uniche costruzioni in Italia:
TEATRO SCALA
ISTITUTO CIECHI Milano
CATTEDRALE di Vicenza

ORGANI SPECIALI PER SALE - PER STUDIO - CORALI DA CONCERTO - ORCHESTRALI

Organo d'accompagnamento *per sostenere le masse corali, per eseguire musica facile. Si spedisce pronto, si toglie dalla cassa d'imballaggio in perfette condizioni d'uso immediato. Occupa uno spazio minimo. Si compone di 350 canne reali che danno un ottimo Ripieno e un dolce piano di Voce Celeste.*

(Chiedere listino speciale)

Organo da studio *specialmente adatto per la tecnica organistica. Costruito secondo le norme internazionali, offre all'organista risorse varie per l'esecuzione di musica classica o moderna da concerto. È un ottimo istrumento da sala per la finezza dei suoni, per il mobile elegante, per l'adattabilità ai piccoli ambienti.*

(Chiedere listino speciale)

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 sem. L. 5.50 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50

(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

TONI A. - Franchino Gaffurio . . Pag. 73

MANTOVANI T. - Librettisti verdiani: II. Arrigo Boito . . . . » 77

RIVISTA DELLE RIVISTE: Il grande musico. - Si è sempre battuto il tempo? . . . . . » 83

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 91

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . Pag. 97

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 101

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 103

BRANO MUSICALE:

SALLUSTIO G.: *Un canto di cicale...*

(U.V.I.) UNIONE VIOLINISTI ITALIANI

La tecnica del Violino

Opera composta in collaborazione dai Professori: M. ANZOLETTI, M. CORTI, G. DE ANGELIS, F. DE GUARNIERI, R. FRANZONI, G. FUSELLA, E. POLO, R. PRINCIPE, R. TAGLIACOZZO.

PARTE I. — 1ª POSIZIONE.

E. R. 141 a 145. — Fasc. 1°. *Esercizi preliminari*, L. 6,—. Fasc. 2°. *Il meccanismo e la ginnastica dell'arco*, L. 6,—. Fasc. 3°. *Esercizi cromatici alla prima e alla mezza posizione*, L. 6,—. Fasc. 4°. *Abbellimenti e trilli alla prima e alla mezza posizione*, L. 6,—. Fasc. 5°. *Corde doppie*, L. 6,—.

PARTE II.

E. R. 146 a 150. — Fasc. 1°. *Seconda posizione*, L. 6,—. Fasc. 2°. *Terza posizione*, L. 6,—. Fasc. 3°. *Quarta posizione*, L. 8,—. Fasc. 4°. *Quinta posizione*, L. 6,—. Fasc. 5°. *Sesta, Settima e Ottava posizione*, L. 6,—.

PARTE III.

E. R. 151 a 155. — Fasc. 1°. *Uguaglianza e Velocità, Scale, Esercizii, Arpeggi, ecc.*, L. 8,—. Fasc. 2°. *Salti della mano sinistra e dell'arco*, L. 6,—. Fasc. 3°. *L'arco*, L. 6,—. Fasc. 4°. *Il Trillo doppio, il Tremolo, gli Armonici semplici e doppi e le loro varie applicazioni, il Pizzicato*, L. 8,—. Fasc. 5°. *Abbellimenti e doppie corde, ecc.*, L. 6,—.

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

G. RICORDI & C. EDITORI — MILANO

ANNO VI. MARZO 1924. NUM. 3.

MVSICA D'OGGI

FRANCHINO GAFFURIO

Questo componimento, spoglio delle note appostevi a piè di pagina, fu scritto ad invito del Direttore della Scuola Musicale di Lodi, maestro Giovanni Spezzaferri, ov'era destinato ad essere letto, il 29 giugno 1922, ricorrendo il IV centenario della nascita dell'antico grandissimo musicista. La lettura però, ostandovi una delle molte ragioni, futili ed inopportune a dirsi, che attraversano i disegni e le volontà umane anche le più modeste, non fu fatta — per quanto l'abito servizievole di alcuni giornali, scorrendo oltre la verità, si sia compiaciuto di annunciarla come avvenuta.

Pubblicandola nella sua forma originaria, senza toglierle, cioè, quella ridondanza, se si può dire, oratoria — certo di poco o di nessun peso critico — onde il tono necessariamente lirico di un'apologia è d'uopo, non posso e non debbo privarla del corredo di alcune testimonianze strettamente musicali tali da supplire, in parte, alle manchevolezze inevitabili del suo primo dettato.

***

Qualcuno, senza dubbio, si sarà chiesto per quale ragione, oggi che l'arte oratoria dall'accesa verbalità improvvisatrice ha così fortunati e cospicui cultori, sia stato affidato ad un musicista di professione, ripetitore — e lo testimonierete — disadorno di disadorne scritture, il discorso ufficiale di questa celebrazione centenaria. La ragione è da ricercarsi, più che nel carattere generico del tema che ispira le mie parole, nell'intima natura di esso tema: anzi nella sua specifica e speciale consistenza storica ed artistica.

Franchino Gaffurio? Quattro secoli ci separano da lui, e il suo non è un nome che risvegli, a ripeterlo, larghe e popolari risuonanze di simpatia. Non lo circonda quella specie di aureola gloriosa o quel mistero poetico onde s'ammantarono per la maggior parte i Grandi, ed avviene che tra la loro origine e la loro istoria spazi liberamente la fantasia con voli leggendari e mitici. La sua arte e la sua vita sono pressochè ignorate persino dalla generalità dei musicisti dotti ed indotti.

Quanti hanno letto una pagina musicale del Gaffurio? Quanti ne hanno gustata l'esecuzione? Quali sono i fatti biografici di lui, universalmente noti e sentiti, da cui suscitare l'onda estemporanea dei discorsi commemorativi? Franchino Gaffurio non si presta ad una esercitazione oratoria di grammatica, la quale chieda esclusivamente la leva di un fatto passionale o di una ragione lirica o di un significato etico qualsiasi, usuale, comunemente eccitabile come il retorico sventolar di una bandiera, per innalzare lo spirito degli ascoltatori verso i vertici dell'entusiasmo.

Se perciò non sarà possibile di abbandonarci ad una specie di esaltazione ditirambica, chè la gloria di Franchino, in fine, è più nei fuggevoli e stereotipati giudizi dei compilatori di raffazzonati dizionarietti musicali, che nella generale esperienza della virtù delle sue creazioni, (1) sopportate quindi che io vi parli di lui, sia pure senza pretendere di presentarvelo in una raffigurazione completa e perfetta, con qualche intendimento dottrinale affinchè l'importanza della sua opera vi apparisca sufficentemente illuminata nei vari aspetti della sua poliedrica sfaccettatura. Può darsi che il mio dire riesca una scialba ed arida dissertazione accademica. Non crediate, in ogni modo che, con quanto ò preliminarmente esposto, abbia voluto crearmi il diritto ad una preventiva assoluzione e la giustificazione del mio

(1) Per estensione implicita si deve comprendere in questa frase anche l'ignoranza, e fu già detto perchè, dei musicisti, musicologi compresi, nostrani e stranieri. È doveroso però, e piacevole, segnalare un'eccezione. Col suo studio sulla «Musica e musicisti alla Corte Sforzesca», apparso nel I fasc. del 1922 della «Rivista musicale italiana», il m.° Gaetano Cesari à iniziato coll'esame critico per la rivendicazione, sia dal verso storico che estetico, dell'arte gaffuriana. L'ampia dottrina e l'acume critico addimostrati in questo studio furono una delle fonti a cui attinsi nella compilazione del presente discorso, e a cui ritornerò per la illustrazione in nota del medesimo.

mancato prestigio oratorio. No. Qualora giunga a stancare la vostra benevola attenzione e non mi sia dato che d'infliggervi una stucchevole ciancia, la colpa sarà tutta mia, di nessun altro che mia, e senza attenuanti.

La personalità di Franchino Gaffurio è, sì, troppo lontana, spiritualmente, dalla nostra epoca; le vicende della sua vita umana, aggiungete, più di quelle artistiche, non eccessivamente complicate e drammatiche, secondo le notizie che ci sono giunte, non hanno motivi, per noi, capaci di provocare vampate di commozione intensa; ma tale però è la sua grandezza, e così misconosciuta od appena, in parte, soltanto avvertita, che un discorso commemorativo come il nostro, il quale si prometta di farla brillare in qualche guisa, traendola dall'ombra alla luce della discussione pubblica, non può ridursi a cosa tutta grigia e piatta come la lettura sonnacchiosa di un sonnacchioso cancelliere.

Nessun manuale di storia della musica ignora il nome di Franchino Gaffurio. La reputazione ch'egli gode fra i cultori delle discipline musicali è quella di un grande teorico, anzi di un grammatico, di un codificatore di leggi e di norme artistiche generalmente accettate e praticate: un volgarizzatore e un chiosatore, insomma, di formule scientifiche. Finora, però, non c'era stato chi avesse scritto di lui quale artista, chè i giudizi superficiali e sommarii dei discorsi che lo ricordavano non sono di nessuna consistenza critica.

È naturale. L'Italia è ancora priva di una storia della musica: della sua musica. Peggio: ignora i documenti che la illustrarono. I varii manualetti storiografici in lingua italiana, messi in circolazione fra noi, sono o delle traduzioni, o dei compendi di storie musicali d'origine o di ispirazione straniera, e più specialmente tedesca. Voi sapete che le tendenze sciovinistе degli alemanni non hanno mai peccato di soverchia modestia; che l'orgoglio non ha mai fatto loro difetto; che la prosopopea non fu per loro soltanto una figura rettorica, e mi crederete se vi dico che gli aperti campi degli studi musicali furono da essi coltivati ad *usum delphini*. Persino la Francia, che di musica propria, nel senso, cioè, di profondamente originale ed autoctono, non può vantare se non i modelli elaborati sugli elementi della nostra e della teutonica musicalità, sia pure con la leggerezza, la leggiadria e la superficialità caratteristiche del suo spirito, tenta, per bocca di quell'ibrido musicista che è il D'Indy e con l'allegro Combarieu, la rivendicazione non so di quali primati musicali. Aggiungete che il Gaffurio visse nel periodo più rigoglioso e fortunato dell'arte fiamminga, la riputazione della quale, ritenuta in generale preminente ed assoluta rispetto a tutte le altre manifestazioni musicali della propria epoca, creò il convincimento che attorno ad essa fosse il deserto. Quanto vi sia di gratuito in quest'opinione si potrà vedere soltanto allorchè i documenti della nostra attività musicale, nei lontani secoli medioevali, saranno tradotti dalla loro ermeneutica estensione grafica e pubblicati nei nostri chiari e facili caratteri: specialmente se ci riuscirà di porre in luce, appunto, tutta l'opera di Franchino Gaffurio e di tutti coloro che operarono nel suo solco. Finora, a scalzare la persuasione di un'egemonia assoluta dei fiamminghi, non c'era stato che la caparbietà ostinata di chi, con induzione intuitiva piuttosto che col sussidio di elementi probatori, non poteva ammettere, fra l'*Ars nova* fiorentina, la più antica espressione del contrappunto artistico, e la nostra rigogliosità contrappuntistica del 500 nessuna soluzione di continuità: non poteva credere che la catena del nostro geniale lavoro di fabbri d'ogni innovazione e perfezione artistica, mancasse di un anello, e si chiedeva se la ragione delle fortune fiamminghe in Italia, dove quasi esclusivamente s'erano stabilite e prosperavano, non fosse da attribuirsi ad una specie di paternità putativa e ad una influenza spirituale del paese che le ospitava. Uno studio accurato e complesso del dott. Gaetano Cesari su « Musica e musicisti alla Corte Sforzesca », apparso in principio d'anno sulla « Rivista musicale italiana » e alcune musiche gaffuriane, che lo stesso Cesari ha trascritte da alcuni codici della Metropolitana milanese ed offerte con atto di più che gentile colleganza al mio esame, possono suffragare alcune asserzioni di questo discorso, ed essere come lo spiraglio dal quale ci affacceremo alla vista di quell'epoca fiamminga, che conosciamo soltanto per tendenziose informazioni (2).

La grande fioritura di compositori fiamminghi verificatasi in tutto il '400 e in parte nel

(2) Il Cesari non alerimenti opina, chè, parlando della Cappella ducale milanese e degli elementi nostrani e forestieri che la componevano intorno alla seconda metà del secolo XV, asserisce che « quantunque la funzione spettante a quel gruppo (il gruppo dei compositori franco-belgi) apparisse superiore e distinta da quella dei compositori nazionali, non è da credersi che l'assorbisse al punto da ostacolarne le tendenze. Questo preconcetto, divenuto un luogo comune da quando ai compositori franco-belgi fu rivendicato il giusto posto nella storia dell'arte, deve subire alcune rettifiche; soprattutto qui, ove vediamo le energie forestiere e le nostrane farsi attive ed incrociarsi, grazie alla vasta zona d'azione

'500, fu di una tale invadenza, sia per l'universale favore che godette, che per il proprio intrinseco valore, da nascondere o tenere in ombra ogni altra fioritura ad essa coeva. Non si può dire subito, e senza riserve, che questa flora straniera attecchisse con la facilità delle erbe parassitarie, ma non si può convenire che abbia fiorito ed aulisca ancora come pianta di rosaio.

***

L'arte fiamminga, non soltanto nelle sue mostruose degenerazioni o sviluppi trascendentali quali, ad esempio, sono da considerarsi i canoni enigmatici, il gioco dei più astrusi contrappunti rovesciabili, l'inutile, assurda mania delle complicazioni delle parti il cui numero s'aggirò qualche volta fra le 20 e le 40, ma anche nel suo apice aureo, rappresenta nella storia della musica piuttosto una parentesi meccanica che un nuovo impulso ed una nuova irradiazione spirituale. Il fiamminghismo non è il portato di una nuova sensibilità: non ha creato un nuovo mondo di sensazioni e di espressioni. L'arte dei fiamminghi non è che una supercreazione grammaticale, la sublimazione, anzi, della grammatica: il virtuosismo fatto fine a sè stesso, sviluppato sino alle estreme conseguenze. Nessuno dei grandi maestri che a quest'arte legarono il loro nome, da Dufay a Okeghem, a Giosquino, furono degli innovatori o come chi dicesse dei geniali esploratori e scopritori di zone inesplorate. Nati a distanza, l'uno dall'altro, di un quarto di secolo, e percorrendo con l'attività loro tutto il '400, non svolsero che i principii di un arido contrappuntismo. In sostanza sono gli esponenti di un secolo che ha perduto la tensione eroica, si direbbe, o per lo meno l'ardire frenetico per le eccitanti e febbrili creazioni artistiche. Cantori di corte ed aulici compositori per riti ecclesiastici, non furono preoccupati del contenuto essenziale della loro opera. Nel loro secolo, per dirla col De Sanctis, « ciò che importa non è cosa s'ha a dire, ma come s'ha a dire ». Impersonalizzati negli uffici cortigianeschi, isolati nell'orgoglio della loro superiorità dottrinale, la loro arte non potè ricevere gli influssi ispiratori della cantabilità popolaresca, che, lontana dalle composizioni togate della cortigianeria artistica, riviveva vivificante nelle « Frottole » e nelle forme madrigalesche — unica materia d'arte vibrante di quell'epoca — dei nostri compositori meno pregiati (3). L'importanza ed il merito artistico di Franchino Gaffurio stanno appunto nel non aver schivato i contatti con quest'arte umile e nell'averne subito, anzi, certe particolari influenze.

Se c'è nella sua opera qualche frammento e qualche pagina tuttora vibrante di emozione, si è per lo spirito popolaresco che vi arieggia. L'arte, in questo caso, ha sacrificato il grammatico; ma se egli, grammatico e teorico primo o fra i primi della sua epoca, lasciò che la fantasia campeggiasse sull'arida scienza, buon per noi: c'è in questo il segno della razza: c'è l'artista italiano che obbedisce al prepotente istinto che lo anima e segue e asseconda gli impulsi della propria natura, preparando così le vie del grande cammino che dovrà percorrere l'arte paesana. Che soltanto ora si possa incominciare a discorrere della grandezza artistica del grande musicista laudense è cosa che si spiega, in parte, con quella ingiustizia — frutto della nostra incapacità ad abbracciare in una completa comprensione la polledricità dell'ingegno — che condanna gli uomini di multiforme attività ad andar celebri per una sola foggia delle loro attitudini mentali.

Franchino Gaffurio, inquadrato nella propria epoca e visto sì negli scorci che in prospetto e in ogni particolare, messo pure di fronte ai rinomatissimi fiamminghi alla cui celebrità dominatrice dovette sottostare; misurato coi connazionali la cui fama, come la sua, dovrà salire quanto più li libereremo dal peso dell'anonimo, vendicando così in una comparazione storica e critica, che non teme sconfitta, la loro opera, acquista un rilievo di prima grandezza; si pone fra le figure più raggianti,

loro concessa dalla munificenza e dagli eclettici gusti musicali degli Sforza ».

Ed altrove, e più diversamente e direttamente, attesta « che sarebbe incsatto credere che l'invasione dei musici d'oltr'Alpe avesse soffocato ogni manifestazione di energia nazionale ». Non solo. Accusa la storiografia tedesca, alla cui dottrina e serietà di metodo non avrebbero dovuto sfuggire i documenti e le ragioni per una diversa valutazione storica, di « non aver trovato meglio da fare che seguire l'adusata negazione; essere i compilatori italiani della fine del '400, in pieno Rinascimento, una quantità trascurabile, senza capacità, senza personalità eminenti ».

(3) Pur trascurando l'esame comparativo strettamente musicale, della linea melodica, della vaghezza ritmica e della solida struttura armonica, si osservi come l'arte dei fromolisti italiani, al confronto di quella fiamminga, s'animi dell'elemento drammatico intrinseco che l'inspira; come connaturi l'obbiettività tecnica con la soggettività espressiva; come armonizzi lo spirito con la forma.

Il musicista italiano è veramente il « lirico » antico che accoppia verso e musica in concomitante perfetta ispirazione, l'aedo che « canta » il suo mondo interiore.

I fiamminghi non si preoccupano, nelle loro composizioni, che del gioco contrappuntistico, esclusivo, indipendente; mentre gli italiani integrano col fatto musicale quello poetico: integrano, cioè, l'elemento verbale e la nota che lo rivive intensificandone la forza espressiva.

diventa, insomma, il multifronte artista italiano, caratteristico dell'età nostra floridissima

Voi non vorrete, io spero, una biografia minuta ed analitica del nostro commemorato. Le notizie della vita umana di Franchino, a noi cognite, non sopravanzano per copia quelle non eccessivamente numerose delle sue vicende artistiche. A voler rendersi edotti dei casi particolari del suo viver civile ed a volersi introdurre nei suoi segreti psicologici, ci si ingolferebbe in ricerche faticose e difficili d'archivio, e non se ne caverebbe, forse, grande costrutto.

Certo, nelle traversie della vita, gli artisti lasciano molte volte il segno della loro anima più che non la lascino nella loro arte, o per lo meno ve ne lasciano una parte che in essa non ha potuto trovar luogo, ed è perciò che tante biografie artistiche sono così affascinanti e chiarificative, ed avidamente, altresì, lette.

Ma oggi, dicevo, la nostra dev'essere una rivendicazione artistica e ne abbiamo intrapreso la dolce fatica sulla scorta dei soli documenti, direbbe un causidico, di fatto, ossia di critica musicale. Quelli che sono riflessi nelle vicende biografiche, si debbono dire e si raccontano brevemente.

Voi sapete che la vita di Franchino Gaffurio scorse fra i quattordici lustri che vanno dal gennaio del 1451 al giugno del 1522. Vi è noto che, incamminatosi nella carriera ecclesiastica ancor fanciullo, pure s'applicò con passione singolare, che nei molti anni della sua esistenza non gli venne mai meno, allo studio della musica e segnatamente alle speculazioni dei problemi di pura scienza musicale. Allievo del monaco Goedendack, sotto alla cui guida rimase, in patria, due anni, seguitò poi da sè gli intrapresi ed amati studi, sì che progredendo in essi con rapidità e profondità non comuni, e venuto il suo nome presto in fama, da molti luoghi fu disputato l'onore di averlo quale pubblico insegnante. Andò quindi a propagare i frutti del suo sapere prima a Verona, poscia a Venezia e a Verona, di nuovo ancora, dove si fermò due anni e da dove partì per Genova al seguito dell'Adorno suo protettore e mecenate. Con questi, seguendolo nell'avversa fortuna con fedeltà non di vassallo ma per libera e nobile elezione di riconoscente beneficato, si condusse a Napoli e là, in pubbliche discussioni col Tinctoris e coi più eminenti grammatici del suo tempo, rassodò la propria fama, accrescendo e migliorando nel medesimo tempo il patrimonio delle sue cognizioni musicali. Fattasi precaria, in seguito, la sua situazione nella città partenopea, segnatamente per la guerra e la peste portate dai turchi nel reame di Napoli, Franchino fu costretto a rimpatriare, e, dall'illuminata protezione del vescovo, suo concittadino, ebbe l'ufficio, allora, di maestro del coro a Monticelli Piacentino, finchè, essendo stato il suo ingegno anche troppo umiliato in un impiego così modesto, potè essere trasferito a Bergamo, da dove lo tolse la nomina a *magister biscantandi* — 27 aprile 1484 — del Duomo di Milano, e qui rimase sino alla fine della sua vita mortale.

Con la tappa che lo conduce alla Metropolitana milanese, una delle più alte a cui l'ingegno di un musicista della sua sorte potesse aspirare di giungere, si chiuse ed ebbe degnissima corona la sua carriera ufficiale. A 33 anni il suo genio aveva dunque ottenuto pubblicamente, si può dire, una delle maggiori sanzioni, ma chi la concedeva non poco onore faceva a sè. Se, in generale, in Italia, il vento della rinomanza più risuonante spirava in favore dell'arte e degli artisti fiamminghi, ai quali, e le Corti, e i Principi e la stessa Cappella Papale, concedevano i posti più ambiti, quindi più onorevoli, a Milano l'imperio dei fiamminghi stessi aveva completamente e trionfalmente innalzate le proprie insegne. La cappella musicale privata degli Sforza, la cui creazione fu lasciata all'arbitrio del fiammingo Vebeke (4) che la diresse ne' più begli anni della sua fioritura, brillava e pullulava di cantori e di maestri franco-belgi, fra i quali, in pieno rigoglio d'ingegno, emergeva il terzo genio della Fiandra: Giosquino.

Il capitolo della Curia milanese, facendo dunque cadere le proprie preferenze sui giovine maestro di Lodi — ostile, forse, il Capitolo metropolitano, ai musicisti forestieri, se così elegantemente fingeva di ignorarli — rimaneva in quella tradizione secolare che vide esclusivamente, quali direttori del suo coro, i maestri italiani, e provava in tal modo come l'elemento nazionale non fosse universalmente accodato ai trionfatori oltremontani e quanto e come si dovesse e potesse ancora fare assegnamento su di esso. La nomina di Franchino, infatti, non è da considerarsi un atto di condiscendente, come si direbbe oggi, nazionalismo, o come poteva sembrare allora di parzialità o partigianeria cittadina. Il nome del Gaffurio godeva già di una riputazione chiarissima, chè i meriti di cui poteva vantarsi non erano nè comuni nè poco estesi. Il suo primo trattato di musica, pubblicato a Napoli nel 1480, gli aveva suonato come la diana della celebrità, ponendolo fra i più chiari musicisti e fra i pochi e grandi eruditi di essi che l'epoca sua poteva vantare. In fatto di coltura Franchino fu veramente un italiano del suo secolo: un umanista: uno spirito intento ed ansioso di scoprire nell'antica sapienza delle due grandi civiltà mediterranee, gli addentellati e le basi spirituali e culturali per una nuova rifioritura d'arte e di scienza. Le sue opere teoriche (quattro diverse dissertazioni sullo scibile musicale) hanno riferimenti dottrinari con le più celebrate degli antichi trattati greci. Nè le sue attitudini e tendenze artistiche si limitarono e furono circoscritte nel solo ambito musicale. Il Tiraboschi, nella sua « Storia della letteratura italiana », lo cita come « buon poeta e scrittore latino abbastanza forbito ed elegante ». Spirito aperto, dunque, alle manifestazioni d'ogni bellezza ideale: poeta e musicista; curioso di verità scientifiche e indagatore e volgarizzatore dei loro portati, è, il nostro quattrocentista direttore della Cappella musicale del Duomo milanese, l'ingegno più illuminato e la personalità musicale italiana più emergente di quel lontano secolo. In lui si assommano ed intorno a lui si stringono le energie operative della nostra musicalità.

(*Continua*). ALCEO TONI.

(4) Una copiosa ed interessante messe di notizie, riguardanti questo argomento, si legge nel già citato studio del Cesari, al quale rimando chiunque sia invogliato di arricchire il proprio corredo storico sulle vicende della Corte sforzesca.

La Commissione aggiudicatrice del nostro

CONCORSO PER UN PEZZO SINFONICO,

pur avendone vivo desiderio, non ha potuto terminare il suo compito, sia pel numero rilevante dei lavori, sia per la grande cura con la quale ha voluto esaminarli.

Epperò, soltanto fra qualche giorno, essa potrà pronunciare il suo giudizio, che pubblicheremo nel fascicolo di Aprile. Ci riserviamo, appena possibile, di darne partecipazione telegrafica al vincitore, se il Concorso — come ci auguriamo — avrà esito favorevole.

LIBRETTISTI VERDIANI

II

Arrigo Boito

Il grande avvenimento artistico che sta per effettuarsi con la rappresentazione del *Nerone*, così intensamente atteso nel mondo musicale, c'induce, sia pur con una inversione nella serie dei *Librettisti Verdiani*, a ricordare Arrigo Boito ed a considerare il valore della sua opera poetico-teatrale anche in rapporto all'influenza che la sua collaborazione ispiratrice esercitò su quella ulteriore evoluzione ascendente, che il compositore dell'*Otello* e del *Falstaff* ebbe a compiere tra lo stupore e l'ammirazione universale negli ultimi anni giovanilmente fecondi della sua gloriosa vecchiaia.

A voler essere cronologicamente esatti circa i rapporti tra i due illustri artisti, si potrebbe ricordare che fin dal 1862 il cinquantenne Maestro già celebre aveva composto per l'Esposizione universale di Londra *L'Inno delle Nazioni*, (eseguito nel « Teatro della Regina » il 24 maggio 1862) su testo poetico del non ancora ventenne Arrigo Boito, il quale già si era fatto favorevolmente notare per alcune liriche di carattere romantico e anche per i versi delle « Cantate patriottiche » *Il 5 giugno* e *Le sorelle d'Italia*, da lui pure musicate in unione all'amico condiscepolo Franco Faccio, nell'ultimo periodo dei loro studi al Conservatorio di Milano. Ma in vero quella collaborazione per *L'Inno delle Nazioni* era stata puramente occasionale, procurata dalla contessa Clara Maffei, ottima amica dell'autore del *Rigoletto* e premurosa protettrice dell'esordiente poeta-musicista.

Quell'incontro fortuito, che chiunque altro sarebbe stato lusingatissimo di coltivare, non ebbe seguito; o, peggio, lo ebbe in senso divergente, quando in un banchetto offerto dalla compagnia dei così detti « novatori » a Franco Faccio, dopo la rappresentazione dei suoi *Profughi Fiamminghi* alla « Scala » nel '63, il Boito pronunziò quel noto brindisi d'intonazione scapigliatamente ribelle, in cui tra i voti all'arte italiana perchè uscisse « dalla cerchia del vecchio e del cretino », proseguiva:

> Forse già nacque chi sovra l'altare
> rizzerà l'arte, verecondo e puro,
> su quell'altar bruttato come un muro
> di lupanare.

L'allusione a *chi rizzerà l'arte*, si capisce, era auguralmente rivolta al Faccio, ma l'altra

dell'*altar bruttato*, quale bersaglio voleva colpire?

Forse non a torto Verdi si sentì toccato, e se ne dolse in una lettera a Tito Ricordi: « Se « Se anch'io fra gli altri ho sporcato l'altare, come dice Boito, egli lo netti, ed io sarò il primo a venirgli ad accendere un moccolo ».

Certamente in seguito il Maestro illustre obliò la ingiusta frecciata del giovine novatore; non però così subito, poichè nel 1869 escluse Boito dal novero dei compositori ch'egli aveva ufficiato a scrivere un pezzo della *Messa di Requiem* da eseguirsi nel primo anniversario della morte di Rossini.

Più tardi, quando il successo del *Mefistofele* fu saldamente affermato, Giulio Ricordi volle avvicinare Boito a Verdi, al quale scriveva: « Fin da quando andò in scena *Aida* alla Scala, si parlò molto e sempre fra me, Faccio e Boito di Lei, nel senso che Boito sarebbe stato felice di scrivere un libretto per Verdi... Boito fece rappresentare *Mefistofele*, e si accinse al *Nerone*: mi scrisse allora che non avrebbe più fatto libretti per alcuno... ma che se avesse potuto scrivere un libretto per Verdi, avrebbe tralasciato qualunque lavoro pur di avere tanto onore e tanta fortuna... »

L'idea dell'*Otello* fu di Faccio e di Ricordi, prima che di Boito e di Verdi; il quale anzi dopo l'*Aida* era tornato a vagheggiare un'altra tragedia shakesperiana: *Re Lear*, di cui fin dal 1850 il Cammarano gli aveva svolto una larga trama di libretto, compiuto poi da Antonio Somma, l'anonimo librettista del *Ballo in Maschera*.

Poi, una volta che Verdi pranzava in compagnia di Ricordi e di Faccio, si parlò dell'*Otello*, di Boito, e di una tela di libretto che il poeta aveva tracciata con la speranza di vederlo musicato dal più grande operista vivente.

Il giorno seguente Faccio condusse l'amico Arrigo da Verdi; e fu quell'incontro che conquistò l'animo dell'antico ribelle e lo legò per tutta la vita al glorioso vegliardo con un'amicizia sempre più affettuosa e devota, che a dir vero venne ricambiata profondamente. Tre giorni dopo Boito portava la trama del libretto al futuro suo compositore, che la lesse, la trovò molto bella, e disse al poeta-musicista: « Fatene la poesia: sarà sempre buona per voi, per me, per un altro... »

Così Boito s'accinse a dare forma compiuta al testo poetico della tragedia lirica. « Sto applicando a questo lavoro — diceva — tutta una costruzione particolare, e ciò interesserà, credo, vivamente il nostro maestro... Ma questa idea mi è venuta tardi, ed ora conviene che rifaccia tutta la parte lirica del secondo e terzo atto ».

Sul finire dell'agosto 1879, Giulio Ricordi chiedeva a Verdi se avrebbe gradito una sua visita alla villa di Sant'Agata, « in compagnia di un amico », che si sottointendeva sarebbe stato Arrigo Boito. E il Maestro rispondeva subito al suo editore: « Sarà sempre gradita una vostra visita con un amico (che sarebbe Boito, s'intende), ma permettetemi che su questo argomento si parli chiaro. Una sua visita mi impegnerebbe troppo. Voi sapete come nacque questo progetto di cioccolatta (così si alludeva nel circolo degl'intimi al divisato soggetto del *Moro di Venezia*)... Ora venendo con Boito bisogna che io legga il libretto. O io lo trovo completamente buono, voi me lo lasciate, ed io mi trovo in certo modo impegnato. O io, anche trovandolo buono, suggerisco qualche modificazione che Boito accetta, ed io mi trovo impegnato ancor più. O non mi piace, e sarebbe troppo duro che gli dicessi in muso quest'opinione. No, no! Voi siete andato troppo avanti, e bisogna fermarsi prima che nascano pettegolezzi o disgusti. Mi pare che sarebbe meglio che mandaste... (*sic*) ».

Ma quel che i puntini volevano far intendere, non ebbe, per fortuna, ad affettuarsi. I *congiurati*, come si chiamavano da loro stessi Ricordi e Faccio, portarono al Maestro il libretto della futura opera, tratta dall'*Otello* di Shakespeare, e che era intitolato *Jago*. Tale fu infatti il nome adottato da principio, quasi per un riguardoso scrupolo a trattare il medesimo soggetto musicato da Gioacchino Rossini, benchè su testo poetico tanto diverso da quello che per lui aveva compilato l'ottimo marchese Berio, e l'opera non prese il vero titolo di *Otello* se non assai più tardi, allorchè Verdi fu convinto che nelle forme e nello stile il suo lavoro non poteva far pensare a confronti con lo spartito del Pesarese.

Da quando il poema boitiano venne accettato dal compositore illustre, alla rappresentazione dell'*Otello* trascorsero oltre sette anni; ma non si deve credere che il Maestro li impiegasse tutti a comporre e strumentare la sua partitura. Prima di accingersi a scrivere, riprese a leggere, o meglio a declamare le belle scene, in cui Arrigo Boito aveva luminosamente e poeticamente riassunto, nelle limitate proporzioni imposte dalle esigenze del teatro lirico, la tragedia shakespeariana senza alterarne il significato ed i caratteri originali, lasciando adito al musicista di reintegrare le linee dell'ampiezza primitiva e di accrescerle nella visione del quadro scenico e nella efficacia dell'espressione drammatica.

Certamente in quelle letture Verdi andava ideando, maturando nella mente la musica della nuova opera, ma il pianoforte della villa di Sant'Agata restava ancora muto, e quando risuonò di melodie e di accordi non erano quelli dell'*Otello*.

***

L'idea di un rifacimento del *Simon Boccanegra* si era affacciata, o meglio riaffacciata anche una volta alla mente di Verdi, il quale aveva sempre nutrito una particolare predilezione per quella sua creatura artistica, che giudicava non inferiore a tante altre sue sorelle più fortunate di essa.

Appunto in una lettera del 20 novembre 1880, Giulio Ricordi esponeva il proposito di ritoccare la vecchia opera, specialmente di « rifare tutto il secondo atto, darg'i rilievo e varietà e maggiore vita ». Occorreva dunque chi fosse capace di far di nuovo l'atto del poco felice libretto di Francesco Maria Piave. « Chi potrebbe rifarlo? — chiedeva il Maestro all'editore. E in quella domanda era palese un'allusione al Boito, che il Ricordi comprese e non lasciò cadere.

Il librettista dell'*Otello* da prima si schermì, non nascondendo anzi un'opinione contraria al rifacimento; poi si arrese al desiderio di Verdi, determinato fors'anche da ragioni di professione e dal bisogno di rimettere in esercizio la mano e piegarla alle esigenze della nuova tecnica strumentale.

I larghi ritocchi al *Boccanegra* procedettero rapidamente, sì che l'opera potè essere rappresentata alla « Scala » la sera del 24 marzo 1881, con Vittorio Maurel, protagonista magnifico, la D'Angeri, Tamagno e De Reszkè. Le speranze del Maestro in quella circostanza non andarono deluse, e un pieno successo compensò il giudizio tumultuoso che nello stesso teatro era toccato all'opera ventidue anni prima.

Pure, nemmeno dopo l'applaudita riproduzione del *Boccanegra*, Verdi si decise a scrivere la musica della nuova opera; invece si occupò della riduzione del *Don Carlos* da cinque a quattro atti. Nel marzo dell'83, accennando in una lettera al suo vecchio amico Opprandino Arrivabene, quale fatica gli fosse costata la riduzione del *Don Carlos* in quattro atti, soggiunge: « Quanto a quell'altro che non ha ancora nome di battesimo, non vi ho pensato, non vi penso e non so se vi penserò in avvenire... »

Sui primi del 1884 egli stesso ci dice che « aveva cominciato a tracciare alcune battute », ma un incidente tra lui e Boito per poco non mandò a monte la composizione dell'opera, che il mondo attendeva dalla collaborazione dei due insigni artisti. E' un retroscena che allora non trapelò per il riserbo di chi vi aveva parte e dei pochi che ne erano a conoscenza.

Nel marzo di quell'anno Boito era andato a Napoli, dove — meglio tardi che mai — si rappresentava per la prima volta il *Mefistofele* al teatro « San Carlo ». Per iniziativa dei professori di quel Conservatorio si volle festeggiare l'autore offrendogli un banchetto; e un redattore del *Piccolo*, presente a quella riunione, riferì: « A proposito del *Jago*, Boito ha detto che l'argomento l'aveva trattato quasi contro genio, ma che, terminato, si era rammaricato di non poterlo musicare lui... »

Verdi, che aveva letta questa frase riprodotta dal *Pungolo*, ne scrisse immediatamente a Franco Faccio: « Queste parole dette in un banchetto, si può ammettere non abbiano gran valore; ma disgraziatamente si prestano a commenti. Si potrebbe p. es. dire che io gli ho forzato la mano per trattare questo soggetto; e Voi sapete del resto come sono andate le cose. Il peggio si è che Boito, *rammaricandosi* di non poterlo musicare lui stesso fa naturalmente supporre come egli non sperasse vederlo da me musicato come egli vorrebbe. Ammetto perfettamente questo, lo ammetto completamente, ed è per ciò che io mi rivolgo a Voi, al più antico, al più saldo amico di Boito, affinchè quando ritornerà a Milano gli diciate a voce, non per iscritto, che io, senz'ombra di risentimento, senza rancore di sorta, gli rendo intatto il suo manoscritto. Più, essendo il libretto di mia proprietà glielo offro in dono, qualora egli intenda musicarlo. Se egli lo accetta, io ne sarò lieto, nella speranza di avere con questo contribuito e giovato all'arte che noi tutti amiamo ».

Informato da Faccio, al suo ritorno, Boito potè spiegare a Verdi come, interrogato intorno al libretto del *Jago*, si fosse espresso ben diversamente da quel che aveva riferito il giornalista napoletano travisando il senso delle parole. Men che mai avrebbe accettato la retrocessione del libretto per musicarlo lui... che proprio l'aveva scritto per l'autore dell'*Aida*, mentre dal canto suo non sapeva se avrebbe potuto terminare o no il *Nerone*.

E Verdi gli replicava, da Genova, il 26 aprile '84:

« Dal momento che Voi non accettate, la lettera che scrissi a Faccio non ha più signifi-

cato, nè scopo... E' inutile oramai parlare più a lungo di questo, dal momento che Voi non volete assolutamente accettare l'offerta che Vi ho fatto, e, credetelo, senz'ombra d'ironia. Voi dite: Terminerò *Nerone, o non lo terminerò?!*... Ripeto anch'io le vostre parole per ciò che riguarda *Otello*... »

E della riappacificazione informava il Faccio: « Vi scrivo per ringraziarvi e per scusarmi della penosa commissione che vi diedi. Boito m'ha scritto a lungo, e m'ha spiegato come andarono le cose... Dunque, secondo Voi, debbo proprio finire quest'*Otello*. Ma perchè? Perchè? Per me è indifferente; pel pubblico ancor meno ».

***

L'anno seguente, per le feste del Natale, Giulio Ricordi spediva al Maestro il tradizionale panettone: ma questa volta, più grande del solito, con la superficie a cupola, su cui si delineava un paesaggio di candito, ricco di palme, di cedri, e con uno spicchio ceruleo di mare nel mezzo, d'onde veniva fuori una testa di moro, o meglio un embrione di testa.

L'allusione arguta fece ridere Verdi, che a punto dalla fine d'autunno si era dato con lena a scriver musica sui versi del Boito. A quel panettone ne seguì un altro, col paesaggio più delineato e un moretto seduto su la spiaggia e finalmente un terzo sempre più grosso, con le palme cariche di datteri e il moro gigantegiante nel costume pressapoco indossato da tutti i tenori dal Tamagno in poi.

Si comprende che l'accorto editore dalle confidenze discrete dell'amico Boito aveva saputo che l'inesauribile compositore procedeva rapidamente a dar veste musicale ai grandi quadri, in cui vivevano i personaggi e si agitavano le passioni.

La composizione dello spartito era già avanzata, quando una mattina Verdi chiama Boito nel suo studio, quella saletta a pianterreno della villa di Sant'Agata con le ampie finestre aperte su la verde, uniforme distesa dei campi. « Senti un po' (nell'intimità della collaborazione il pronome era passato alla seconda persona del singolare). Tu hai scritto il monologo di Barnaba nella *Gioconda*... Perchè anche Jago non potrebbe avere un monologo?... Vedi lo ho la musica qui ». E il vegliardo si batteva l'indice su la bella fronte spaziosa.

Così nacque il *Credo* di Jago; e in questa scena il perverso alfiere diviene anima gemella di Mefistofele e di Barnaba.

Preso *l'aire*, l'opera fu scritta senza sosta, con quella rapidità di concezione che il Maestro aveva avuto negli anni giovanili, e la stessa strumentazione, benchè più complessa e robusta che in ogni precedente partitura, fu tracciata con mano rapida e con magnifica vigoria. Nelle due settimane dell'agosto '86, trascorse come in ogni estate a Montecatini, Verdi aveva orchestrato tutto il primo atto dell'*Otello*. E finalmente, il 1° novembre di quell'anno, Arrigo Boito riceveva il famoso bigliettino che segna la data del compimento del lavoro:

« Caro Boito,

È finito!
Salute a noi... (e anche a *Lui!!*)
Addio.

G. Verdi ».

E da Genova, il 18 dello stesso mese, annunziava con nostalgico rimpianto all'amico collaboratore che anche gli ultimi due atti della partitura avevano lasciato le severe sale del Palazzo Doria:

« Caro Boito, grazie dei due versi. Ho consegnato adesso adesso a Carignani gli ultimi atti d'*Otello*. Povero *Otello!* Non tornerà più qui!!! Se stasera andate a sentire Emanuel (nell'Otello al « Manzoni » di Milano), scrivetemi domani una parola e ditemi se ho sbagliato molto! Addio, Addio ».

L'opera andò in scena alla « Scala » la sera del 5 febbraio del seguente anno 1887, eseguita dalla Romilda Pantaleoni, da Francesco Tamagno, da Vittorio Maurel, Francesco Navarrini, Ginevra Petrovich, da Paroli e Limonta, sotto la direzione di Franco Faccio. La attesa febbrile, il successo di ammirazione entusiastica di quella prima rappresentazione sono noti, consacrati alla storia, e non è qui il luogo di parlarne.

Tornato il Maestro trionfatore, dopo la mezzanotte all'Hôtel Milano, e abbracciato e baciato il suo degno cooperatore Arrigo Boito, ebbe un istante di fuggevole malinconia, una nuvola di tristezza, notata dagli astanti, che parvero meravigliarsene.

— Ho bruciato le mie ultime cartuccie — disse Verdi, quasi spiegando l'intimo pensiero. Stasera il pubblico avido di cose nuove ha preso tutto per sè...

Da la strada salirono intanto ondate di grida e di applausi. Tese l'orecchio il vegliardo illustre, e volgendo il capo, con un lieve sorriso: « Se avessi vent'anni di meno, vorrei in-

cominciare domani un'opera nuova.. a patto però che Boito mi scrivesse il libretto ».

***

L'*Otello* correva trionfalmente di teatro in teatro per tutto il mondo, rinnovando gli entusiasmi suscitati alla « Scala », ancorchè non più cantato da quei « divi » che ne erano stati i primi interpreti, o, come suol dirsi nel gergo teatrale, « i creatori », parola abusata, che dava sui nervi all'illustre autore. Il quale, ringraziando il Faccio di avergli partecipato il grande successo dell'opera a Brescia, commentava:

« Ebbene! *Otello* cammina anche senza i *Creatori?!* Io mi ero così bene assuefatto a sentir proclamare la gloria di quei due (leggi Maurel e Tamagno), che mi era quasi parso l'avessero fatto loro quest'*Otello* ».

Si poteva credere, come sarebbe stato naturale, che oramai il glorioso artista volesse riposare sui meritati allori: egli stesso accreditava quest'opinione, ripetendo che era troppo vecchio per accingersi ad un nuovo lavoro, e che oltre tutto non gli sarebbe stato possibile adattarsi ad altro librettista che non fosse stato Boito, al quale però non avrebbe osato chiedere un nuovo sacrificio di tempo e di lavoro a proprio vantaggio.

Ma Boito, pur apprezzando questi delicati sentimenti a suo riguardo, non credeva a quei propositi da marinaio, ben conscio, com'era, della robusta fibra, della mente giovanile di Verdi, e sopratutto dell'indomito bisogno di essere attivo. Oramai egli era pervenuto a conoscere, a penetrare l'animo del Maestro, così da indovinarne ogni desiderio e prevenirlo; e quando intuì che il grande compositore accarezzava l'idea di chiudere la sua lunga, luminosa carriera con un'opera comica, allora con la volenterosa complicità della signora Verdi, di Teresina Stolz, l'intima amica e dell'editore Giulio Ricordi, circuì il ritroso operista in guisa da fargli confessare il segreto suo proposito, che già aveva un obbiettivo determinato ne *Le Vispe Comari di Windsor*.

Il librettista verdiano, che oramai aveva dedicato l'animo e l'ingegno con devozione filiale al « Maestro », come soleva chiamarlo antonomasticamente, si mise di buon animo al lavoro. Poco dopo però Verdi, come ripreso dai suoi delicati scrupoli, li manifesta all'amico poeta: « Caro Boito... Voi nel tracciare *Falstaff* avete mai pensato alla cifra enorme dei miei anni?... E se non reggessi alla fatica? E se non arrivassi a finire la musica? Allora voi avreste sciupato tempo e fatica inutilmente. Per tutto l'oro del mondo io non lo vorrei. Questa idea mi riesce insopportabile; e tanto più insopportabile se Voi, scrivendo *Falstaff*, doveste, non dico abbandonare, ma solo distrarre la vostra mente da *Nerone*, o ritardare l'epoca della produzione ».

Non di meno il libretto procedeva verso il suo compimento, e nell'autunno dell'89 veniva consegnato al Maestro, che di solito tanto esigente e difficile, lo accettò tal quale era, con vera e grande soddisfazione. Tutto ciò procedeva col massimo riserbo e coll'impegno di mantenere il segreto tra i pochi intimi, che ne erano a conoscenza. Arrigo Boito era inutilmente interrogato, scrutato: si era fatto ancor più misterioso e impenetrabile di quel che fosse stato al tempo dell'*Otello*. Pure doveva essere proprio lui a rivelare per primo il segreto per lunghi mesi mantenuto.

Nell'inverno del '90, alla fine di un pranzo in casa Ricordi, dove anche Verdi era commensale, l'autore del futuro *Nerone* si alzò col bicchiere alla mano, accennando a fare un brindisi, che ognuno immaginò sarebbe stato in onore dell'ospite illustre. Invece Boito brindò alla salute del « pancione smargiasso ». Fu un movimento di stupore, perchè niuno dei convitati — tutti quanti magri — poteva essere designato come « pancione », tanto meno poi come « smargiasso ». Ma l'incertezza e la curiosità furono di breve durata, chè Giulio Ricordi, balzando in piedi, gridò solennemente: *Falstaff!*

Il giorno dopo correva per tutto il mondo il nome dell'opera comica che Giuseppe Verdi stava scrivendo.

***

Dopo quel primo annunzio la fantasia dei cronisti corse il campo dalle ipotesi sull'epoca della rappresentazione, e si arrivò ad annunziare che la nuova opera sarebbe andata in scena alla «Scala» nel carnevale del '91. Se ne parlava tanto sul serio che Verdi volle mettere in guardia lo stesso editore Ricordi, e gli scriveva: « ... Io mi sono messo a comporre *Falstaff* semplicemente per passare il tempo, senza idee preconcette, senza progetti; ripeto *per passare il tempo!* »

E sei mesi dopo, sui primi di giugno, ribadiva al Ricordi gli stessi propositi: « Scrivendo *Falstaff* non ho pensato nè a teatri, nè a cantanti. Ho scritto per *piacere mio* e per *conto mio*, e credo che in vece della « Scala » bisognerebbe rappresentarla a Sant'Agata ».

In realtà il grande Maestro, come appare anche da altre sue lettere, provava un vero godimento artistico a musicare il bel libretto di Boito, « una commedia lirica che non somiglia a nessun'altra, che è divertente assai... e io mi diverto a farne la musica ».

Mai un libretto gli era piaciuto tanto; e come abbiamo accennato, non aveva trovato nulla da variare, salvo, più tardi, una lieve modificazione, introdotta anche per desiderio del poeta, nel « Monologo dell'Onore » nella chiusa della parte prima del primo atto. Ne abbiamo conferma nella lettera del Boito stesso, datata nel giorno di Pasqua (17 aprile) del 1892:

« Caro Maestro,

Bel costrutto! L'onore lo può sentire chi è morto? No. Vive sol coi vivi? Neppure, perchè a torto lo lodan le lusinghe, lo corrompe l'orgoglio, lo ammorban le calunnie. E per me non voglio!! Così mi pare che vada meglio. Ho mutato gli articoli femminili in maschili, perchè il soggetto è diventato maschile... Lei può mettere il primo atto sotto chiave e dar mano al secondo... »

Benchè Verdi avesse detto e ripetuto che non aveva fretta di finire, verso la fine di settembre di quell'anno gran parte della commedia lirica era composta, e ne mandava la riduzione all'editore, insieme alle bozze del libretto, notando con ingenuo compiacimento: « Il libretto pare anche più bello, ora che è stampato ».

***

Invero, senza tema di esagerazione, si può affermare che la perfezione della originalissima commedia lirica, prima che nella musica era già nel libretto, dove vita e caratteri di personaggi, luci e colori di ambienti sono predisposti in guisa da offrire al compositore copiosa fonte d'ispirazione.

Il disegno poetico rimase — come è stato detto a proposito — il disegno musicale dell'opera, e la poesia si compenetrò nella musica e questa in quella, in modo che quell'opera pare uscita da un solo cervello. Capolavoro di sana e schietta comicità, di vivacità inesauribile, il poetico testo appare felicemente ispirato nei brani lirici, dove il dialogo riposa serenamente dalla concitata animazione dell'intreccio giocoso. Così accanto a versi tormentati nei quali il poeta, seconda la sua caratteristica manìa, sembra compiacersi di ricercate preziosità di vocaboli inconsueti o bislacchi, come nella tregenda:

Scrolliam crepitacoli
Scarandole e nacchere!
Di schizzi e di zacchere
Quell'otre si maculi.
Meniam scorribandole,
Danziamo la tresca,
Treschiam le farandole
Sull'ampia ventresca...

sbocciano strofe armoniche, che sono di per sè stesse una musica:

Del labbro il canto estasiato vola
Pe' silenzi notturni e va lontano
E alfin ritrova un altro labbro umano
Che gli risponde colla sua parola...

Discendente dai romantici, specialmente da Heine e da Victor Hugo, ai quali si ispirano i suoi versi giovanili, Arrigo Boito fu essenzialmente un poeta melodrammatico; e lo provano, oltre i libretti verdiani, i più perfetti modelli del genere, molti altri che scrisse, talora sotto il pseudonimo, o meglio l'anagramma, di Tobia Gorrio, in prima linea quello della fortunatissima *Gioconda* per Ponchielli, poi *Amleto* per Faccio, *Iram* per Dominiceti, *La Falce* per Catalani, *Un Tramonto* per Gaetano Coronaro, *Semir* per Sangermano, *Pier Luigi Farnese* per Palumbo; ai quali vanno aggiunti *Ero e Leandro*, musicato da Bottesini, poi da Luigi Mancinelli, non che *Basi e Bote*, di cui ha composto la musica, ancora per poco inedita, Riccardo Pick Mangiagalli.

Veramente l'amorosa leggenda di *Ero e Leandro*, per la quale Boito seppe trovare i versi più armoniosi e delicati, che gareggiano con quelli di suprema vaghezza dell'« Orto Cristiano » del *Nerone*, quella leggenda « che nel pensiero vivrà dei secoli lontani » l'aveva scritta per la musica sua, in gran parte composta, di cui sopravvive il duettino « Lontano, lontano, lontano » passato nel *Mefistofele;* così pure, come un riposo tra i gravi lavori, aveva ideato per sè la graziosissima commedia in dialetto veneziano di *Basi e Bote*.

Rievocando in Arrigo Boito il librettista verdiano, crediamo tuttavia di avere ricordato il più insigne merito del poeta, quello di avere così potentemente contribuito alla gloria dell'arte italiana con la finale ascensione di Giuseppe Verdi. E nulla al mondo, diceva l'autore di *Nerone*, con imagine felicemente poetica, gli era stato « più caro che ispirarsi in Shakespeare per ispirar Verdi, e nulla di maggiore orgoglio che aver per due volte, col martello tolto a Shakespeare, fatto risuonare il colosso di bronzo di Busseto, quando l'età pareva volerlo ammutolire ».

TANCREDI MANTOVANI

RIVISTA DELLE RIVISTE

Il grande musico

Sotto questo titolo, nei *Musikblätter des Anbruch* di novembre 1923, il dott. Ernesto Decsey dava le notizie che stiamo per riferire sulla vita di Carlo Broschi-Farinelli, famosissimo soprano evirato, notizie tratte da un lavoro sulle voci, quindi sui cantanti (Stimmbiographie), scritto dal professor Franz Haböck: « nel suo genere un libro davvero unico ».

« La vita di Carlo Broschi è proprio, come si suol dire, un romanzo. A 17 anni si fa notare al teatro Alberti a Roma, come scolaro di Niccolò Porpora; presentandosi ogni sera quale prima donna nell'opera *Eumene*, del suo maestro, e cantando con fiati così inesauribili e trilli così brillanti da far arrossire un bravo trombettiere tedesco. Acquista in breve fama in Italia ed all'estero, tanto da diventare il maggiore cantante d'Europa, e va, come un astro, a Londra, dove operavano Händel, al teatro di Haymarket, e Porpora a quello di Lincoln; e, quale socio dell'impresa di Porpora, egli abbatte quella di Händel, il quale paga colla rovina l'imprudenza di non aver scritturato il Farinelli. Il pubblico inglese è come preso da delirio, e la frase del giorno diventa: « Un Dio ed un Farinelli ».

Ai trionfi di Londra seguono i più singolari successi ottenuti da un cantante: il suo pubblico consiste in un solo uomo, e questi non lo lascia più padrone di sè, trattandolo come un usignuolo in una gabbia d'oro. Farinelli, che era stato chiamato alla corte di Madrid, per distrarre Filippo V dalla sua patologica infingardaggine, divenne suo prigioniero, dovette cantare ogni giorno quattro Arie a lui ed al suo parimente infrollito successore (almeno nei primi anni); e la cosa non mancava d'un'amara comicità, perchè il re, per regnare — diciamo; per decidersi a firmare atti di stato — aveva bisogno di sentire l'usignuolo Farinelli. Ogni atto sovrano, anche quelli da cui dipendeva la felicità dei sudditi, era come legato ad un trillo del cantante favorito; ch'era diventato una specie di ministro canoro, sul quale i nemici sussurravano fosse in rapporto col diavolo, come lo si sospettasse oggi di giudaismo.

Così visse Farinelli una vita non sapremmo dire se felice od infelice, ma in fondo ben triste, di totale isolamento. Finalmente fu messo in libertà dal terzo successore di Filippo: Carlo III, uomo non sensibile alla musica e di robuste tendenze, che, senza troppe cerimonie, licenziò l'inutile « cappone ».

« Col cuore spezzato e l'animo avvolto nella tristezza, Farinelli, che un egoismo senza pari aveva per quasi trent'anni sottratto al mondo ed alle sue scene, ritornò a Bologna, patria sua; vi stette nel suo palazzo sopraccarico di tesori, occupandosi anche di musica, sì, ma senza voler più sentire nessun cantante, e morì nel 1782 a quasi 76 anni ».

Oggi, là dove fu la casa del massimo cantante del suo tempo, sorge una fabbrica di zucchero: *sic transit gloria...*

Quando il prof. Franz Haböck « tenne letture all'Accademia di Stato a Vienna, sulla teoria e la storia della metodica del canto, pensò di esumare i concerti di 4 arie che Farinelli dava giornalmente al re di Spagna. Riuscì a rintracciare i pezzi, e frugando nelle biblioteche di Roma, Napoli, Milano, Berlino, Monaco, Bruxelles, Londra, ebbe la fortuna di mettere assieme i materiali per una storia delle voci di canto fenomenali, dei miracoli della gola (l'estensione della voce di Farinelli era di non meno che tre ottave), e d'un'indagine sull'estetica dell'arte degli evirati.

« Ne risulta che Farinelli fu più volte in rapporto coll'imperatore Carlo VI e diede un concerto alla Corte di Vienna; più tardi venne accompagnato al cembalo dallo stesso imperatore, il quale accusava Farinelli di mancanza d'espressione. Dal suo esilio di Madrid mandò nel 1753 all'imperatrice Maria Teresa sei Arie, di cui le partiture, in un manoscritto rilegato in pelle, sono custodite alla Biblioteca nazionale di Vienna. Sono, con ogni verosi-

miglianza, composizioni del Farinelli (non solo pezzi suoi favoriti) : una scelta di quanto doveva fornire ogni giorno come virtuoso.

« La quarta di queste Arie lo mostra quale celebre *usignuolo singhiozzante*, in una trascrizione d'un'Aria della *Merope* di Giacomelli. Egli profuse nuovi ornamenti in quella già fiorita parte di canto ; dai semplici passi a semicrome, sgorgarono terzine, e corse in bicrome ; trilli su una nota tenuta quattro battute, alternano con andamenti in serie di trilli su note brevi ; passaggi in sestine gorgheggiano intorno alle linee melodiche ; cadenze che richiedono fiati interminabili e con salti acrobatici richiamano uno Studio per violino od un Concerto per Flauto, e si rimane attoniti ed increduli davanti a tanta abilità tecnica, che forse nessun cantante potrebbe rievocare dalle note.

« Il prof. Haböck presentò oltre quaranta Arie di questo genere, sia di Farinelli stesso, sia del suo repertorio melodrammatico ; e si è tentati di domandarsi quanti dei maestri di canto odierni potrebbero far eseguire, a tempo giusto e cogli ornamenti originali, anche una sola di quelle Arie ».

Il Dr. Decsey propone di istituire delle gare, prendendo come base le pubblicazioni del professor Haböck sul Farinelli, e dando una patente di Maestro di Canto solo a chi ne dominasse così la tecnica. Sarebbe un mezzo per tentar di risollevare la così decaduta arte vocale.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violoncello

FORINO (L.)

E. R. 400. - 20 *Studii* tratti dalle Op. di Campagnoli, Cramer, Bertini, Kreutzer, Bach, Fiorillo e Rode L. 5,—

LEE (S.)

E. R. 28 - 12 *Duetti* per due Violoncelli. Op. 36 e 40. Revisione di G. Magrini . . . . . » 3,—

LEO (L.)

E. R. 193. - *Concerto in Re maggiore*, per Violoncello, riveduto e ridotto con accompagnamento di Pianoforte da F. Cilèa e S. Vitebbini » 5,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Si è sempre battuto il tempo?

Molti credono che l'uso di battere il tempo per dirigere le esecuzioni musicali sia relativamente moderno, ed è un'idea diffusa non solo fra gente di limitata cultura. Difatti, parecchi, anche tra i più noti studiosi di polifonia vocale palestriniana, non risparmiano riserve nè biasimi per le povere stanghette di battuta delle edizioni degli ultimi secoli, usate in ogni genere di musica, e ritengono che quelle precise divisioni ritmiche esercitino sull'occhio di chi canta un'influenza che si ritiene illegittima. Un tempo, si dice, la notazione presentava al cantore la melodia libera della « prigione » della battuta moderna. Ed è vero, per l'occhio, specie per quello nostro d'oggi ; perchè una volta i cantori (ch'erano anche compositori) sapevano benissimo come andava la misura, benchè non fosse scritta. Ma il moto della musica è proprio affidato solo all'esatta lettura dei valori? No, adesso il tempo si segna con una bacchetta che non produce rumore ; ma una volta la battuta « si portava » (come si diceva allora) colla cosidetta « ciabatta », cioè con una striscia di cuoio, o con un rotolo di carta, che si batteva davvero ; in chiesa i parapetti delle vecchie cantorie potrebbero dirne qualche cosa !

E fino da quando si batteva il tempo? Fino da che si è inventata l'espressione *battuta ;* cioè, chi lo sa da quando? Certo l'uso, e la parola che l'esprime così precisamente, sono vecchi almeno quanto la polifonia vocale, di cui i cantori non subivano la « prigionia » delle « stanghette », ma erano tenuti assieme dai colpi della ciabatta, cioè da qualche cosa d'un po' più sensibile e rigido delle discrete lineette verticali odierne. Il sogno d'un'esecuzione idealmente immateriale svanisce dunque proprio nel regno dei sogni ; a cui la verità storica gioca non di rado qualche brutto tiro.

Ma non è solo la polifonia vocale che oggi si concepisce come un mondo musicale tutto delicatezze, mentre si va vedendo sempre meglio che in realtà doveva trattarsi d'un'arte maschia, solenne, grave ed incisiva. Già tutto il canto anteriore alla polifonia, ormai non c'è più dubbio, doveva essere lento, martellato e forte. Non è per caso che, fino a pochi anni or sono, nelle chiese si cantava così. Tutti sanno che non è passato molto tempo dacchè si persuase il maestro Mustafà a rinnovare lo stile delle esecuzioni della Cappella Sistina, che cantava canto gregoriano e polifonia vocale con grande lentezza, a voce piena, ed a note marcate : ultimo avanzo, ultima testimonianza viva d'un'arte altrove scomparsa. Ciò che mancava in delicatezza trovava compenso in solenne austerità, mentre la delicatezza forse non era entrata mai nelle intenzioni dei compositori di quelle musiche.

Ma queste ultime considerazioni non riguardano direttamente il quesito limitato che vogliamo considerare in questo momento : fino da quando si è *battuta* la battuta ?

Ecco che Don J. Jeannin tocca questo argomento nell'ultima parte del suo studio sul *Mensuralismo gregoriano*, apparso nel fascicolo d'ottobre 1923 della *Rivista Musicale Italiana*, e dice che l'idea dell'esecuzione delicata del canto liturgico « è in aperta contraddizione coll'uso di strumenti a percussione » e tra queste il dotto benedettino si diffonde a parlare di *tabulae osseae quas cantores tenent in manibus*, cioè d'una specie di nacchere liturgiche fatte d'avorio e collegate da una funicella (1) che il *cantore*, o capo coro, teneva in mano e faceva scoccare segnando quegli appoggi ritmici che i greco-romani battevano col piede. Tali strumenti, detti anche *tabulae ad canendum*, avevano, è chiaro, anche un valore di sonorità, e « non venivano soltanto adoperati in chiesa ; servivano pure ad accompagnare il canto profano, come prova la *Poetria nova ad Innocentium Papam III* di Goffredo di Vinosalvo, nella descrizione che fa d'un banchetto sfarzoso con ispettacolo, ballo e concerto.

Di queste *tabulae* si trova menzione fino dalla prima metà del secolo IX (ottocento), per esempio in un capitolo del *De ecclesiasticis officiis* di Amalario di Metz, allievo d'Albino e Alcuino, liturg.sta ufficiale di Luigi il Buono. Dello stesso secolo è l'indicazione di *tabulas ad canendum. auro et argento paratas* che si trova nel testamento di Lorardo, conte della diocesi di Tournai (anno 837).

Gli scrittori che vi accennano ne parlano come della continuazione della tradizione ebraica di *psallere in tympano et psalterio*. E l'uso continuò fino al secolo XIII (milleduecento), quando le nacchere furono sostituite da uno strumento già più musicale : il *cymbalum*.

D'altra parte, Gerberto (citato in uno scritto sul *Direttore d'orchestra o di coro ed i suoi precursori* di Mr. William Wallace nel *Musical Times* di novembre u s.) descrive in modo evidentissimo un capo coro medioevale nell'atto di dirigere, « da una parte del coro tre chierici e tre dall'altra, ed in mezzo il maestro .. tenendo nella sinistra, per disciplina, il pastorale..., mentre colla destra alzata, fa in modo che tutti vedano e vadano d'accordo » (versione libera riassuntiva).

Ma fino dall'anno '576, nel Sinodo Nestoriano, da Mar Ezechiele « furono proibite le *nacchere* e il *suono dei tamburini* che accompagnavano i canti funebri. L'Abate Pambone (verso il 317-367 ?)... risponde al suo discepolo, che gli riferiva ciò che aveva sentito nelle chiese della città : « I monaci non sono venuti nel deserto per cantare delle melodie ornate (2) e *far sentire il ritmo dei canti collo scuotere la mano e coll'alzare il piede...* (L'uso di muovere, non soltanto il piede o la mano, ma anche la testa, comune a tutti gli Orientali, è antichissimo) », ed evidentemente si riallaccia alle tradizioni arcaiche. — Sarebbe dunque imprudente concludere che, in un modo o nell'altro, il tempo si è battuto sempre ?

(1) L'A. crede aver trovato una di queste *Tabulae*, rinvenuta a Predore sul lago d'Iseo nel 1916 ; proprietà del sig. Piccinelli di Brescia.

(2) Avviso a quanti credono che le fioriture del canto gregoriano siano aggiunte o variazioni posteriori. L'autore citato è del secolo IV.

PIANOFORTE A DUE MANI

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.).

118477. - *Cantico*, (Per una statuetta di S. Bernardino di Nicolò dell'Arca . . . . . L. 5,—

COPPOLA (P.).

Due Pezzi:

118954. - *Notturno* (Studio in quarte) L. 5,—
118955. - *Scherzo* (in stile burlesco) . » 5,—

118299. - *Studio di Concerto* in Semitoni . . . . . » 4.—

FRUGATTA (G.).

117060. - *Mazurka* . . . . . L. 3,50
117061. - *Meditazione* . . . . . » 3,50
117062. - *Melodia* . . . . . » 3,50
117253. - *Bisbiglio poetico* . . . . » 4,—
117254. - *Elegia poetica* . . . . . » 4,—
117255. - *Notturno poetico* (dai versi di Buby) . . . . . » 4,—
118992. - *Granadina*. Capriccio alla spagnola . . . . . » 4,—

MASSARANI (R.).

118850. - *Dal lago di Mantova:* 1. Canneti. - 2. Corale. - 3. Il ponte di S. Giorgio. Acquaforte . L. 8,—

(Nel prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, febbraio 1924.

A. Pompeati. - *Il volto dell'artista.*
Per l'A. non lo si vede che in casi eccezionali, perchè l'artista non mette tutto il suo essere nell'opera propria. Ma poche pagine più oltre c'è la risposta con parole citate da B. Croce: «l'arte è espressione della vita del Soggetto nella sua tonalità, anzi più propriamente l'arte è la stessa attuazione del Soggetto-artista... ».

Dr. L. Perrachio. - *Per l'interpretazione dei classici del pianoforte.*
Inizio d'una serie d'illustrazioni. Qui si parla della *Berceuse di Chopin*, secondo le più pure tradizioni.

G. Rossi Doria. - *Il dramma musicale.* - II. *L'essenza del drama.*
«L'esigenza del dramatismo consiste nell'esplicazione dell'elemento *motore*, che in alcuni soggetti tende irresistibilmente ad imporsi su ogni altro, come in alcune musiche il Ritmo... ».

C. A. Harris. - *Note di tecnica pianistica. Sull'incrocio delle mani.*
Considerazioni e regole pratiche.

L. E. Ferraria. - *A proposito di ritmo e di moderna dottrina ritmica.*
Spiegazioni e rettifiche all'articolo del m. Tiby nel fasc. di dicembre della stessa rivista.

Santa Cecilia. - Torino, ottobre 1923.

D. Rostagno. - *Il XIII Congresso Ceciliano a Vicenza.*
Note di commento. Il compito attuale del movimento ceciliano è di produrre buona musica, perchè finora si è soltanto distrutto. L'A. biasima giustamente gli organi «*orchestrion* da fiera».

Dr. L. Perrachio. - *L'armonia elementare pratica.* X.
Continuazione della chiara esposizione teorica.

R. Felini. - *Breve studio analitico della messa «O admirabile commercium» a 5 voci di G. P. da Palestrina.*
Inizio d'illustrazione con esempi musicali.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, gennaio-febbraio 1924

F. Balilla Pratella. - *Idea e forma nell'Oratorio di Giacomo Carissimi.*
Inizio d'una serie d'articoli. Qui l'A. mostra i tratti caratteristici generali dell'oratorio di Carissimi (umanamente vivo e pur spirituale), in seguito si illustreranno *Jefte*, *Il Giudizio di Salomone*, e *Giona*.

G. Guerrini. - *I compositori e i concorsi.*
Considerazioni sui difetti delle forme attuali di concorso per nuove composizioni (tanto sinfoniche quanto sceniche), e proposte concrete.

F. Sartori. - *Mettiamoci nei loro panni...*
«Di chi? Dei critici, per bacco!» alle spalle dei quali l'A. se la gode un po'.

La Prora. - Roma, febbraio 1924.

G. d'Annunzio. - *Della musica.*
È il capitolo sulla musica tratto dal «Disegno di un nuovo ordinamento dello Stato libero di Fiume».

A. Casella. - *Problemi sonori odierni.*
L'A. parla di *politonalità* e di *atonalità* cercando spiegarne l'essenza teorica.

A. Damerini. - *Intorno al carattere della polifonia corale italiana.*
L'A. parla della polifonia vocale italiana (in vero spesso tutt'altro che corale), e spiega come il suo carattere sia «la ricerca appassionata della giusta espressione e la preoccupazione attenta e tenace di svelare la propria vita interiore».

M. Labroca. - *Le nuove musiche all'Augusteo.*
Si parla di E. W. Korngold, dei *Paesaggi toscani* di Tommasini, de *La notte di Pilton* di De Sabata, d'un Intermezzo della *Figlia del Re* di Lualdi e d'un Poema sinfonico di Guerrini.

L'Arte Pianistica. - Napoli, febbraio 1924.

A. Bonaventura. - *Nel centenario di G. B. Viotti.*
Dopo aver detto quanto sarebbe doveroso fare uno studio serio sul grande violinista, l'A. ne ricorda la personalità e la vita d'artista.

A. Longo. - *Dei programmi d'insegnamento pianistico.*
Preambolo ad una serie d'articoli. Qui non si fa che l'elogio del pedagogo come modesto animatore dei propri allievi.

R. de Koczalski. - *Chopin pianista* (continuazione).

G. Pannain. - *Per la storia musicale di Napoli.*
L'A. ricorda i vari lavori storici pubblicati finora da Salvatore Di Giacomo, che, pur senz'essere musicista, va indagando da anni con amore e serietà la storia musicale napoletana del sei e settecento, ed annuncia «un'opera monumentale, esauriente, definitiva: una vera novità, data la tradizione un po' facilona e bonaria dei nostri studi musicologici».

F. Boghen. - *L'elogio funebre del buon gusto.*
«Il gusto dell'arte nostra non è... del cattivo gusto, è un gusto senza genialità, senza ardimento: non buono insomma: non buono, e basta».

—— *Un nuovo prodigio musicale. Miriam Longo.*
È la bambina cinquenne di A. Longo, «la quale il 19 gennaio ultimo ha trionfato in un concerto da lei dato nella *Sala Maddaloni*, al cospetto di circa 800 persone». I particolari recati attestano una musicalità davvero eccezionale.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, gennaio 1924.

A. Coeuroy. - *Maurice Barrès et l'émotion musicale.*
M. Barrès diceva di non essere musicista, e non lo era nel senso corrente della parola, ma tutte le sue emozioni avevano l'essenza della musica. «Il ignorait les règles sonores, mais la musique n'est pas tout entière dans les notes assemblées».

A. Jullien. - *Reyer intime d'après des lettres inédites.*
Intorno ad alcune lettere del maestro francese, di cui si ricorda il centenario quest'anno, l'A. intesse tutto un complesso di notizie e di dati caratteristici.

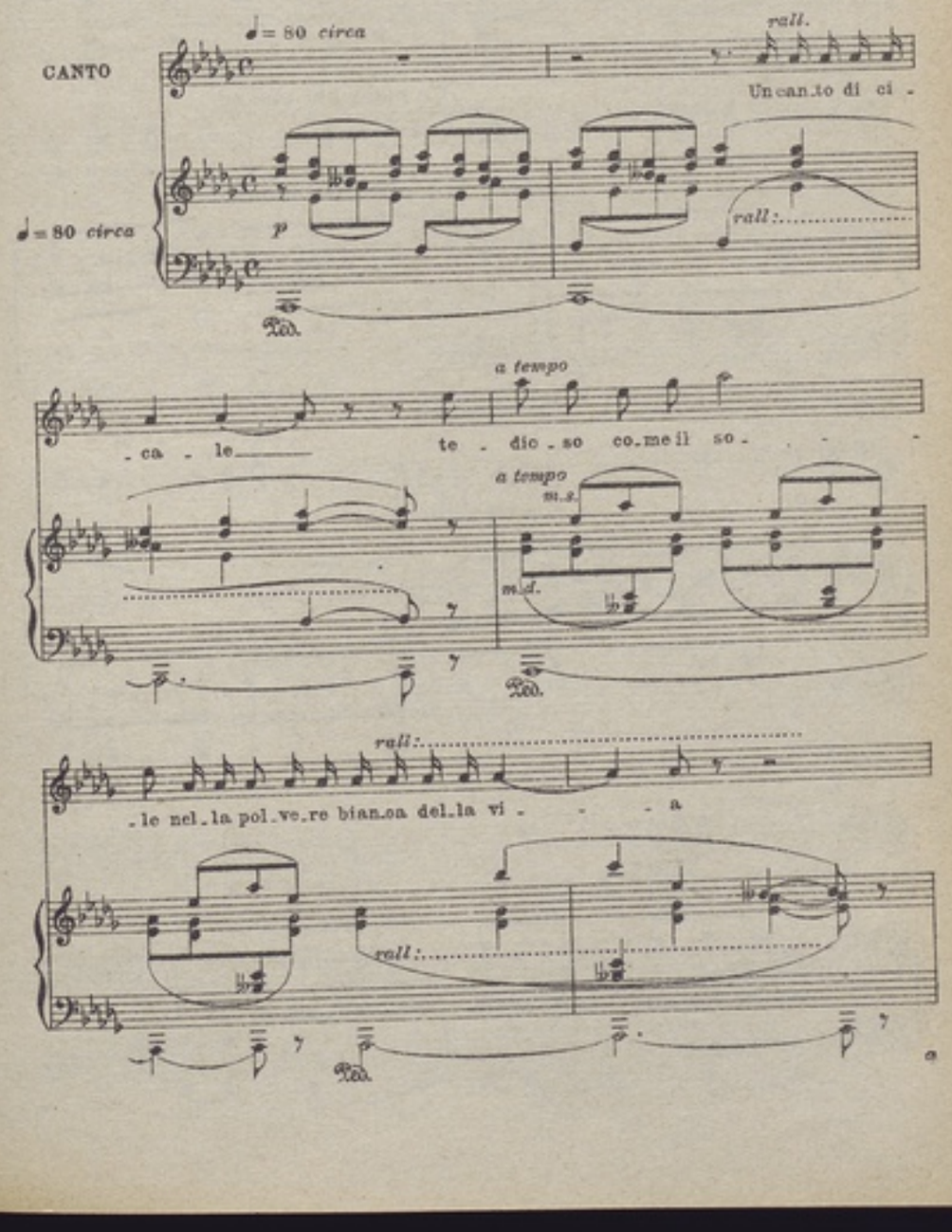
G. M. Gatti. - *L'Oeuvre dramatique d'Ildebrando Pizzetti.*
L'A. spiega i criteri fondamentali del dramma musicale del Pizzetti, i quali si possono ridurre a due assiomi: «L'arte non può e non dev'essere che la traduzione fedele della vita umana. 2. Esclusione rigorosa d'ogni espansione lirica».

A GIUSEPPE ROSSELLINI

Un canto di cicale....

Parole di GIANLORENZO

Musica di Giacinto Sallustio *(1912)*



♩=60 *circa*

3 3

u - na fu - ga di piop - pi ver - so l'infi - ni - to

♩=60 *circa*

m.s.

m.d.

p

Ped.

Un poco più mosso

senz'a - li - to di ven - to mu - ti co - me il de -

Un poco più mosso

m.d.

m.s.

con Ped.

3

- sti - no e la mia giovi - nez - za so - li - ta - ria per -

m.s.

m.d.

- du - ta nel la vi - a sen - za u - na me - ta

a

I. tempo

p

Un occhieggiare di vil - le fra un ri - po - so di ver - de

I. tempo

p

rall.

e un gar - ri - re di bim - bi fre - sco co - me lo squil - lo del - la

a tempo

con Ped.

Più mosso

mf

vi - ta og - gi nel lo scon - for - to so - li -

Più mosso

rall.

m.s.

m.d.

mf

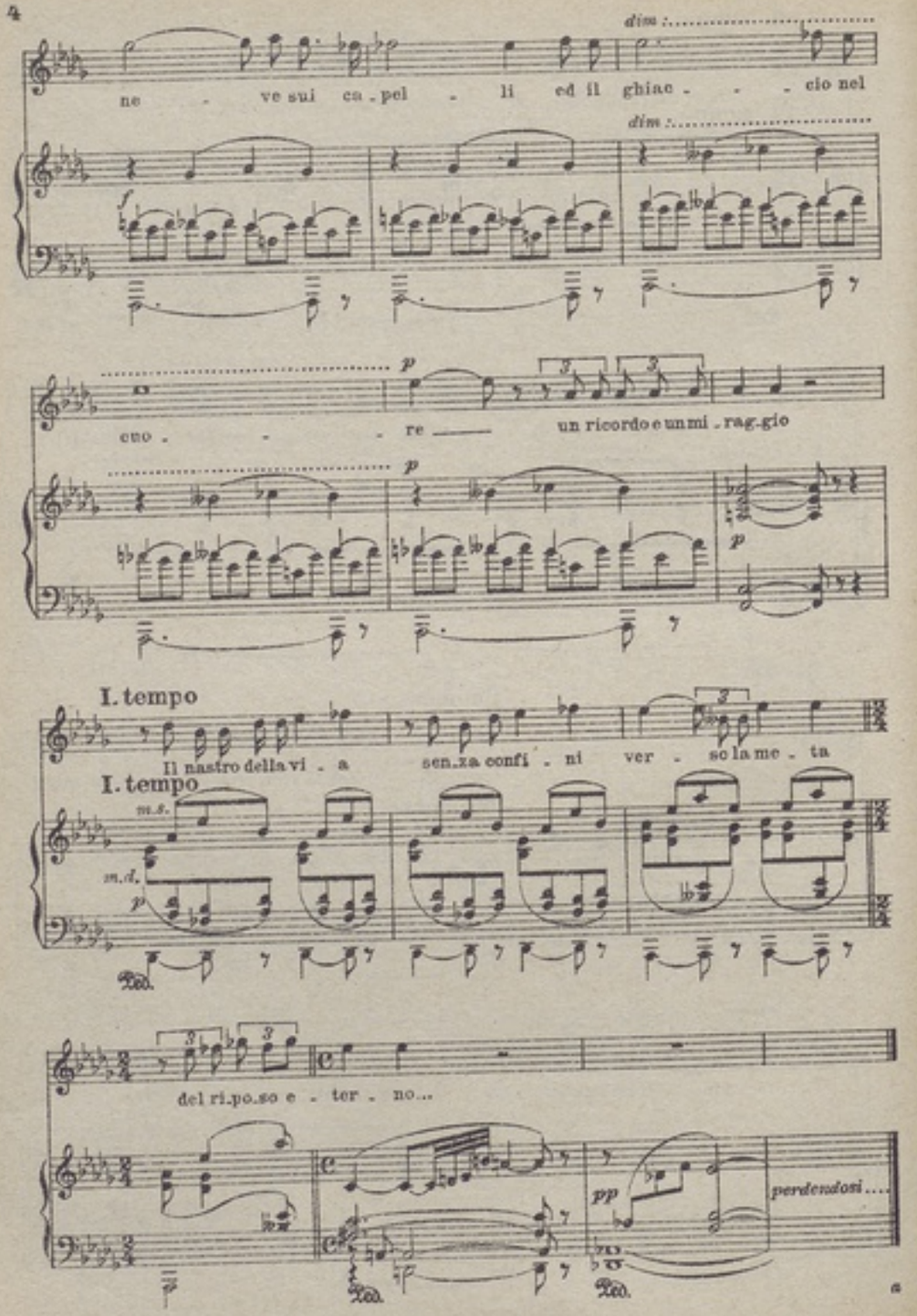
cresc.

- ta - rio d'u - na vita infe - con - da al decli - na - re la

cresc.

3

a



L. DE LA LAURENCIE. - *Le Luthiste Jacques Gualtier.*

Il dotto autore presenta alcuni documenti sul più celebre tra i liutisti di questa famiglia, che brillò nel secolo XVII. Annessi due ritratti, uno di van Dilck.

M. PINCHERLE. - *A l'instar de Lucot.*

Lucot è un poetastro di cui l'A. presentò a suo tempo comici versi sulla musica. Qui vengono fatte ampie citazioni di certe poesie di P. A. Michel, accordatore, che speriamo trattasse meglio i pianoforti della poesia.

M. VERSEPUY. - *La Bourrée d'Auvergne.*

Premessi alcuni cenni sulle possibili origini di tale danza campagnuola (forse di remota provenienza arabo), se ne fa una gradevole descrizione con temi musicali.

B. DE SCHLOEZER. - *Les lois de la forme musicale.*

M. Georges Conus, professore di composizione al Conservatorio di Mosca, ha fatto una conferenza alla Scuola Normale di Musica a Parigi, rilevando una sua scoperta: ogni musica è retta da una legge d'ordine, fondata sui due tipi binario e ternario. Questa legge è tale che nessuno vi sfugge. Il professore russo esprime i risultati dell'analisi di varie composizioni con disegni architettonici di cattedrali, torrioni medievali, ecc. Questi disegni devono essere certo l'aspetto personale della scoperta, perchè la legge binaria e ternaria della forma musicale è ormai nota in Italia e corre tra le mani di tutti un Trattato dove tali verità sono messe a portata d'ogni intelligenza.

Le Ménestrel. - Parigi, 4 gennaio 1924.

J. CHANTAVOINE. - *Deux uns d'Allemagne.*

Interessanti impressioni sulla vita musicale tedesca, ch'è mirabilmente intensa e diffusa, ma soffre della sproporzione tra questa grandezza e la vera statura de' suoi uomini odierni.

——— 11 gennaio 1924.

A. SCHAEFFNER. - *D'une importante Contribution à l'Histoire de la Sonate*

E il contributo recato dai lavori di M. Lionel de La Laurencie, specie dal suo recente lavoro *L'Ecole française de Violon de Lully à Viotti*. (Continua).

J. BARUZI. - *Une fête populaire en Russie.*

Magre notizie tratte dai giornali russi dello scorso settembre.

——— 8 febbraio 1924.

E. SCHNEIDER. - *Italianisme.*

A Parigi non mancano artisti così squilibrati da non poter anche solo vedere un nome italiano su un programma, senza fare una smorfia ed esclamare sdegnosi: *italianisme!* L'A. protesta contro tanta stupidità, che invero gl'italiani apprezzano già al giusto valore.

Le Courrier Musical. - Parigi, gennaio 1924.

—— *Consultation sur la musique contemporaine.*

La rivista ha fatto una specie di referendum fra molti musicisti (in vero non tutti autorevoli) sull'evoluzione della musica e sull'arte odierna. A nostro giudizio il lato più interessante è la collezione di ritratti e di facsimile di firme di tutti quei bravi signori.

The Chesterian. - Londra, gennaio 1924.

A. J. SWAN. - *Roger-Ducasse.*

« Mentre la millenaria base armonica e contrappuntistica viene abbandonata... v'è pericolo di non apprezzare abbastanza l'opera di quelli che stanno dando nuova luce all'ultima fase del venerando sistema »...

L. FLEURY. - *Chamber Music for Wind Instruments.* (Musica da camera per strumenti a fiato).

Prima parte d'uno scritto che mostra l'inglese «decadenza della musica da camera per soli fiati nel secolo XIX, e mette in risalto, da un lato la rinnovata attività degli esecutori, e da un altro lato quella dei compositori.

A. VOORMOLEN. - *On Dutch Music.* (Sulla musica olandese).

Sguardo che va invero con un salto a piè pari da Adriano Valerius (seicento) ad Alfonso Diepenbrock, ed agli altri maestri viventi.

L. D. GREEN. - « *La Brebis Egarié* ».

Dopo avere riassunto l'azione, a « frasi brevi, incise, quasi triviali », l'A. spiega che M. Milhaud « tradì (il testo) secondo il suo merito, e fece che la musica fosse un mosaico di piccoli motivi di significato melodico, ritmico o strumentale, così da formare un contesto omogeneo.... Ma dove credo che M. Milhaud sia mancato è nell'immaginazione necessaria per suscitare l'interesse... ». Si tratta di un'opera giovanile che forse l'A. avrebbe fatto bene a non mettere in vista.

The Sackbut. - Londra, gennaio 1924.

U. GREVILLE. - *Tradition.*

Studiato il criterio scientifico della tradizione, l'autore conclude: « Aspetto il tempo in cui i nostri artisti, perfettamente preparati, potranno, d'iniziativa personale, crearci sulla scena lirica lo stesso grado d'arte sincera che i grandi attori, come la Duse, possono fare nel campo del dramma. Allora soltanto avremo la grande tradizione ».

A. CLINE. - *The Love Story of Berlioz.* (La storia d'amore di Berlioz).

Riassunto delle vicende di Berlioz con Harriet Smithson e con Marie Recio « le due donne che gli amareggiarono la vita », mentr'« egli stesso, nella sua vita e nell'amore, era ridicolo e sublime ».

G. M. GATTI. - *G. F. Malipiero.*

Prima parte d'uno scritto dove si presenta il Malipiero come « uno dei più chiaramente romantici compositori del secolo presente ».

G. H. BEARD. - *The Pianoforte Works of Ignace Friedman.*

Sguardo ai lavori di questo pianista polacco, che compone con buon gusto, e specialmente trascrive le opere altrui senza « esitare ad introdurre nuove armonie e contrappunti. Eccetto in qualche caso... egli mantiene solo la melodia o le sue linee principali... ». L'A. ne parla con simpatia.

V. BELÁIEV. - *Khoresmian Notation.*

Interessanti notizie sulla notazione dei manoscritti di Khoresm nell'antico Bukhara (paese a nord dell'Afganistan), manoscritti che l'etnografo russo Vittorio Uspenski potè decifrare coll'aiuto d'un vecchio musicista indigeno. La base tonale della melodia, riprodotta in note originali ed europee, è maggiore, con una modulazione alla Sottodominante nella regione acuta, come il Sistema Perfetto ed Immutabile greco.

DR. O. V. RIESEMANN. - *A Book on Musik, Philosophy, and Mysticism.*

Scriabin non si considerava un musicista, bensì un

mistico che esprimeva anche colla musica il suo continuo sforzo per risolvere i più alti problemi dell'anima. L'A. parla del volme di A. Scriábin, *La sua personalità e la sua attività*, uscito in edizione Gransi a Berlino, e scritto da Boris Schloezer, cognato dello Scriábin. Libro dove le opere del maestro vengono illustrate nei loro rapporti col suo pensiero.

The Musical Times. - Londra, gennaio 1924.

W. WALLACE. - *The Conductor and His Fore-Runners.*

Nel fasc. di dicembre, si è parlato «del modo di dirigere», cioè a tempo preciso, tanto che Ludovico Zacconi (1592) parla del *tempo del orologio*. Qui (con larghe digressioni sull'arte inglese dell'età elisabettiana) si tratta «del mezzo di dirigere»; cioè con una bacchetta, invece che col piede all'uso antico.

M. D. CALVOCORESSI. - *Programme-music and Programme-notes.*

Poichè la musica descrittiva introduce elementi che le sono estranei, tanto che per orizzontarsi esistono note e guide, si chiede che, almeno, i loro autori non oltrepassino le vere intenzioni di chi scrisse la musica, come avviene fin troppo spesso.

A. BRENT-SMITH. - *On Knowing Things.*

«Sul conoscere le cose» l'A. parla di quelle che si sanno a memoria (e non provano sempre grande musicalità e penetrazione in chi le eseguisce), di quelle che si conoscono incompletamente (e spesso vivono nella mente e nella sensibilità come allo stato di sogno), e di quelle che si conoscono davvero a fondo (e sono le sole che avvicinano a chi le scrisse).

W. BARCLAY SQUIRE. - *Pearsall's Letters.*

Fine della pubblicazione sospesa in maggio 1923.

A. L. SALMON. - *The Conductor: His Uses and Abuses.*

«In istretto senso artistico la posizione del direttore (d'orchestra) è un'incongruenza.... La sua esistenza è una necessità, perchè le condizioni non sono perfette in questo mondo di molte possibilità e di varie soluzioni».

H. GRACE. - *Rheinberger's Organ Sonatas.*

Commento delle Sonate n. 12 in re bemolle, op. 154; e n. 13 in mi bemolle, op. 161.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Early Tudor Composers.* XXIX. *William Pasche.*

Notizie su questo compositore che probabilmente visse tra il 1460 ed il 1515.

E. VAN DER STRAETEN. - *The Cembal d'Amour.*

Riproduzione e commento illustrativo d'un disegno del *Cembalo d'Amore* di Gottfredo Silbermann, custodito alla Biblioteca dell'Università d'Amburgo.

G. HAYES. - *The 17th Century on Quarter-Tones.*

Citazioni di teorici inglesi del seicento sull'uso dei quarti di tono (in senso negativo). Solo elemento interessante è che il problema fosse discusso da molti: I hear some talk much of it (Playford's *Skill of Musick*).

The Observer. - Londra, 13 gennaio 1924.

P. A. SCHOLES. - *Unmusical Teaching.* (Insegnamento antimusicale).

L'A. rimpiange: 1. che nell'insegnare il pianoforte si faccia troppo poco posto alla lettura a prima vista; 2. che scale ed arpeggi abbiano un posto tirannico: 3. che nello studio dell'armonia il basso continuo abbia un'importanza sproporzionata allo stato odierno della musica; 4. che troppi studenti di pianoforte non ascoltino abbastanza le esecuzioni altrui.

The Observer. - Londra, 3 febbraio 1923.

P. A. SCHOLES. - *Honest Robbery.* (Onesta ruberia).

L'A. mostra con diagrammi, tolti dai rulli perforati delle esecuzioni pianistiche di Pachmann e Busoni, come il *rubato* bene inteso alteri, sì, più o meno i valori ritmici nell'interno della frase, ma senza modificarne il valore complessivo di durata. L'A. chiude indicando vari scritti dove si parla del «rubato».

Music and Letters. Londra, gennaio 1924

——— *The Wintry Road. Song Cycle by Wilhelm Müller, Schubert Op.* 89.

È la versione di tutta l'op. 89 di Schubert, in versi inglesi scritti da vari autori.

J. B. TREND. - *Music in Spanish Galicia.*

Interessanti notizie, benchè di seconda mano, sulla musica tradizionale, sia popolare e sia liturgica, della Galizia spagnola.

A. H. FOX STRANGWAYS. - *Language.* I.

Dopo avere studiata l'essenza del linguaggio, che non è solo verbale, o musicale, ma anche espresso per mezzo di cose e di azioni, l'A. dice: «Il compito del compositore è di contornare il tema scelto da tutto quant'egli sa, e dire a' suoi uditori qualcosa di fino allora per essi sconosciuto».

F. S. HOWES. - *Emotion.*

Considerazioni sul problema della musica astratta ed a programma. «L'arte non riguarda fatti od affermazioni e non può fare giudizi; il suo campo è quello dei valori emotivi, e solo l'esperienza ha valore in quanto risveglia e soddisfa le nostre emozioni».

D. HUSSEY. - *Hassan. The Figure in the carpet.*

Difesa del libretto di James Elroy Flecker per l'opera di Frederick Delius.

J. ASHLEY. - *Medioeval Christmas Carols.*

Carol è una forma di canto tradizionale inglese. L'autrice studia i testi delle *Carols* di Natale, e afferma che traggono origine da canti e da riti precristiani, come l'ornamento col vischio e l'agrifoglio, ed i falò, che sono avanzi di sacrifizi.

F. NICHOLLS. - *Creative Genius and Appreciation.*

Nel numero d'ottobre della stessa rivista, Jeffrey Mark proponeva come «buona base per l'azione artistica... l'ottuso livello dell'intelligenza media». L'A. non approva, e studia i rapporti tra «Genio creativo e sensibilità» di chi scrive e di chi ascolta.

F. TOYE. - *The Cinderella of Fleet Street.*

La Cenerentola è la musica, e specialmente la critica musicale, di cui l'A. (critico del *Daily Express*, che è uno dei giornali più rispettosi e larghi in proposito) studia le condizioni e le esigenze artistiche e materiali. A Londra sembrano insufficienti, per un buon critico, da 15 a 20 sterline alla settimana! Bene inteso che l'A. parla di critici seri e non improvvisati.

W. H. GRATTANFLOOD. - *The Beginnings of the Chapel Royal.* (Gl'inizi della Chapel Royal).

Notizie storiche su tale istituzione, di cui si parla già nel 1135, mentre tutti i musicologi la dicono fondata nella seconda metà del quattrocento.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 4 gennaio 1924.

F. WOHLFAHRT. - *Eine Betrachtung der modernen Musik.* (Uno sguardo alla musica moderna).

Malinconica contemplazione, dove da ogni parola si sente che l'A. proprio non è convinto della musica che gli tocca sentire.

DR. W. ALTMANN. - *Carl Fleschs Kunst des Violinspiels.* (L'arte violinistica di Carlo Flesch).

Ampia recensione della grande opera didattica, di cui finora è uscito solo il primo volume, in edizione Ries e Erler di Berlino.

W. ORTHMANN. - *Schulgesangunterricht und Schulkunstpflege.* (Insegnamento scolastico del canto e cultura artistica).

Articolo polemico in rapporto a quello d'ugual titolo, pubblicato dal dott. Rudolf Malsch nella stessa rivista.

Die Musik. - Stoccarda, gennaio 1924.

M. HEHEMANN. - *Das Reger-Problem.*

L'opera complessiva di M. Reger ha aspetti contraddittorii (tra elementi antichi e modernissimi) e caotici. «Proveremo ad abbattere le contraddizioni ed a mostrare l'unità che già s'annisce, ma non è ancora riconosciuta».

I. KAPP. - *Max v. Scillings.* — H. J. MOSER. - *Hermann Abert.* — A. RUDOLPH. - *Iosef Turnau.*

Sono il titolo complessivo *Köpfe im Profil* (Teste in profilo), la rivista inizia una serie di medaglioni sulle principali figure del mondo musicale tedesco, con relativi ritratti.

A. LORENZ. - *Ernst Kurths Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan».* (L'armonia romantica di E. Kurth e la sua crisi nel «Tristano» di Wagner).

Ampia ed interessante illustrazione della seconda edizione (ampliata) del libro che porta questo titolo, e parte dal principio che «la sostanza della musica non sta nei suoni che l'orecchio percepisce, ma nel loro carattere di moto, nella volontà che vive sotto od in mezzo a loro». Quindi: «ogni combinazione sonora è un complesso di certe energie, di certe tendenze». E il concetto delle tendenze tonali che forma la base della dottrina d'un teorico italiano di nostra conoscenza.

H. WETZEL. - *Zur Stilforschung in der Musik.* (Intorno alle ricerche sullo stile in musica).

Scritto in senso opposto a quello che precede. La redazione avverte che ravvicina i due articoli, appunto per mostrare il vivo interesse sollevato dall'opera del Kurth. Per parte nostra facciamo notare come oramai le migliori forze degli studi musicologici tedeschi sieno dedicate allo stile ed alle sue ricerche, dopo aver superato la fase storica, cioè più o meno direttamente bibliotecaria.

K. HOLL. - *Rudi Stephan.*

Illustrazione commemorativa del giovane musicista morto in guerra, e che prometteva d'affermarsi come una delle più maschie figure dell'arte odierna tedesca «oscillando tra la spontaneità nativa e la massima raffinatezza».

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, dicembre 1923.

G. F. SCHMIDT. - *Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper* (1627-1750). (Per la storia, dramaturgia e statistica dell'opera tedesca primitiva).

V. Scritti estetico-teorici sull'opera tedesca primitiva e sui libretti. B. Feind ed il suo trattato *Pensieri sull'opera*. E. Neumeister e Hunold Menantes come librettisti. — VI. Lotte a favore e contro l'opera. — VII. Caratteristiche. La tendenza moralizzante. (Continua).

S. GÜNTHER. - *Das trochäische Prinzip in Arnold Schönbergs op. 13.* (Il principio trocaico nell'op. 13 di A. Schönberg).

«Dalla struttura dei motivi risulta un'unità di formazione delle linee musicali a base trocaica (battere-levare), che ha in sè qualcosa di sconcertante, ed è dominata da un principio apportatore di forza. La cosa principale non è la linea, ma il ritmo del suo moto...».

A. OREL. - *Ein Jubiläum Wienermusikwissenschaftlicher Arbeit.* (Un Giubileo di lavoro musicologico viennese).

Sguardo all'attività (lavoro mirabile per estensione e per valore) degli studi di scienza musicale dell'Università di Vienna dal 1898 al 1923, cioè dacchè vi presiede il dott. Guido Adler.

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, dicembre 1923.

A. M. MAHLER. - *Mahlers unvollendete Symphonie.*

Quando Gustavo Mahler morì, stava lavorando ad una X Sinfonia, di cui lasciò finita la composizione dei tempi I e III, sui cinque progettati. L'autrice ha la certezza che quei pezzi erano terminati, il facsimile dell'autografo lo mostrerà. Si annuncia la stampa e l'esecuzione di queste ultime parole del grande compositore.

P. BEKKER. - *Hanslick.* I.

L'A. disse altra volta che la concezione della musica come «gioco di mobili forme sonore» fa risorgere la figura di Hanslick, benchè in maniera da lui non preveduta. Julius Korngold contraddì. Qui l'A. replica, anche per chiarire certi problemi dell'estetica odierna.

P. MARSOP. - *Der schaffende Tonkünstler und die Musikkritik.* (Il musicista creatore e la critica).

In questa seconda delle 4 parti (se ne annunciano altre 2) l'A. continua a parlare delle difficoltà materiali fatte ai critici dei giornali quotidiani dalle redazioni.

J. BISTRON. - *Joseph Marx in der Musikalischen Moderne.*

Notizie ed illustrazione dei principali lavori di questo giovane compositore stiriano, che è moderno pure tenendosi stretto a quanto si ha di vivo nella tradizione.

O. SOUREK. - *Zur Entdeckung von Dvoráks Erster Symphonie.* (Sulla scoperta della 1ª Sinfonia di A. Dvorák).

Dvorák aveva scritto una sinfonia giovanile in do minore, intitolata *Campane di Zlonitz*. Il maestro

stesso diceva d'averla distrutta, ma in un manoscritto l'A. dice d'averla ritrovata, e la illustra.

Der Auftakt. - Praga, Anno III, n. 10.

DR. F. PPOHL. - *Neuere Hamburger Komponisten.*
Notizie sui compositori amburghesi Siegfried Scheffler, Ernst Roters, Robert Müller-Hartmann.

E. SCHULHOFF. - *Felix Petyrek.*
Schizzo illustrativo su questo interessante tipo di musicista, sarcastico, povero, scettico davanti alla vita ufficiale ed esteriore, che compone per sè stesso, come ridendo, pure nelle strettezze materiali.

DR. P. NETTL. - *Die Lustquellen des Rhythmus.* (Le fonti di sensibilità ritmica).
« La coincidenza di ripetute azioni ritmiche colla ritmica dell'organismo viene percepita con sensazione gradevole ». Ritmi sempre diversi sono difficili da riconoscere. La ripetizione di ritmi uguali produce inerzia, mentre un seguito di ritmi diversi eccita.

F. SCHAUB. - *Gerhard von Keusslers Liederzyklen.*
Keussler è stato un musicista boemo della passata generazione, d'una personalità molto marcata, ma noto a ben pochi. Qui se ne illustrano i cicli di Liriche (editi da Peters a Lipsia) « Unterwegs, Die Gefährtin, Grossen Bündnis ».

B. WEIGL. - *Zur Reform Musikpädagogischer Tagesfragen.* (Per la riforma degli odierni problemi della pedagogia musicale).
Considerazioni dirette ad invocare un notevole innalzamento della cultura musicale degl'insegnanti.

Vida Musical. - Lisbona, 1 dicembre 1923.

M. SAMPAIO RIBEIRO. - *O nosso meio musical.* (Il nostro ambiente musicale).
Calda invocazione ad un innalzamento della cultura musicale, anche nella critica professionale. Si annunciano dei bei concerti sinfonici col migliori direttori d'orchestra, che eseguiranno scelti programmi, sia classici e sia odierni.

R. DE SOUSA. - *O Centenario de Reyer.*
Breve cenno commemorativo.

———— *Os Modernistas Italianos.* (I moderni italiani). - Francesco Vittadini.
Cenni biografici con fotografia e facsimile d'autografo.

H. WOOLLET. - *L'évolution de la mélodie.* —
Articolo in francese, dove l'A. inizia uno studio, esponendo vari apprezzamenti e concetti sulla melodia in tempi diversi. Continua oltre il fasc. del 16 dicembre.

G. DE BETTENCOURT. - *Oscar Da Silva.*
Il direttore della rivista parla del « vero iniziatore della nota moderna della musica portoghese ».

The Musical Quarterly. - Nuova York, gennaio 1924.

E. WELLESZ. - *Problems of modern Music.*
« Quale musicista creativo, vivamente interessato a comprendere sè stesso ed il suo tempo, intendo toccare alcuni assillanti problemi ». Così l'A. considera: romanticismo, impressionismo, espressionismo, neo classicismo, diffondendosi molto su quest'ultima tendenza animata da F. Busoni.

O. THOMPSON. - *If Beethoven had written « Faust ».* (Se Beethoven scrisse « Faust »).
L'A. reca notizie prese dalla biografia beethoveniana di Thayer, da cui risulta che il Maestro pensò seriamente a comporre un lavoro teatrale sul *Faust* di Goethe.

E. JAQUES DALCROZE. - *The Technique of Moving Plastic.*
« Credo che il corpo, sempre dominato, deve anche essere sempre in istato di moto e di non forzata evoluzione, secondo l'idea originata nel cervello, e deve reagire irresistibilmente sotto l'azione della fantasia. Inversamente i ritmi istintivi del corpo, liberato dal controllo dell'intelletto, arricchiscono ed aumentano le manifestazioni sia della volontà, che della fantasia ».

I. W. VOORHEES. - *Vocal disabilities as described by a Voice Physician.* (Inabilità vocali descritte da un medico della voce).
Si spiega quanta parte abbia l'elemento psicologico ed intellettuale nell'educazione e nelle malattie della voce. Lo scritto è tratto dal libro *Hygiene of the Voice*, edito dalla Macmillan Company.

F. H. MARTENS. - *Pierre Loti: A Prose Poet of Music.*
L'A. mostra quanta parte abbia la musica nell'opera letteraria di Louis Marie Julien Viaud, noto sotto il pseudonimo di Pierre Loti, e considera la sua maniera di sentire la musica dei vari paesi.

J. L. ERB. - *Musical education in the United States. - Some observations.*
Interessanti notizie sull'attività musicale didattica agli Stati Uniti, sia per quello che vi si fa (ed è moltissimo), e sia per quello che vi si dovrebbe fare.

R. W. S. MENDL. - *Music and the Mind.* (Musica e mente).
Acute considerazioni sul rapporto tra valore intrinseco della musica e sensibilità ed intelletto di chi l'ascolta.

D. RUDHYAR. - *Creators and Public: Their Relationship.* (Rapporti fra creatore e pubblico).
« Per vivere, un'opera d'arte ha bisogno: d'un creatore, d'un pubblico e d'uno o più interpreti... Un totale mutamento di cultura, se espresso solo colla musica, non si opererà mai nella massa, a meno che sia interpretato dalla poesia, e sopratutto spiegato filosoficamente ». Quindi occorre, non solo creare, ma anche spiegare.

R. FELBER. - *Hans Pfitzner.*
« In Pfitzner troviamo una delle più forti personalità creative d'oggi, ispirata da... motivi etici, manifestatisi con piena chiarezza in *Palestrina;* e presenta una perfetta unione tra l'esuberanza artistica dell'uomo interiore con un alto grado di magistero tecnico... ».

Per chi vuol riuscire *meravigliosamente, presto e bene* musicista vero, pianista preciso, artista cosciente, non c'è che il NUOVO METODO CAVALLO, miniera di risorse: L. 15. — RIFORMA TEMPI TONALITÀ: L. 8. — CARTA GUIDA PER MUSICA: L. 3 al quinterno. — OPERA COMPLETA: L. 25.
Maestro CAVALLO - BARI.

VITA MVSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Emiral,, di B. Barilli

L'11 corr. è andata in scena in Roma al teatro Costanzi l'opera in un atto *Emiral*, parole e musica di Bruno Barilli, premiata nel Concorso governativo del 1923.

La scena dell'unico atto di *Emiral* si svolge sulle alte montagne dell'Albania orientale. Emiral è la figlia del morto re, bellissima, amata e rispettata da tutta la tribù.

Al levar della tela Emiral è sulla porta della sua abitazione. Ella ascolta la canzone che un ignoto innamorato le canta di lontano.

È richiamata in casa dal Mehmed, vecchio servo fedele, che le evoca i ricordi della prima fanciullezza. Ma Emiral, tutta presa dal sogno d'amore, ricorda al servo il giuramento di cieca obbedienza da lui prestato al re morente.

Una frotta di albanesi entra nella stanza. Essi vogliono vigilare sulla fanciulla. Essi sanno che Fadil, della tribù avversa, ha giurato di strapparla dalla casa e di farla sua. Emiral si schernisce ed assicura che Mehemed, il servo fedele, le fa buona guardia. Ma il più anziano della tribù decreta che qualcuno vigili intorno alla casa e costui sarà Ismet che ama segretamente la fanciulla.

Partiti finalmente gli ospiti e mandato a dormire il servo, Emiral schiude la porta a Fadil. Si svolge fra i due un appassionato dialogo, in cui la violenza del desiderio si alterna con momenti di grande dolcezza. Fadil vorrebbe far sua Emiral dinanzi agli uomini. Ma Emiral non vuole seguirlo.

Intanto Ismet, che veglia fuori della capanna, scorge attraverso i vetri i due abbracciati, e cedendo alla gelosia comincia a schernire Fadil e a invitarlo al combattimento. Invano Emiral cerca di trattenerlo. Ansioso dello scontro mortale, Fadil fugge dalla fanciulla e va incontro alla morte. Emiral chiama affannosamente il vecchio servo, ed esce con lui disperata. La scena rimane brevemente vuota. Poi Ismet rientra seguito a breve distanza da Emiral, che parla smarrita quasi fuori di sè:

O mamma mia, madre mia dolce!
Ah! quanto sangue ha bevuto la vigna.
Fadil! io non udrò mai più
La tua voce nuziale,
Più non udrò la tua voce cantare
Quel canto temerario.

Mehemed adagia la fanciulla sul lettuccio, ed ecco irrompere nella stanza gli uomini della tribù, che hanno trovato il bandito ucciso, e recando la testa di lui inalberata sopra un palo, intonano inni di gioia, ignari di quanto è avvenuto.

Emiral vede il sanguinoso trofeo, ed il suo delirio riprende più affannoso:

Oh! viene l'alba...
Io la sento nel brivido dell'aria novella.
Ho come il volto offeso
E non vedo che nebbia sanguigna
Dinanzi a me.

Ed al fedele Mehemed rivolge le sue ultime parole:

Mehemed, mio vecchio Mehemed
Deh! non ti disperare!
Io non ti vedo più.
Poni, ti prego,
Un cero acceso
Ch'io veda la morte venire

Così Emiral spira dolcemente, mentre, col ritorno della luce, la vita della tribù riprende il suo ritmo monotono.

Questa la pittoresca e passionale trama con cui la musica del Barilli intimamente si compenetra, con quella fusione che nasce dall'accentramento nello stesso artista della creazione musicale, poetica e scenica. I momenti più felici della musica sono quelli intessuti su motivi di canzoni e su ritmi di danze del tipo popolaresco, motivi e ritmi che si svolgono ed echeggiano su sfondi orchestrali di agreste e soave poesia.

Non mancano d'altra parte, nella musica del Barilli, espressioni di accorata dolcezza e di ardente passione e accenti di agitata e sconvolta agitazione drammatica.

Le irruzioni del coro, che hanno movenze di rude energia, e gli effetti di voci lontane conferiscono alla visione musicale un attraente sapore di selvaggia e pittoresca freschezza.

L'esecuzione è stata tale da mettere il lavoro in giusta luce. Il maestro Vitale ha dedicato tutto il suo amore e la sua consumata abilità di artista al non facile compito di tradurre in atto la delicata partitura e di recare l'opera nelle migliori condizioni possibili e col

maggior possibile risalto di effetti, al fuoco della ribalta.

La valorosa signorina Dandolo — avvincente e appassionata *Emirel* — il tenore Merli (*Fadil*), il baritono Ghirardini (*Ismet*), il basso Paserò (*Mehemed*), e il Pellegrino, in una breve parte, sono stati degni di ammirazione ed elogio incondizionati.

Il coro è stato ottimamente addestrato dal maestro Consoli, Augusto Carelli ha recato, anche per questo lavoro, il suo intelligente contributo di scenografo. Accurata e appropriata la messa in scena.

Il lavoro, ascoltato con attenzione e deferenza, è stato alla fine accolto da calorosi applausi, che, vincendo i contrasti di una parte del pubblico, hanno costretto il maestro Vitale e i valorosi interpreti a presentarsi replicatamente alla ribalta. A loro si è infine aggiunto — insistentemente chiamato — l'autore, che è tornato varie volte a ringraziare i plaudenti.

Nelle repliche il lavoro è stato anche maggiormente gustato, e si è confermato il successo.

® Al Carlo Felice di Genova, il 21 febbraio, ha avuto un assai lieto battesimo l'opera in un atto *Sandha* del Maestro Felice Lattuada, del quale era già nota la *Tempesta*, rappresentata durante l'autunno 1923 al Dal Verme di Milano, essa pure con ottimo successo.

L'autore, con questo suo lavoro dal soggetto indiano (dovuto a Ferdinando Fontana) la cui composizione è anteriore alla *Tempesta*, ha dato una nuova conferma delle sue qualità di musicista e di uomo di teatro.

Varie pagine dell'opera sono notevoli sia per purezza di ispirazione, sia per efficacia e robustezza di declamazione, sia per coloriti delicati e suggestivi o per penetrazione ambientale.

Ottima l'esecuzione, diretta con amore e con slancio dal Maestro Franco Capuana e affidata al soprano Cervi-Caroli, protagonista efficace e appassionata, al tenore Campioni, al baritono Tagliabue, al basso Melocchi.

Pregevole la messa in scena.

L'opera, ascoltata con molto interesse da un folto pubblico, si chiuse con cinque calorose chiamate all'autore, al direttore e agli interpreti.

® Il pubblico del Sociale di Como, il 23 febbraio, ha fatto le più cordiali e festose accoglienze a *Severo Torelli*, tre atti di Ugo Bottacchiari, su libretto di Carlo Zangarini. Tali accoglienze vanno considerate come un affettuoso omaggio alle molte benemerenze che il Bottacchiari si è acquistate in questi anni presso i comaschi per la sua attività di direttore del Corpo musicale Volta e per le varie ed utili sue iniziative artistiche. Non è dunque il caso di soffermarsi troppo ad analizzare questo *Severo Torelli* che, composto già da non pochi anni, mostra palesemente le sue rughe e che, se per un verso, costituisce una prova di una certa facilità di vena da parte del Bottacchiari, per l'altro fa anche desiderare in lui delle attitudini ben più geniali e una preparazione tecnica (sopratutto dal punto di vista strumentale) ben più solida.

Il Maestro Podestà è stato un eccellente e fervido concertatore e direttore. L'esecuzione vocale, affidata ai soprani signore Aicardi e Vitulli, al tenore Menescaldi, al baritono Baratto, al basso Carmassi, è stata in complesso lodevole, specialmente da parte del Menescaldi, artista dotato di vero *temperamento* e di buoni mezzi vocali. Decorosa la messa in scena.

® *Antony*, tre atti di R. Rodriguez (libretto di Zangarini) rappresentata al Verdi di Trieste il 23 febbraio, non ha persuaso — nè pel libretto nè per la musica — il pubblico, che dal primo all'ultimo atto ha manifestato il suo malcontento.

La critica ha giudicato il libretto «tecnicamente male e rozzamente costruito» su una base di amori romantici di tipo oltrepassato. Quanto alla musica, ha notato un forte squilibrio fra essa e il dramma, e la mancanza di un'ispirazione vera, genuina, profondamente sentita.

Il maestro Padovani ha concertato e diretto lo spettacolo con amorosa cura, assai ben secondato dagli artisti, (fra i quali emersero il mezzosoprano Agozzino e il tenore Tafuro) e dalle masse orchestrali e corali. La messa in scena notevole per buon gusto e per proprietà di stile.

® Al Teatro di Monte Carlo è piaciuta la nuova opera *Monna Vanna*, di Maeterlinck, musica di Fevrier. Notevoli, il preludio di genere elegiaco, il vivace coro dei pisani, il vibrante tema d'amore, ecc. Ottima la direzione del Maestro De Sabata e l'esecuzione di Claudia Vitrix, del tenore Muratore e di Vanni Marcoux.

MILANO

Il terzo mese scaligero

Una molto desiderata *Carmen*, diretta col consueto spirito alacre da Vittorio Gui, non ha appagato del tutto l'aspettativa del pubblico, specialmente nei riguardi della protagonista signora Besanzoni che, non essendo, forse, nella pienezza dei suoi mezzi vocali, non è riuscita a mettere in giusta luce i brani più significativi della scabrosissima parte.

Quanto al tenore Fleta, questi ha ottenuto come Don Josè un successo più convinto, che non come Duca di Mantova. Disse assai bene la «romanza del fiore» ed ebbe accenti di grande efficacia in tutti i momenti drammatici.

Eccellente Escamillo il Franci: ottime tutte le parti secondarie.

Molto vivo il movimento delle masse. Delle quattro scene, ammiratissima la seconda: un vero «angolo» di Spagna. Discutibili, e infatti assai discusse, le altre tre.

Si sono poi avute tre interessanti riprese: quella di *Dèbora e Jaèle*, quelle della *Luisa* e quella di *Lohengrin*. Le prime due, come lo scorso anno e con lo stesso meraviglioso risultato, dirette da Toscanini, la terza affidata con magnifica risultanza al maestro Gui.

In *Débora e Jaèle* hanno di nuovo raccolto unanimi lodi la Tess e la Casazza. La parte di Sisera era questa volta affidata al tenore Dolci che riuscì di una bella efficacia, sia come dizione che come canto, efficacia che purtroppo era del tutto mancata nel primo interprete del superbo lavoro pizzettiano. Altro elemento nuovo, e pregevolissimo, è stato il basso Autori (il Kenita).

Magnifica l'esecuzione corale sotto la guida del Veneziani.

In *Luisa* vi era grande curiosità per la nuova protagonista, la Dalla Rizza, curiosità che fu del tutto appagata: la gentile artista, che è oramai nelle piene grazie del pubblico scaligero, ha dato un'altra e notevole prova della versatilità del suo ingegno e della sua finissima arte canora. Giuliano è stato il tenore Alabiso, che si trasse d'impaccio con sufficiente garbo.

Le parti del Padre e della Madre riebbero i medesimi valorosi interpreti nel Journet e nella Casazza. Gli altri elementi di palcoscenico, numerosissimi in quest'opera, tutti perfettamente a posto e affiatati.

Il *Lohengrin* ha avuto per interpreti principali il Pertile, la Carena, la Casazza e il Galeffi, ossia, eccezion fatta della Capuana, gli stessi eccellenti esecutori della passata stagione. Il maestro Gui ha diretto con vera e sicura maestria ottenendo un insieme armonioso e assai nobile.

Superflue le lodi all'allestimento scenico, identico a quello dello scorso anno.

Tutte le tre riprese hanno tenuto il cartello per parecchie sere, con teatri sempre molto affollati e con successo calorosissimo e costante.

® Al teatro Costanzi è andato in scena, con ottimo successo, *Il Crepuscolo degli Dei*, che ha avuto ad apprezzati interpreti Teresina Burchi, Amedeo Bassi, la Zotti, il Molinari, il Pasero, il Melinkof: eccellente la direzione del maestro Vitale.

® Al Regio di Torino, gli ultimi spettacoli diretti dal Maestro Baroni sono stati la *Walkiria* (con la Bland, la Gramegna, la Llopart, il tenore Cesa Bianchi e il basso Cirino) e la *Gioconda* (con la Cesar, la Capuana, la Gramegna, Palet, Cigada, Dominici).

® A Trieste hanno avuto assai favorevole accoglienza *I Compagnacci* e il *Piccolo Marat*, diretto dall'autore.

® Tanto a Piacenza, che a Brescia, *Giulietta e Romeo* di Zandonai è stata accolta col più caloroso consenso, ed ha avuto gli stessi ottimi esecutori, in entrambi i teatri: Hina Spani, il tenore Lo Giudice e il baritono Noto. A Piacenza dirigeva il Maestro Bellezza, ed a Brescia l'autore.

Negli ultimi giorni la fortunatissima opera ha ottenuto un altro grande successo al Regio di Torino, di nuovo con la Spani e il Lo Giudice e, come Tebaldo, col Maugeri; direttore l'autore stesso.

® Ultime opere allestite al San Carlo di Napoli sono state la *Carmen*, protagonista la Blanco Sadun, direttore Tango; e *Sansone e Dalila*, che Marinuzzi ha preparato con vigile senso d'arte.

® Nel *Falstaff* di Verdi si sono presentati due nuovi apprezzati protagonisti: Luigi Montesanto a Genova (direttore Capuana); Viglione Borghese a Mantova (direttore Zeetti).

® Ben quattro edizioni di *Dejanice* si sono date nell'ultima metà di carnevale. A Cremona (protagonista la Llacer, direttore Ghione); a Como (stessa protagonista, direttore Podestà); a Bari (protagonista la Barla-Ricci, direttore Mascheroni); al Cairo (protagonista la Mazzoleni, direttore Armani). La passionale opera del compianto Catalani è stata dappertutto accolta con molto favore.

® Pari all'aspettativa è stato il successo di *Francesca da Rimini* al Municipale di Lione, protagonista Maria Roggero. E' questa la prima esecuzione in Francia del lavoro di Zandonai, che segue di poco, quella pure in francese, di Bruxelles ove le repliche toccano già la ventina!

® Al Reale di Malta, diretta dal maestro Cantoni, ha avuto lietissime accoglienze l'opera *Il Tabarro*, di Puccini.

® Lietamente si sta svolgendo a Londra la stagione — diretta dal maestro Parelli — di balletti e opere italiane. Tra queste ultime, tanto *I dispettosi amanti*, dello stesso Parelli, che *Il segreto di Susanna* di Wolf Ferrari sono assai piaciute.

PIANOFORTE A DUE MANI

CILEA (F.)

118557. - *Invocazione* . . . . . L. 4.—
118558. - *Serenata a dispetto* . . » 4.—

FANO (G. A.)

115742. - *Sonata* . . . . . » 12.—

SANTOLIQUIDO (F.)

114267. - *Notturno* . . . . . » 3.—
114268. - *Piccola ballata* . . . . » 3.—

SAVASTA (A.)

116812. - *Notturno* . . . . . » 3.50
116813. - *Scherzo* . . . . . » 4.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

® Società del Quartetto. — *13-15 febbraio.* Il Quartetto Boemo, ottimo per valore individuale e per affiatamento, ha offerto accuratissime esecuzioni dell'op. 116 di Smetana, del *Quartetto in la min.* di Schubert, di quello in *do magg.* (op. 50) di Beethoven.

19 febbraio. — Alberto Fano e Enrico Polo, esecutori di grande probità artistica, furono assai applauditi. In programma la *Sonata* terza in *mi magg.* di Bach, elaborata dallo stesso Fano, ed altre di Bossi e di Beethoven.

4-5 marzo. — Complesso stupendo, il Quintetto-sestetto Busch: programmi bellissimi e esecuzioni superbe. Piacquero particolarmente il *Quintetto in mi b. magg.* di Boccherini, e quello in *mi b. magg.* di Schumann.

9-10 marzo. — Il pianista Rubinstein è stato interprete, efficace, sensibile, di ottima meccanica, di musiche varie. Ottimo, specialmente, in Chopin.

® Amici della musica. - *20 febbraio.* — Con l'ottima cooperazione del pianista Calace, si presentarono l'arpista Margherita Cicognani e il violoncellista Mazzacurati. La prima sa avvalersi efficacemente del suo strumento e l'altro si è distinto in brani sia patetici che di bravura.

24 febbraio. — La pianista Linda Gaigher, svolse un difficile programma con buona abilità tecnica non disgiunta da intuito espressivo. Fu meritatamente applaudita.

2 marzo. Con buona intonazione, cavata robusta e senso stilistico eseguì un interessante programma la violinista Stefi Geyer. Con lei fu applaudito il basso Max Saüter Falbriand, dotato di duttile e bella voce.

® Teatro del Popolo. — *11-18-29 febbraio.* Concerti, sempre graditi, del Quartetto Poltronieri. Particolarmente notevole il terzo, in cui, dopo una *Sonata in si min.* per violino e pianoforte di Pick Mangiagalli, lavoro giovanile ma già notevole per segni di invenzione e di originalità, si sono presentati due brani nuovissimi. La *Sonata quasi fantasia*, per pianoforte e violoncello, di Antonio Veretti, eseguita mirabilmente da Antonio Valisi e Alberto D'Erasmo, è apparsa opera meditata, ben condotta, svolta con unità di stile e naturalezza. Ha seguito *Stornelli e ballate*, per quartetto d'archi, di Malipiero: quattordici numeri contrastantisi, ed esprimenti sentimenti cari all'autore. Il lavoro, che è stato assai discusso, e di cui l'ultima parte si è dovuta replicare, ha suscitato molto interesse, e, anche per merito dell'eccellente esecuzione, è stato calorosamente applaudito, come già i precedenti brani di Pick e di Veretti.

Nell'udizione del *7 marzo* ha riportato un grandissimo successo, in brani d'opera e canzoni, Fanny Anitua.

® F. A. M. I. - *2 marzo.* — In questo primo concerto della stagione i piccoli musicisti eseguirono, con ottimo rilievo del senso del ritmo e della misura, un programma, apprezzato e applaudito, dedicato alla musica d'altri tempi.

® G. U. M. — *13 febbraio* Ottima udizione dedicata a Martucci: esecutori la pianista Elda Patetta, la cantatrice Pia Manfredini e, nel *Trio in mi bem. magg.*, Martinotti, Chiti, Pinfari.

® Circolo Amici dell'Arte. — Sotto gli auspici della Federazione Professionisti di musica, si presentarono, cordialmente accolti, il pianista Dado Bonicelli e il violoncellista Raffaello Monti. In altra serata il violinista Giovanni Chiti e la pianista Carla Censi Ferrario si distinsero nell'esecuzione di varii brani, tra cui il bel *Poema triste* di Coppola. Piacquero anche due brevi lavori per pianoforte di Paribeni. Una udizione, esclusivamente pianistica, fu offerta dai maestri De Paoli, Piccini, Mortari, con brani di Davico, Maliçiero, Casella, ed altre di *bergerettes* e liriche francesi antiche e moderne, rese squisitamente da Chiarina Fino Savio.

® Concerti diversi. — In parecchi concerti, (due dei quali pei Soci del Quartetto), i Cosacchi del Don, diretti da Sergio Jaroff, si applesarono una massa disciplinata di raro virtuosismo corale, in programmi composti di alcuni brani interessantissimi e di altri alquanto sconnessi e prolissi.

Il violinista Konez ritrovò la consueta folla di ammiratori e dovette concedere parecchi bis.

Il pianista Beraldi e il violoncellista Formioli dimostrarono anche più mature le buone doti che già avevano esplicato in precedenti saggi, ed ebbero un pubblico favorevolissimo.

Geni Sadero è stata assai festeggiata in una nuova udizione di Canzoni regionali da lei elaborate e interpretate.

La cantatrice Fuchs-Faver ha cantato con sicurezza stilistica brani di epoche assai differenti. Con lei fu applaudito il pianista Leo Sirota, interprete sicuro e penetrativo.

Tra i numerosi pianisti avvicendatisi in questo mese ricordiamo: Maggiorino Berutti-Bergatto (cieco), apprezzato anche per una sua composizione; Ettore Colombo, calorosamente applaudito, che ha dimostrato ottimo temperamento, mezzi tecnici notevoli e tocco ricco di colore. Elio Cantamessa, appena decenne, che, con assiduo studio, potrà diventare «qualcuno».

Merita menzione anche la violoncellista Herman Saudiby, per doti di virtuosismo.

ROMA

® Augusteo. - *17 febbraio.* — Interessante concerto di musica italiana moderna, diretto con la consueta padronanza e con superiore senso d'arte, da Bernardino Molinari. La prima esecuzione della seconda Suite di *Arie e Danze per liuto*, trascritte per orchestra da Ottorino Respighi, ottiene ottimo successo. Il programma contiene inoltre *Alle fonti del clitunno* di Gasco, due tempi della suite *Terra nativa* di Zandonai, *Tre Canti Pascoliani* di Alaleona, la *Rapsodia Italia* di Casella, e l'ouverture della *Cleopàtra* di Mancinelli.

24 febbraio. — Bellissimo concerto di musica classica strumentale, con la partecipazione dell'insigne violinista Adolf Busch, e della viola Doctor e del violoncello Grümmer del suo Quartetto. Sono in programma la *Sinfonia concertante* per violino, viola e orchestra di Mozart, il *Triplo concerto* per violino, violoncello, pianoforte e orchestra e il *Concerto* per violino di Beethoven, che trovano nel Busch, nei suoi compagni e nell'orchestra diretta da Molinari una interpretazione mirabile.

2 marzo. — La cantante Elisabetta Schumann, in Mozart e Strauss, si rivela una virtuosa ed un'artista di molto valore; e un lieto successo ottiene il violoncellista romano Livio Boni in due concerti di Boccherini e di Goltermann, e in altre importanti pagine.

5 marzo. — Concerto del pianista Arthur Rubinstein, che incontra ottime accoglienze per le sue qualità di esecutore nitido e brillante, e di sobrio ed efficace interprete: quale novità egli presenta il trittico per pianoforte e orchestra *Notti nei giardini di Spagna* di De Falla, che ottiene buon successo.

9 marzo. — Concerto orchestrale diretto da Bernardino Molinari. Programma: l'*Ottava* di Beethoven, *La mer* di Debussy, *La valse* di Ravel, che, nuova per l'Augusteo, vi ottiene scarso successo, e la *Cavalcata delle Valchirie*. Il valoroso direttore è molto festeggiato.

12 marzo. — Il violinista Vasa Prihoda conquista il pubblico con la sua sorprendente abilità virtuosistica, suonando varie pagine di Paganini, Tartini, Beethoven e il Concerto di Brahms.

® Sala accademica di Santa Cecilia. - *15 e 24 febbraio.* — Due concerti del Quartetto Klingler, forte complesso di esecutori che viene apprezzato in opere di Beethoven, Cialkoski, Cherubini, Schumann: incerto esito ottiene il *Quartetto* in *do maggiore* di Paul Hindemith, il giovane compositore tedesco.

29 febbraio. — Concerto della cantante Elisabetta Schumann, presentatasi anche all'Augusteo, e dell'arpista Ada Ruata-Sassoli; ambedue assai applaudite.

7 marzo. — Il pianista Rubinstein è accolto da successo pari a quello ottenuto all'Augusteo: interessante la parte moderna del suo programma che contiene i nomi di Poulenc, Villa-Lobos, Prokofief, Albeniz, De Falla.

® Filarmonica. - *18 febbraio.* — Concerto della cantante Laura Cumino e del pianista Dante Alderighi, che ottengono buon successo, quest'ultimo anche come compositore con sei *Preludi*.

25-28 febbraio. — In due concerti il Quartetto Busch ottiene un grandissimo successo, per la straordinaria bellezza di suono e la superiore interpretazione: dei programmi fa parte il *Quartetto* in *re magg.* di Sinigaglia.

3 marzo. — Concerto di musica italiana, con la partecipazione della cantante Margherita Ernest, applaudita in pagine di Carissimi, Caccini, Setaccioli; della viola Aldo Perini, in unione alla pianista Rina Rossi, che interpreta la *Sonata* per viola e pianoforte di Bustini: e del Quartetto di Roma che eseguisce musica di Boccherini e le *Sei Canzoni italiane per quartetto d'archi* di Alaleona.

10 marzo. — L'insigne pianista Ernesto Consolo, in pagine di Bach, Scarlatti, Chopin, Sgambati, ritrova il successo che meritano le sue superiori qualità di tecnico perfetto e di interprete austero.

® Altri concerti. — Agli amici della Musica si è presentato il violoncellista finlandese von Bwygberg, con buon successo.

Al Collegio romano, nei Concerti popolari organizzati dal Giornale della Donna, hanno ottenuto favorevolissime accoglienze il violinista Giulio Bignami e (in una udizione di «canti delle tre Venezie») la distinta cantatrice Nella Rivolta.

La pianista signora Giulietta Gordigiani von Mendelssohn e il violoncellista Gaspar Cassadò hanno offerto un'applaudita udizione alla Sala Sgambati.

Si è iniziata la serie dei cinque concerti di musica moderna promossi dalla «Corporazione delle Nuove Musiche». Nel primo si sono eseguite, con ottimo esito, la *Sonata per violoncello* di Debussy; *Mithes* per violino e pianoforte di Scemanovski, i *Tre canti trecenteschi* di Casella, la *Sonata* per violoncello di Honegger, e il *Quintetto* per strumenti a fiato di Sowerby. Interpreti eccellenti: Evelina Levi, Alfredo Casella, Mario Corti, Gaspar Cassadò e il Quintetto romano di strumenti a fiato.

Da ricordarsi, inoltre, i concerti storici di organo tenuti dal maestro Don Raffaele Manari alla Scuola Superiore di Musica sacra; quelli delle pianiste Kusakabè, Ajò, Silvagni e Teofani Zannoni in varie sale; i concerti del Gruppo Universitario Musicale alla Sapienza; la udizione di musiche italiane tenuta dal pianista Vito Raeli e dal tenore Alfredo Sernicoli alla Associazione artistica; quella di composizioni di Laura Breschi alla Sala Bach.

TORINO

® Oltre i concerti del trio Casella-Corti-Crepas, del pianista Loyonnet, vanno ricordati quelli del tenore Marcello Govoni, che, in brani di musica da camera, ebbe grande successo; della violinista Rondelli; della Corale Tempia-Palestrina, amorosamente diretta da Don Rostagno. Per l'anniversario della nascita di Rossini, al Circolo marchigiano tenne una conferenza Don Giocondo Fino, illustrata al pianoforte dal maestro Maffiotti e dall'ing. Fioravanti.

VENEZIA

® Alla Marcello, la violinista Magda Weil ha esplicato doti di virtuosismo in un programma non troppo felice. Il Quartetto Veneziano ha dato una interpretazione organica di un Quartetto di Beethoven, e, colla cooperazione del clarinettista Marasco, del *Quintetto in la magg.* di Reger, lavoro, però, che piacque poco.

Al Circolo Artistico, si è dimostrata buona pianista, in un bel programma, Maria Conciato.

NAPOLI

® Al Quartetto si presentarono: la violinista Gioconda De Vito, che ottenne il consueto fervido consenso; il Quartetto Klinger, che eseguì un ciclo beethoveniano; Vincenzo Cantani (accompagnato dal maestro Mazzone) in un bel programma, tra cui il concerto per violino di Sibelius.

® Agli Amici della Musica, oltre l'ottimo Quartetto Busch, ebbe calorose accoglienze Ravsa Lifschitz, pianista intelligente di ottimo temperamento; presentò, anche, tre delicati pezzi di Cilea, applauditi.

Alla Sala Martucci apparve cantatrice di bella voce e ottima scuola, Cornelia Ducrano.

PALERMO

® Anche il secondo Concerto Marinuzzi, al Massimo, ebbe grandissimo successo. Il programma, che comprendeva Smetana, Beethoven, Favara (l'intermezzo, particolarmente gradito, dell'*Urania*), Berlioz, Wagner, ebbe esecuzione magnifica.

® Al Circolo Artistico e alla Sala Scarlatti la cantatrice Ghita Lenart e il pianista Dante Alderighi, ritrovarono i soliti consensi calorosi che ormai li accompagnano ovunque.

® Al Lyceum piacquero la signorina Nicolosi, violinista di buona sensibilità, e Stefania Filiberto, buona cantante.

® La signora Lya Morasca, ottimamente accompagnata al piano dal marito, ebbe ottime accoglienze all'Educatorio Maria Adelaide, per le sue doti raffinate di cantatrice e per la sua arte intensamente rappresentativa.

® Buon successo ebbe a Trieste la pianista de Damokos.

® A Trento e a Rovereto si distinse la cantatrice Teresa Andres, in un variato programma di musiche antiche e moderne.

® Fervorosi consensi hanno avuto a Padova, il pianista Lorenzoni e la cantante Rita De Vincenzi, in un programma di autori moderni.

® Alla Università Popolare di Bergamo Vito Fedeli tenne una interessante conferenza su «Il primo Pianista Italiano» (Muzio Clementi). Il conferenziere illustrò in particolar modo i meriti di Clementi come compositore strumentalista puro, precorritore della tecnica sinfonica dell'ottocento. Ad esemplificazione pratica, il conferenziere stesso eseguì al pianoforte due numeri del *Gradus ad Parnassum* e la *Sonata* op. 47.

® Il pianista Leandro Criscuolo si fece applaudire a Parma, in un arduo programma, reso con tecnica sicura e spontanea.

® Grande folla è convenuta al concerto orchestrale e corale, indetto al teatro Municipale di Piacenza dall'Istituto musicale. Dirigeva il maestro Bandini, direttore dell'Istituto, del quale sono stati eseguiti alcuni brani. Lo spettacolo era gratuito e il concerto ha avuto buonissimo esito.

® Al Quartetto di Bologna, il violoncellista Bonucci (ottimamente accompagnato da Fanelli) ha suonato in modo veramente superiore ed è stato calorosamente applaudito.

® Alla Pro' Coltura di Firenze sono stati assai apprezzati l'organista Giarda e la violinista Materassi.

® Il Trio Fiorentino piacque assai a Lucca.

® A Pesaro, per l'annuale commemorazione di Rossini, si ebbe un bellissimo discorso del prof. Giulio Fara e un concerto, di musiche rossiniane, diretto da Amilcare Zanella. Interesse particolare destò una composizione inedita *Hactis cromatique* per tre pianoforti, con commento orchestrale creato dallo stesso Zanella.

® A Catania, il pianista Ariani riportò un successo completo.

® A Nizza ha avuto lietissimo esito un «Festival» di musica sinfonica moderna italiana, organizzato nel Teatro dell'Eldorado, sotto la direzione del Maestro Paul Andreani, grazie al prezioso interessamento dello stesso maestro Andreani e dell'infaticabile apostolo d'italianità all'estero, Maestro Vincenzo Davico.

Il programma comprendeva la *Sinfonia in la magg.* di Santoliquido, *Presso il Clitumno* di Gasco, *Polifemo* di Davico, due intermezzi sinfonici di R. Bossi, e le *Arie e Danze antiche* di Respighi.

® Giovanni Turicchia, 1° violino del Teatro Reale di Stoccolma, ha iniziato un ciclo di concerti di propaganda per la musica italiana. In un primo ha eseguito le *Laudi* di Bossi e la *Sonata* di Toni. Nel secondo presenterà musiche di Alfano (la *Sonata* per violino), Sinigaglia, Davico, Orefice, ecc.

® Acquarelli, l'elegante Suite sinfonica del maestro Santoliquido, è assai piaciuta a Londra.

® Alla Sala Gaveau di Parigi si è eseguito, con pieno successo, un *Quartetto in si min.* di Mezio Agostini, e, in altra audizione, è stata molto apprezzata la pianista italiana Tina Filipponi.

La musica è una lingua che il genio inventò per l'amore. DE MUSSET

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

KELLER (H.) — *Reger und die Orgel* (O. Halbreiter, Monaco di Baviera).

È una parte della Collezione di Studi su M. Reger, scritta da' suoi allievi, e pubblicata da Riccardo Würz. Il quale mise come base del comune lavoro, che l'ammirazione ed il personale attaccamento pel maestro non diminuissero la serietà della critica. Ed H. Keller pare abbia seguito il saggio precetto, perchè il suo scritto, pure spirando sincero amore, non esce mai dall'esame oggettivo delle opere studiate.

Esse vengono considerate in ordine di tempo, così da seguire lo svolgersi di tutta l'arte del maestro. Di cui la personalità musicale (che spiega tutta l'opera sua) è d'essenza analoga a quella di Bach. Per l'A. dunque la somiglianza non è in prevalenza tecnica, come dicono i più, bensì sostanziale. Difatti (rilevandosi al *Typische Kunstmittle in Dichtung und Musik* di H. Nahl) il Reger non è un sereno (prototipo Mozart), nè un irruente (prototipo Beethoven), ma appartiene al terzo tipo, che ha il suo sommo rappresentante in Bach, il tipo statico, ma d'una statica non contemplativa, bensì intensamente ed internamente vorticosa, dove forti contrasti e continuo travaglio (specie armonico) pare scavino sempre più a fondo nell'anima. Questo concetto domina il libro.

Un capitolo sui criteri pratici per l'esecuzione delle musiche regeriane, e per apprezzare al giusto valore, sia il loro grado di movimento, e siano i segni dinamici ed espressivi, finisce il libro, che raccomandiamo a quanti sentono il giusto valore dell'organo nella corrente storica musicale, e del contributo datovi da Max Reger. Il quale fu certo il più possente fra i maestri moderni in questo ramo.

CAMETTI (A.) — *L'Accademia Filarmonica Romana. Memorie storiche.* Parte Seconda. 1831-1849 (Tip. Ed. Laziale A. Marchesi, Roma).

Accurate notizie, che non danno soltanto un'idea esatta della vita e delle vicende della centenaria istituzione artistica romana, ma permettono di dare uno sguardo anche a vari aspetti dell'attività musicale di Roma nel periodo di tempo studiato.

MANERI (C.) — *Sul problema dell'intelligenza musicale.* (Tip. Dima di Caro & C., Girgenti).

Un libro d'alta estetica musicale, «scritto in Licata, mentre durava la lotta tra le due Bande Musicali: la *Nunciata* e la *Califfa*», dal maestro d'una di queste Bande; dico il vero: ho sorriso. Ma incominciando a leggere il libro, non risi più. Già lo stile scorrevole facilitava la lettura; poi, un po' alla volta, mi accorsi d'aver da fare con un uomo intelligente; fin che alla fine, venni alla conclusione che il maestro Carmelo Maneri conosce l'estetica musicale molto meglio di tanti che se ne occupano, od hanno l'aria d'occuparsene, anche facendo la voce grossa ed usando parole altisonanti. E per questa conclusione mi rallegrai, come ogni volta che sento un'anima ed una mente viva, specie se sconosciuta.

Le beghe locali sul valore delle due bande, pare abbiano posto davanti al Maneri il doppio quesito della bestialità e della pretesa degl'innumerevoli giudici della musica: quesito che, nel suo aspetto esteriore, io credo debba essersi presentato a tutti i musicisti. Ma il Maneri l'ha voluto indagare a fondo, colle due domande: «È possibile capire la musica? Se è possibile chi può capirla?» Alla prima egli ha risposto distinguendo il «capire» dal «gustare o sentire»; alla seconda ha risposto studiando i rapporti tra sensibilità (che è funzione fisiologica) e cultura (che è elemento intellettivo): sensibilità e cultura che, idealmente, dovrebbero essere in perfetto equilibrio nell'uomo atto a giudicare la musica, ma in realtà sono sempre preponderanti l'una sull'altra, ora in un senso, ora in un altro.

Non saremmo sinceri dicendo di aderire proprio a tutto quanto dice l'autore, ed è naturale, poichè ognuno ha un modo di pensare più o meno diverso dagli altri. Qualchè volta egli cita autori d'autorità discutibile, mentre ci stupisce che non citi largamente e non s'appoggi addirittura all'Estetica di Benedetto Croce, di cui invece non si fa cenno che una volta, come di sfuggita, a pag. 99, mentre l'autore concorda col Croce su molti punti essenziali.

Ma attiriamo l'attenzione dei lettori su questo fascicolo, e consigliamo al maestro Maneri di preparare un Manuale d'Estetica Musicale, completando e magari rettificando qua e là le sue idee: potrà così rendere buoni servigi a molti.

BROEMME (O.) — *99 Columbus — Eier der* Sprech und Gesangs Kultur. (C. Merseburger, Lipsia).

I 99 *Uovi di Colombo* sono precetti per la cultura della voce, sia pel canto e sia per l'oratoria. Sono frasi succinte ed efficaci; intonate all'idea generale che l'uso della voce dipende dalla volontà, dallo spirito, dall'intuizione, più che dalla meccanica del respiro od altro.

SACHS (C.) — *Die Musikinstrumente.* (F. Hirt, Breslavia).

Piccolo libro che si sente subito scritto da un sicuro conoscitore della materia, che si contiene volontariamente entro limiti ristretti per mettersi a portata del pubblico.

Il manuale, concepito dal punto di vista della storia musicale, è diviso in quattro parti: I. *Preistoria.* II. *Storia* (medioevo, rinascenza, età del barocco, età del sentimentalismo, età classica e romantica). III. *I tipi* (strumenti risonanti, a pelle tesa, a corde, a fiato). IV. *La fabbricazione.* Segue una bibliografia, una tavola cronologica coll'apparire dei vari strumenti, un indice alfabetico ed un'appendice con riproduzioni fotografiche.

Come ognuno vede, il libretto è organico, e segue, per la parte storica, le divisioni di tempo ormai correnti nella musicologia tedesca.

Appare strano che dalla preistoria si passi al medioevo saltando la civiltà greco-romana. Si potrebbe pensare dapprima che l'A. consideri come preistoria tutto quanto va fino al medioevo, ma di fatto degli strumenti greco-romani non si parla che per fuggevoli accenni. Inutile dunque cercare notizie su l'aulos o su la lira greca, ecc.

Leggendo la bibliografia non possiamo non dolerci di non trovarvi neppure un nome italiano, ma forse non è proprio tutta colpa dell'autore. Ed in mancanza di opere diffuse ed esaurienti, auguriamo che esca presto tra noi un manuale simile a questo, altrettanto solido e conciso, e presentato in veste editoriale di pari nitidezza.

GIULIO BAS.

PANIZZARDI (M.) — *Wagner in Italia*. Vol. I. Note biografiche. — Vol. II. Pagine di storia musicale. (Presso A. & G. Carisch & C., Milano).

Molto si è scritto su Wagner. Ma ben pochi libri hanno un interesse pari a quello di cui ci occupiamo e del quale è autore uno studioso wagneriano pieno di ammirazione per il grande musicista.

Egli, nel comporre il suo lavoro, è stato accuratissimo, soffermandosi sui più minuti particolari, rintracciando notizie ovunque sperasse o supponesse di trovarne, vagliandole e confrontandole, poi, in maniera da poterne garantire l'assoluta verità.

Il primo volume, *Note biografiche*, è dedicato ai viaggi ed ai soggiorni di Wagner in Italia, dalla prima breve permanenza sul Lago Maggiore nel 1852, fino alle più assai lunghe del 1880-82 e alla morte in Venezia. Tutto è raccontato con arte impareggiabile, con signorile sobrietà, con ricchezza di episodi pieni di significato, di notizie e ricordi suggestivi. L'A. compila una biografia serena, da cui traspare l'affetto suo per Wagner.

Ben trentasette illustrazioni, facsimili e ritratti adornano e rendono anche più interessante questo primo volume.

Il 2°, che ha per titolo *Pagine di storia musicale*, espone la fortuna dei drammi wagneriani nei nostri teatri, rievocandoli nelle polemiche e nelle critiche dei giornali del tempo. E quindi noi possiamo rivivere la prima rappresentazione del *Lohengrin*, del *Tannhäuser* e del *Vascello Fantasma* a Bologna, del *Rienzi* a Venezia, e degli altri lavori in altri teatri.

Assai interessanti ci sembrano i capitoli sul carteggio Wagner-Mariani; sui Wagneristi napoletani, e sulla letteratura wagneriana; su Carducci wagneriano, e quello in cui è riportato l'elenco di tutte le rappresentazioni dei drammi wagneriani fino al 1919.

Anche questo volume è arricchito di ritratti e facsimili e ha un prezioso indice di tutti i nomi, città, lavori, contenuti nei due libri, che indubbiamente avranno sicura e invidiabile diffusione.

I FASCICOLI MUSICALI. (Bottega di Poesia, Milano).

Già ci occupammo della I serie di questi manualetti quando apparvero, ideati dal maestro Da Nova, sotto gli auspici di altro editore.

Bottega di Poesia — che nel campo editoriale ha assunto un posto cospicuo — ne ha intrapreso la continuazione, migliorandone la veste tipografica e rendendone più accurato lo stesso testo. Epperò il pubblico mantiene il suo favore a questa iniziativa che si propone di divulgare le più importanti e note opere teatrali e musiche orchestrali e da camera.

Gli ultimi fascicoli pubblicati sono: BELLINI: *Norma*, a cura di A. Damerini; MASCAGNI: *Iris*, a cura di G. Scuderi; PUCCINI: *Bohème*, a cura di R. Bianchi; ROSSINI: *Barbiere*, a cura di G. Radicioni; RICCITELLI: *Compagnacci*, a cura di R. De Renzis; STRAUSS: *Salomè*, a cura di C. Jachino; VERDI: *Aida*, a cura di A. Della Corte; ZANDONAI: *Francesca*, a cura di B. Ziliotto; WAGNER: *Maestri Cantori*, a cura di G. M. Ciampelli; *Tristano e Isotta*, a cura di A. Onofri.

Tutte queste opere sono state esaminate con competenza e chiarezza, sia per quanto riguarda il poema che la musica, corredando questa, spesso, di opportune esemplificazioni.

In alcuni volumetti troviamo interessanti notizie bibliografiche, e in tutti ampi cenni sull'autore, sulla genesi del lavoro esaminato e sulla sua carriera.

M.

MUSICA DIDATTICA

TAGLIAPIETRA (G.) — *Quaranta Studii* di perfezionamento per Pianoforte. Seconda Serie (dal N°. 21 al N°. 40). (G. Ricordi & C., Milano).

Dopo un paio d'anni dall'apparizione della prima serie, ecco la seconda, che completa la raccolta. Degna sorella; così ora si possiede quella che senza timore si deve dire *la maggiore collezione* di studi superiori dei tempi moderni. Lo studioso che avrà saputo affrontare e vincere tutti gli scogli onde sono irti questi studi, potrà vantarsi di saper veramente suonare il pianoforte, di essere un *pianista* nel senso preciso della parola e non in quello che troppo spesso è consuetudine darvi. Lo sviluppo degli strumenti in quest'ultimo mezzo secolo, la loro crescente sonorità, le risorse armoniche sempre più moltiplicantisi, sono venute creando senza tregua nuove esigenze tecniche, cui un tempo non si poteva pensare e che ai nostri giorni non avevano ancor trovato chi le raccogliesse, le ordinasse e preparasse ai giovani artisti i mezzi migliori per vincerle. Il Tagliapietra ha sentito questa necessità e si è proposto di rimediarvi. Fatica immane, la sua, ma coronata dall'esito più luminoso, che solo un esecutore poderoso poteva raggiungere. Non per nulla egli è uscito dalla scuola di Ferruccio Busoni. In ognuno di questi studi l'A. si è proposto un quesito tecnico ben definito, riuscendo sempre nel modo più felice per educare la mano alle nuove difficoltà.

Dire con quali mezzi abbia raggiunto lo scopo, è cosa che esorbita da una relazione comune, e sarebbe anche inutile, giacchè un profano non comprenderebbe e un intenditore preferirà sempre la visione diretta del lavoro, rapida, chiara e completa. Non ci resta dunque che inviare alla conoscenza di questa mirabile opera, destinata a penetrare rapidamente in tutti gli Istituti musicali, a completarne i programmi, con l'assoluta convinzione che si tratta di uno di quei pochi lavori destinati a rimanere vivi anche fra gli studiosi dell'avvenire.

A. A.

FANO (G. A.) — *Il tecnicismo della Scale nello studio del Pianoforte*. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

L'A., giustamente convinto che nessuna interpretazione artistica sia possibile, se non sia stata raggiunta dall'esecutore la padronanza dei mezzi materiali di essa, volge la sua meditata attenzione agli esercizi tecnici, e in particolare modo alle scale.

Le scale, diatoniche e cromatiche, semplici, a terze, a seste, e ad accordi di terza e sesta, sono presentate in questo utile fascicolo con diteggiatura ragionevole, e tale da poterai riprodurre esattamente di ottava in ottava.

G. C. PARISINI

BUOGO (M.) — *Tecnica degli arpeggi* per Pianoforte. (Edizione Campassi & Camin, S. Paulò).

Questo lavoro costituisce un'ottima introduzione allo studio degli arpeggi e, in pari tempo, una seria preparazione per lo stesso studio nella tecnica superiore dell'istrumento. L'analisi è minutissima, nella costituzione dell'arpeggio, nella sua composizione armonica, nella disposizione della diteggiatura. E tutto è fatto molto per esteso, cosicchè è inutile lo studio dell'intero volume; basterà invece che ogni maestro scelga nei differenti esercizi quelli che più si adattano alla mano e alle attitudini dell'alunno. Questa riteniamo sia la maggiore originalità, il pregio che più sarà apprezzato nel lavoro.

f. n.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

HINDEMITH (P.) — *Quartett*. Op. 10 *in f moll; Quartett*, op. 16 *in c dur; Kammermusik* N. 1 op. 24 n. 1; *Kleine Kammermusik* op. 24 n. 2. (B. Schotts Söhne, Magonza).

Traspare da queste musiche una gagliarda tempra di compositore: vi è così abile mano, tanta padronanza della forma, tale slancio, che l'ammirazione sorge spontanea. Tra i modernissimi Hindemith è certo uno dei più robusti. La foga più trascinante sembra il carattere nativo della sua musica; la sua grande mobilità ritmica lo porta, logicamente, ad una estrema libertà di battuta, all'abbandono delle indicazioni tradizionali di tempo; il compositore sembra impaziente di aprire alla sua Musa, esuberante virago, le vie della più ampia libertà.

L'evoluzione della forma, nel breve spazio di poche opere, è sorprendente; non che l'Op. 10 sia lavoro di debole portata, al contrario; da temi non molto personali (vedasi il 1° tema, sufficientemente accademico, e quello che apre il *Finale*, derivato palese dalla *Sinfonia domestica* di Strauss) e attraverso procedimenti di tipo tradizionale Hindemith costruisce già con slancio e maestria: vedasi il magnifico finale; ma già l'op. 16, per quanto ancora impregnata di straussismo (vedasi il 1° tema, l'altro a pag. 8 e i loro sviluppi) mostra i segni dell'audace *avanzata* dell'autore, specie nella parte armonica.

Nell'op. 24 i singoli strumenti godono di una quasi assoluta indipendenza e l'autore sembra soddisfatto di aver raggiunto l'aperta espressione della sua individualità anche quando adotta qualche ricetta polifonica *dernier cri* (vedasi nel finale dell'op. 24 il disegno a distanza costante di 8ª diminuita!).

Confessiamo di seguirlo più incuriositi che persuasi, a questo punto: tanta potenza (e prepotenza!) di eloquio ci sembra talvolta violentare la musica: forse questi complessi strumentali (ecco quello dell'op. 24 n. 1: Flauto, clarinetto, fagotto, tromba, archi) vogliono realizzare dei baccanali e dei grotteschi il cui humour, sotto il nostro cielo mediterraneo, ci sfugge.

L'ammirazione rimane turbata dal dubbio che anche il *bel suono* debba ormai considerarsi cosa del passato.

E. D.

CIPOLLINI (D.) — *Pagine d'Album*. Otto facili pezzettini per Pianoforte. (D. Rehter, Lipsia).

Segnaliamo questo album, presentato in bella veste, che racchiude composizioni facili, graziose, eleganti, veramente adatte al piccolo mondo musicale per suscitare gli elementi fondamentali del buon gusto.

N.

WEINER (L.) — *II. Sstreichquartett*, op. 13. (F. Bard & Sohn, Budapest).

Opera premiata al concorso internazionale indetto dalla signora Elisabetta Coolidge, questo Quartetto a corde dà subito impressione di vigore e di maestria; vigore perchè rivela un'anima capace di trascinare altri nel proprio movimento, maestria perchè manifesta un musicista padrone della tecnica in genere, ed in particolare padrone del genere da camera.

Con tali mezzi in che modo conduce l'A.? In un ambiente dove nobili sentimenti si affermano e si dibattono, quasi lasciando intuire più chiare affermazioni e più forti contrasti, come avviene a chi si contiene entro limiti discreti d'ambiente e di stile. Dal lato tecnico gli artifici sono bene impiegati ad interpretare il contenuto poetico, senza tentare di prevalere e magari prenderne il posto.

In tale complesso, il carattere saliente dell'opera è il calore appassionato, sia che rimanga sospeso, quasi estatico, come nel terzo tempo, e sia che, sotto vari aspetti, si spieghi come negli altri pezzi. Siamo dunque nel mondo romantico, sincero e bene evocato. Possiamo non riconoscerlo? Possiamo, cioè, non ritrovare situazioni, accenni, analogie di sostanza e di mezzi? Sarebbe impossibile.

Così, onestamente messo al suo posto nella corrente della produzione odierna, richiamiamo l'attenzione dei quartettisti su questo lavoro, che è certo tra i più nobili e tra i più remunerativi.

AGOSTINI (M.) — *Quartetto n. 2*. Op. 37. (M. Gasperini, Venezia).

Nell'insieme delle composizioni italiane odierne il maestro Agostini presenta caratteri che lo mettono in un gruppo, di cui sta a capo, autorevolmente, M. E. Bossi, e comprende G. Orefice, G. Guerrini, ed altri. La loro musica è sempre scritta da maestri. Il suo tono estetico è nobile, ed è palese l'aspirazione verso un mondo diverso da quello in cui si è svolta l'arte d'ieri, ma tale aspirazione non arriva a creare quell'ambiente nuovo che risolva il problema essenziale.

Questo quartetto, eseguito da buoni strumentisti, darà ottimo effetto, pur senza troppe difficoltà.

SIHOAN (R.) — *I. Quatuor à cordes*. (M. Senart, Parigi).

Non si può leggere questa musica senza pensare al canto gregoriano, di cui l'indefinita vaghezza viene evocata con minimi mezzi. In tale ambiente l'A. non sta a disagio, come impedito ne' suoi moti interiori; egli anzi opera colla libertà di chi sente il mondo circostante, e produce musica odierna fecondata da spirito antico. Così il primo tempo ha carattere d'affermazione, il secondo di contemplazione, ed il terzo di aspirazione viva ed intensa. In fatto di struttura, nel primo tempo son chiari i segni di quel tipo stravinskiano che ha trovato altri felici imitatori: un breve motivo che, invece di svilupparsi, si ripete insistente. Ma questo procedimento non è un sistema, e l'A. l'impiega solo nell'esposizione dei due temi, che troveranno il loro sviluppo in seguito. Poi, dato il carattere quasi sospeso dei temi, anche tale struttura ha la sua ragion d'essere. Notevole sviluppo dei contrasti ritmici nell'ultimo tempo, che è d'un moto davvero travolgente.

Raccomandiamo questo lavoro ai musicisti di buon gusto e che amano le vie nuove, senza considerar tali solo quelle irte di sassi, o piene di quelle sorprese che ormai non sorprendono più.

GIULIO BAS.

MUSICA SINFONICA

STRAWINSKY (I.) — *Feu d'artifice*. Une fantaisie pour Grand'Orchestre. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Il noto lavoro che tanto perfettamente dipinge coi suoni i bagliori e gli scintillii del fuoco d'artificio, nel magistero dell'arte stravinschiana della prima maniera (è l'op. 4), appare qui in partitura di formato tascabile. Date le ventisei righe oltre a tre di batteria, la strettezza nello stampato è inevitabile; ma la lettura rimane tanto facile quant'è materialmente possibile.

DOPPER (C.) — *Ciaccona Gotica*. (D. Rahter, Amburgo).

La «Ciaccona», come tutti sanno, è un seguito di variazioni formanti un pezzo solo, e veniva usata quasi sempre per uno o più strumenti; qui essa è trattata per grande orchestra ed in maniera facile. Il lavoro è tutto impostato all'arte gotica, è quindi austero, con predilezione per certe durezze caratteristiche, eppure dolce d'una dolcezza che s'intuisce e si gusta più facilmente di quanto si esprima a parole.

Il tema è, come tutto il pezzo, in modo minore, di quello che, malgrado l'alterazione del 7° grado, è sempre modo di chiesa. Difatti le cadenze e gli andamenti plagali (a base di sottodominante) hanno qui un impiego largo ed efficace.

Il buon giro tonale, la varietà ed il contrasto di carattere e di colore delle singole variazioni incatenate, devono assicurare il buon effetto di questo «Ciaccona», che speriamo sentire, una volta o l'altra, nei nostri concerti; perchè, a nostro giudizio, è uno dei meglio riusciti fra tentativi di comporre ispirandosi all'arte medievale.

BACH (G. S.) — *Oratorio di Natale*. (E. Eulenburg, Lipsia).

Finora quest'opera si trovava solo in partitura di grande formato; l'edizione attuale (studiata su quella critica e sull'autografo della Biblioteca di Stato a Berlino, e riveduta da A. Schering, che vi aggiunge una interessante prefazione) ne assicura la larga diffusione ed il facile studio. L'orchestra è abbastanza ricca. Il basso numerato non è svolto.

CORELLI (A.) — *Concerto Grosso*, op. 6ª, n. XI. — *Concerto Grosso*, op. 6ª, n. XII, per 2 Violini soli e Violoncello, Orchestra d'archi e Cembalo (pianoforte), rivisti e pubblicati da H. von Dannek. (Raabe e Plothow, Berlino).

Questi due bei Concerti corelliani sono ripresentati in accurata revisione; il secondo ha il Cembalo facoltativo (non sappiamo se ciò dipenda da un'indicazione originale). I coloriti e tutti i segni d'esecuzione sono aggiunti con prudenza e discrezione.

O. S.

PICK MANGIAGALLI (R.) — *Due Preludi per orchestra* - (I. Voci ed ombre del vespero — II. Marosi). - (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

I due *Preludi* dell'autore del *Carillon Magico*, si trovano in accorta opposizione sia di concerto, sia di fattura strumentale. Sognante il primo, abbondantemente melodico e soffuso di quella serena mestizia, che emana dall'immanente sonno della natura, ha nel quintetto a corde — sapientemente suddiviso — il maggiore e più attivo fattore di espressione, e nel sobrio interloquire dei fiati (ridotti quasi al quantitativo di *piccola orchestra*) il mezzo della sua simpatica coloratione.

Con questo brano eminentemente lirico contrasta l'altro, *Marosi*, che porta per semplice programma il distico baudelariano

... «la mer immense, tumultueuse et verte,
l'eau informe et multiforme...».

A volersi tenere strettamente al vago concetto espresso da questi due versi, non si poteva fare diversamente da quanto l'autore di *Marosi* ha fatto, dando un carattere di mero impressionismo sinfonico alla sua composizione. L'idea de «*L'acqua informe e multiforme*» non poteva certo adattarsi a nessun formalismo concettuale e tanto meno a una determinazione tematica e ad una stabilità di senso armonico. Formule ritmiche si riproducono perciò in svariatissimi aspetti suggeriti volta per volta dal variare dei colori strumentali e degli aggruppamenti sonori.

Uno sfondo di perpetuo movimento, che predilige la figura della sestina, tiene desta in tutto il pezzo l'immagine tumultuosa dell'insonne mare.

G. C. PARIBENI.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

SCHMITT (A.)

E. R. 21. - *Esercizi preparatorii* per acquistare l'indipendenza e l'uguaglianza delle dita. Op. 16 . . . L. 2,--
E. R. 43. - *Le cinque note* per Pianoforte applicate e per moto contrario al «Tocco» di G. Frugatta » 3,—

SCHUBERT (F.)

E. R. 47. - *Composizioni scelte*. Revisione di M. VITALI . . . . . L. 10,—
E. R. 397. - *Melodie*, trascritte per Pianoforte da F. Liszt. Edizione riveduta da G. TAGLIAPIETRA . . » 8,—

SCHUMANN (R.)

E. R. 100. - *Album per la gioventù*. Op. 68. — *Scene fanciullesche*. Op. 15. Revisione di R. Lorenzoni L. 5,—
E. R. 224. - *Tema con Variazioni* sul nome «Abegg», Op. 1, e *Papillons*, Op. 2. Revisione di R. Lorenzoni . . . . . 5,—
E. R. 398. - *Melodie*, trascritte per Pianoforte da F. Liszt. Edizione riveduta da G. TAGLIAPIETRA . . » 6,—

SGAMBATI (G.)

E. R. 49. - *Formulario del Pianista* . L. 6,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Il giornale «Il Secolo» di Milano bandisce un concorso per dieci canzoni di carattere popolare italiano (Piemonte, Lombardia, Veneto, Liguria, Emilia e Romagna, Toscana e Umbria, Lazio e Marche, Napoli, Sicilia, Sardegna). Le due, di ciascuna regione, giudicate migliori, da apposita Commissione, verranno eseguite nella città più importante della regione stessa e sottoposte a referendum del pubblico. Alla canzone vincitrice verrà assegnato un premio di L. 500, ed entrambe verranno pubblicate nel Secolo XX. Scadenza del Concorso il 30 giugno p. v.

® L'Associazione palermitana Concerti Sinfonici di Palermo bandisce un Concorso per un *Pezzo sinfonico* in forma di «Ouverture», di «Suite» di tre o più tempi, o di «Poema sinfonico». Il Concorso scade il 31 agosto 1924. Il premio assegnato ed indivisibile è di L. 2000. Gli interessati possono chiedere schiarimenti alla Presidenza dell'Associazione.

® L'Istituto Musicale Cesare Pollini di Padova (che a richiesta invia le modalità) invita ad un Concorso corale, in occasione della Fiera Internazionale di Campioni (13-14-15 giugno p. v.), al quale potrà partecipare qualsiasi corpo che disponga di almeno 25 voci.

Vi sarà una gara di esecuzione di un pezzo di obbligo e di un pezzo a scelta, oltre il concertone finale.

® La Rivista «La Stirpe» (Roma, via Torino, 117) si è fatta iniziatrice di un Concorso per un Inno dei Sindacati Fascisti, per coro all'unisono, tempo di marcia. Scadenza 31 marzo p. v. Premi: L. 3000, il 1°; L. 1.500, il 2°; L. 500, il 3°.

® La Commissione composta dei maestri Bustini, Longo, Di Donato, Bajardi, Ravicini, aggiudicatrice del Concorso indetto dalla Scuola Moderna di Pianoforte di Roma, per una breve composizione pianistica, non ha trovato nessun lavoro meritevole di premio. Però, a titolo di incoraggiamento, segnala quelli dai titoli seguenti: 1. *L'ogando;* 2. *Berceuse;* 3. *Riverenze in parrucca;* 4. *Zampognata;* 5. *E la luna discende*. Ai primi due verrà assicurata l'esecuzione e la somma di L. 200 divisa in parti uguali.

® La Commissione giudicatrice del Concorso bandito in Roma dall'«Annuario italiano» per una composizione per canto, pianoforte e violino, formata dei maestri Domenico Alaleona, Mario Corti e Luigi Fornis ha diviso il premio di lire 1500, assegnando rispettivamente L. 800, 400 e 300 a tre lavori che, aperte le buste, son risultati di Vito Frazzi (*Preghiera di un clefta*), Emilio Gragnani (*Ninna-nanna*), Dante Alderighi (*Serenata*): le prime due composizioni sono per canto, la terza per violino e pianoforte.

® Autore dell'altro lavoro dal motto *Ars et Labor* — uno dei tre segnalati come migliori nel nostro Concorso per un Quartetto — è il maestro Mario Montico di Udine.

NOTIZIE

® Eletto dal Collegio dei professori, il maestro Giulio Cesare Paribeni è stato nominato vice direttore del Conservatorio Verdi di Milano.

® Il maestro Carlo Pedron è stato nominato professore di Armonia e Contrappunto complementare nel R. Conservatorio di Milano.

Lo stesso maestro, recentemente, fu classificato primo nel Concorso per una romanza indetto dal Liceo Gasparini di Genova, mentre il secondo e terzo premio furono assegnati, rispettivamente, al maestro Paolo Amatucci di Pisa e al maestro Nello Neri di Milano.

® Il maestro Eriberto Scarlino, del Liceo Musicale di Venezia, ha vinto il Concorso per la cattedra di Pianoforte al Conservatorio Bellini di Palermo.

® L'Istituto Musicale Pollini di Padova, su parere favorevole del maestro Ildebrando Pizzetti, è stato, con recente decreto, pareggiato ai regi Conservatori.

® La R. Accademia di Santa Cecilia ha deliberato di celebrare solennemente, durante il primo semestre del 1925, il IV Centenario della nascita di Giovanni Pierluigi da Palestrina, l'Altissimo Musicista che l'Accademia stessa ha il vanto di annoverare tra i suoi soci fondatori (1584).

A tal fine la R. Accademia, che ha ottenuto l'alto appoggio di S. E. il Ministro della Istru-

zione per la nobile iniziativa, ha costituito un Comitato d'onore ed un Comitato esecutivo.

Nel programma delle onoranze, oltre speciali esecuzioni di musica palestriniana, sono comprese l'organizzazione di una Mostra iconografica e bibliografica e la pubblicazione di un Volume di studi e memorie.

La R. Accademia accoglierà pertanto con viva gratitudine il concorso di Istituti d'arte e di cultura e di singoli studiosi ed amatori d'ogni Paese, i quali vogliano contribuire alla felice e più completa riuscita delle onoranze:

a) con l'inviare, in deposito, originali o copie fotografiche di quadri, stampe, disegni, edizioni musicali d'ogni tempo (eccetto quelle già possedute dalla biblioteca di S. Cecilia), documenti e autografi relativi al Pierluigi; a personaggi coi quali Egli fu in relazione; a musicisti della Scuola romana suoi contemporanei; alla topografia di Roma del secolo XVI (Esquilino, Laterano, Borgo, Ponte).

Speciali garanzie saranno stabilite per l'integrità e la conservazione dei cimeli esposti.

b) con la collaborazione al Volume di memorie, il quale dovrà comprendere: 1. studi critici originali ed inediti sulle opere del Pierluigi; 2. illustrazione storica di documenti inediti sopra un dato periodo o circostanze riferentisi alla vita privata ed artistica del Musicista o che abbiano con Lui stretta attinenza.

La pubblicazione dei lavori dovrà essere approvata dalla Commissione esecutiva. I manoscritti dovranno essere trasmessi alla Segreteria della R. Accademia di S. Cecilia (via Vittoria n. 6, Roma) non più tardi del 30 settembre 1924.

® Per la Gara Nazionale di canto corale «Fratelli d'Italia» tra gli alunni delle Scuole Elementari delle regioni italiane, che avrà luogo a Roma il 24 maggio, è stata pubblicata dal Ministero della Pubblica Istruzione, in un opuscolo che si apre con una circolare del Sottosegretario on. Lupi, una trascrizione per voci di fanciulli del «Canto degli italiani» di Goffredo Mameli e Michele Novaro, condotta e riveduta sulla edizione originale (1848) dal maestro Domenico Alaleona, che ha curato anche di unirvi interessanti notizie, memorie e illustrazioni.

® Il Teatro dei Piccoli di Roma, cui sono noti i recenti successi a New York e a Londra, pubblica un interessante resoconto della sua tournée all'estero: dal quale si rileva che dal 1922 in poi ha agito in due città dell'Argentina; una dell'Uruguay; due del Brasile; quattordici dell'Inghilterra; due degli Stati Uniti: a Bâdgeport e a New York in tre differenti teatri.

® *La Leggenda di Sakuntala* di Franco Alfano, verrà quanto prima rappresentata a Gand, in francese, ad Anversa, in fiammingo, ed a Düsseldorf, in tedesco. Ciò che costituisce il miglior elogio per l'opera del maestro napoletano.

® Ecco le date delle esecuzioni wagneriane a Bayreuth, durante la prossima estate: *I maestri cantori* (22, 31 giugno, 5, 11 e 19 agosto); *Parsifal* (23 luglio, 1, 4, 7, 8, 10, 20 agosto); *L'Anello del Nibelungo* (1, 25, 26, 27, e 29 luglio; 2, 13, 14, 15, e 17 agosto).

® Il deficit dell'Auditorium di Chicago, durante l'attuale stagione, è stato meno grave della precedente: 325 mila dollari, contro 351,000. La perdita sarà coperta dai 2,200 sottoscrittori garanti.

NECROLOGIO

® Il 22 febbraio a Parma, il maestro *Salvatore Auteri Manzocchi*, nato a Palermo nel 1845. Studiò ivi, e poi a Firenze, belle lettere e musica e insegnò Canto al Conservatorio di Parma, del quale fu anche vice-direttore. Era autore di diverse opere (*Dolores*, che girò con molta fortuna; *Il negriero*; la *Stella*; *Il conte di Gleichera*; *Graziella*; *Severo Torelli*), e di una copiosa produzione di musica da camera.

® È morto a Roma il barone *Rodolfo Kanzler*, appassionato musicista, accademico di Santa Cecilia, cultore specialmente di polifonia vocale classica e di canto gregoriano, del quale ultimo fu insegnante per vari anni nel R. Liceo di Santa Cecilia

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

BEETHOVEN (L.)

Sonate (Revisione di R. Principe e M. Vitali).

E. R. 71. - Volume I (Sonate N. 1 a 5) L. 14,—
E. R. 72. - » II (Sonate N. 6 a 10) » 16,—
E. R. 396. - *Concerto*. Op. 61. Edizione riveduta e annotata da M. Anzoletti . . » 7,—

ERNST (E. G.)

E. R. 294. - *Concerto patetico* in fa diesis minore. Op. 23 . . . . . » 6,—
E. R. 388. - *Arié Ungheresi*. (Melodie). Op. 22. Testo italiano, francese, inglese » 4,—
Edizioni riveduta da M. Anzoletti.

LOCATELLI (P.)

E. R. 240. - *Sonata VI* per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. Respighi . . . . . » 4,—

PALASCHKO (J.)

E. R. 393. - *Libro d'immagini*. Dieci piccoli Pezzi. (1ª posizione). Op. 63 . . . . » 6,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI
PREZZI NETTI. AUMENTO COMPRESO

PIANOFORTE
Studii

TAUSIG (C.). (E. R. 399). *Esercizii giornalieri*, scelti, sviluppati ed annotati da S. Cesi. (B) L. 10.

Danze

GARERI (E). (R. 862). *El Loco pelado*. Tango Milonga. L. 3,50.

ALTRE EDIZIONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

BAYNES (S.). *Savannah*. Vocal Waltz. 2/—, (Swan & Co. London).
BOTTI (C.). *Stornello*. Fr. 1,50. (F. Bongiovanni, Bologna).
BROWNE (W. D.). *To Gratiana Dancing and Singing*. 2/—. *Diaphenia*. 2/—. (Winthrop Rogers Ltd., London).
CASINIÈRE (Y. de la). *Le Cheval*. Paroles de Rostand. — *A Clair de la lune*. Paroles de A. de Romain. (M. Senart, Paris).
CIMARA (P.). *O dolce notte*. Fr. 2. — *Mystickld*, Fr. 2. (F. Bongiovanni, Bologna).
COPLAND (A.). *Old Poem*. Words from the Chinese. (M. Senart, Paris).
CRAS (J.). *Fontaines*. Poème de L. Jacques. (M. Senart, Paris).
DE ANGELIS (R.). *Tre Acquaforti*. Parole di V. Agnoor. Fr. 5. (F. Bongiovanni, Bologna).
DOWLAND (J.). *Third Book of Airs*. Transcribed by E. H. Fellowes. Part I 6/—. Part. II 6/— (W. Rogers Ltd., London).
DUMAS (R.). *Ta main*. Poésie de Saix. Fr. 3. (M. Senart, Paris).
FRANSEN (N.). *De rosor och de blader - Sverige*. (Raabe & Plothow, Berlin).
GABEAUD (A.). *La Cloche*. Poésie de Lamartine. Fr. 3. (M. Senart, Paris).
GAMBOGI (F. E.). *The Letter*. Song. 2/—. *The Dream*. 2/—, *Two Short Songs*. 2/—. (Elkin & Co. Ltd., London).
HAMILTON (J.). *The great Child*. 2/—. *Endymion*. 2/—. (Winthrop Rogers Ltd., London).
HEKKER (W. J. C.). *Trois Mélodies*. Poésies de V. Hugo. Fr. 5,50. (M. Senart, Paris).
HINDEMITH (P.). *Das Marienleben* für Sopran und Klavier. Op 27. I, II, III, IV. (B. Schott's Söhne, Mainz).
INNOCENTI (G.). *Inno* della nuova e grande Italia. Versi di G. Palumbo. (Ortelli Hermanos, Buenos Ayres).
JUNG (W.). *Mainacht*. — *Ueber den Bergen*. — *Schöne Nacht*. (Rob. Forberg, Leipzig).
KOECHLIN (Ch.). *Chansons de Bilitis* de P. Louys. Fr. 9. (M. Senart, Paris).
MASSON (P. M.). *Dieu! qu'il la fait bon regarder!* Chanson de Ch. d'Orléans. Fr. 3. — *Le bel été chanselle et meurt*. Poème lyrique. Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).
MIGOT (G.). *3 Chants sur* 3 poèmes de T. De Rême. (M. Senart, Paris).
MORRIS (G.). *Song of the highway*. 2/—. (Winthrop Rogers Ltd., London).
PEDREL (C.). *Cinq Poèmes Vocaux*. (A. Machado). (M. Senart, Paris).
PFITZNER (H.). *Alte Weisen* 8 Gedichte von Gottfried Keller. Op. 33. (A. Fürstner, Berlin).
REIFF-SERTORIUS (L.). *Gesange*: *Uraltes Lied*. Mk. 1,20. — *Kleines Abendlied*. Mk. 1,20 — *Wetterliedchen*. Mk. 1,20. — *In der Früh*. Mk. 1,50. — *Schwalbenlied*. Mk. 1,50. — *Ein süsses trauriges Lied*. Mk. 1,50. — *Uber der Menschen Getriebe*. Mk. 1,50. — *Weil ich jeden Abend einsam bin*. Mk. 1,50. — *Erinnerung*. Mk. 1,80. — *Ballade*. Mk. 2. — *Piet Hein*. Mk. 2,50. — *Schlofied für Mirjam*. Mk. 2,50. — *Der Leichtmatrose*. Mk. 2,50. — *Drei Landsnecht Kehrten heim*. Mk. 3. (Otto Halbreiter, München).
REY-ANDREU. *Deux Légendes Narbonnaises*: N. 1. Nostro Gileto. N. 2. La Mataleno. Fr. 3. (M. Senart, Paris).
ROWLEY (A.). *The Toll-Gate House*. 2/—. *The Birds*. 2/—. (Winthrop Rogers Ltd., London).
SAMINSKY (L.). *Un grand sommeil noir*. (M. Senart, Paris).
TIRINDELLI (P. A.). *Amor, Amor!* Parole di A. Negri. Fr. 5. — *Confidenze*. Parole di A. De Leva. Fr. 5. — *Portami via*. Parole di A. Negri. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C, Milano).
TORRESI (G.). *Ridono i rivi*. Sonetto di B. Mussolini. L. 5. (F.lli Ciulli, Firenze).
TOSCHI (P.). *Sera di festa*, dopo il ritorno dalla guerra. Fr. 2,50. — *Ninna nanna a sera*. Fr. 1,25. (F. Bongiovanni, Bologna).

IMPERMEABILI PIRELLI

VALLARO (G.). *Piccola Diva*. Fr. 5. (Casa Ed. «Piemonte», Casale M.).
VENEZIANI (V.). *Due Sonetti* di Petrarca, musicati per coro a voci d'uomini. — *Barcarola* per coro a voci d'uomini. Fr. 5. (F. Bongiovanni, Bologna).

CANTO
con strumenti diversi

BACH (J. S.). *Magnificat*. Coro e Orchestra. Partitura. (Wiener Philharmonischer Verlag).
HINDEMITH (P.). *Die lustige Magd*. Sechs Gedichte von Georg Trakl für eine Altstimme mit Flöte, Klarinette und Streichquartett. Op. 23. Partitur, Mk. 3. (B. Schott's Söhne, Mainz).
SCOTT (C.). *Idyll* for Voice and Flute. 2/—. (Elkins & Co., Ltd, London).

MUSICA SCENICA

ALBERANI (G. B.). *I biscottini di Clara*. Operetta in un atto di Cappelletti e Federzoni. Canto e Piano. L. 12. (F. Bongiovanni, Bologna).
LÉVY (M. M.). *Le Cloître*. Poème de E. Verhaeren. Canto e Piano. Fr. 20. (M. Senart, Paris).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

DIABELLI (A.). *28 Esercizi melodici*. Op. 149. (E. Pozzoli) Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).
MILHAUD (D.). *5.me Quatuor* à cordes. Réduction de N. Velloso-Guerra. Fr. 12. (M. Senart, Paris).
MULLER-HARTMANN (R.). *Variationen* über ein pastorales Thema. Mk. 4,50. (N. Simrock, Berlin).

VIOLINO SOLO

—— *Ecole complète des positions* d'après les grands Maitres du Violon. En 6 séries: I Série, *I Position*, Fr. 2,50. — II Série, *II Position*, Fr. 2. — III Série, *III Position*, Fr. 2. — IV Série, *IV Position*, Fr. 2. — V Série, *V Position*, Fr. 2. — VI Série, *Positions élevées* (VI. VII. VIII. Positions). Fr. 2. (E. Gallet, Paris).
BUYA (A.). *Nuovo Metodo per Violino* con la teoria del tetracordo. Parte I, Fasc. IV, L. 8. (A. & G. Carisch & C., Milano).

ORGANO

GALLETTI (P. M.). *Tota pulchra* a tre Voci dispari, con accomp. d'Organo od Armonio. L. 3. (Tip. Portiuncola, S. Maria degli Angeli).
JAMET (L.). *Dix Préludes*. Fr. 8. (M. Senart, Paris).
MALEINGREAU (P.). *Triptyque pour la Noël*. Fr. 4. (M. Senart, Paris).

FLAUTO

DI FRIDERICO. *Solo per il Flauto Traverso*. (Rob. Forberg, Leipzig).
BARGE (W.). *Praktische Flötenschule*. (Rob. Forberg, Leipzig).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

—— *Acht Altitalienische Gesänge* für Bratsche (oder Violine) und Klavier. Gesetzt von P. Klengel. (N. Simrock, Berlin).
BACH (S. J.). *3 Sonaten* für Flöte (Violine) u. Klavier. Herausgegeben von H. Grüters. (N. Simrock, Berlin).
—— *Zweites Doppelkonzert D. Moll* für zwei Violinen mit Begleitung des Streichorchesters oder des Klaviers. Berarbeiten von O. Schmeilin: Partitur, Mk. 3; Ausgabe für zwei Violinen mit Klavier, Mk. 3. (N. Simrock, Berlin).
FIORILLO-DOTZAUER. *Duette* für Violine und Violoncello. Herausgegeben von W. Altmann. (Rob. Forberg, Leipzig).
HAENDEL (G. F.). *16 Stücke* für Bratsche (oder Violine) und Klavier. Gesetzt von P. Klengel. (N. Simrock, Berlin).
HINDEMITH (P.). *3. Streichquartett*. Op. 2. 2 Violinen, Viola, Violoncello. Partitur, Mk. 3. — *Sonate*. Op. 11. N. 4, Bratsche und Klavier, Mk. 8 — *Sonate*. Op. 11. N. 5. Viola solo. Mk. 4. — *Sonate*. Op. 25. N. 3. Violoncello solo. Mk. 4. (B. Schott's Söhne, Mainz).
MACDOWELL (E.). *Trios* for Violin, Violoncello and Piano: 1. *To the Sea*. — 2. *Nautilus*. Each 2/6 (Elkin & Co, Ltd., London).
MARCELLO (B.). *Concerto* für Oboe in *C Moll*. (R. Lauschmann). (Rob. Forberg, Leipzig).
PANDOLFO (J.). *Duo* for one Violin. /50. (La Paloma, New York.).
QUANTZ (J.). *Sonata D. Dur* (Flauto-Piano). (Rob. Forberg, Leipzig).
JONGEN (J.). *Quatuor*. Op. 67. 2 Violons, Alto, Violoncelle. (M. Senart, Paris).
LABEY (M.). *Trio* pour Piano, Violon et Violoncelle. Op. 22. (M. Senart, Paris).
QUEYLAR de (J.). *Quatuor* pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. Fr. 26. (M. Senart, Paris).
SAN MARTINI (G.). *1er Concerto* pour deux Violons, Alto, Violoncelle. Mis au jour par H. Prunières. (M. Senart, Paris).
VALENSIN. *Menuet* pour trois Violoncelles. Transcription par P. Bazelaire.
WITHORNE (E.). *Greek Impressions*. Op. 19. Quartet for Strings. (M. Senart, Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.
Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA
MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO
CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

CZERNY (C.)

E. R. 229. - *Il primo maestro di Pianoforte*. 100 Studii giornalieri ad uso dei giovani allievi. Op. 599 L. 5,—
E. R. 230. - 24 *Studii della piccola velocità*, destinati a sviluppare l'agilità delle dita. Op. 636. » 4,—
E. E. 363. - 30 *nuovi Studi di meccanismo*, composti espressamente per i giovani allievi. Op. 849, per servire d'introduzione all'op. 299, «La scuola della velocità» . . . » 5,—
Edizioni rivedute da E. Pozzoli.
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

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

INDIRIZZI UTILI

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

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.
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.
ONEGLIA.
G. Cavilotti & figlio.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.
TRIESTE.
Tedeschi & Obersan - Corso Vitt. Eman., 26.
VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi* - Corso Roma, 21.

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



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO VI. NVMERO IV·V. APRILE – MAGGIO MCMXXIV

CARLO ERBA - MILANO

STABILIMENTI CHIMICO-FARMACEUTICI

La terapia locale dei reumatismi articolari e muscolari, dei dolori da influenza, delle algie di origine tubercolare e gonococcica, delle affezioni pleuriche, dell'eresipela, trova un presidio terapeutico prezioso, di efficacia notevolmente superiore ai derivati eterei dell'acido salicilico, nel

Salicanfene "ERBA,,

soluzione fenolica di acido salicilico con fenocanfora

Agisce con relativa rapidità senza irritare la pelle o provocare disturbi d'ordine generale ed è un utilissimo mezzo sussidiario delle cure antireumatiche per via interna.

Si usa per pennellature, puro o diluito, con alcool od olio, oppure in pomata al 20 %

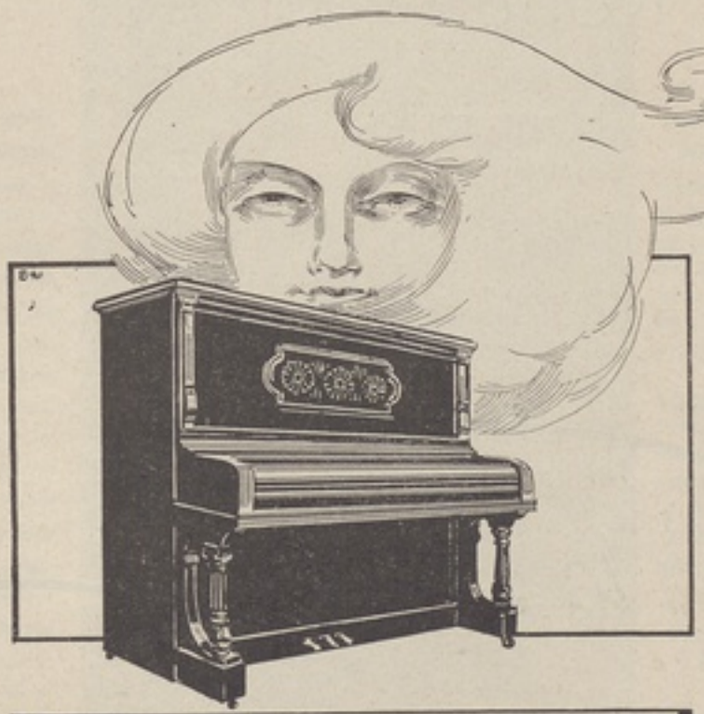
E pure in vendita il

Salicanfene Jodato

che all'azione analgesica ed antisettica del Salincafene, unisce anche quella risolvente del jodio.

PIANOFORTI

7 GRANDS PRIX



G. ANELLI, CREMONA

FONDAZIONE 1836

AUTOPIANI

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

DEPOSITO PER MILANO PRESSO **ROSSI & C.** VIA NAPO TORRIANI, 9

IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZIANTI DI PIANOFORTI D'ITALIA

ACQUA di COLONIA RUSSA

la preferita...

Fr. vi. emme

VA DEL MONTE NAPOLEONE, 21 - MILANO

Domandatela nei migliori negozî di profumerie

PRIMARIA FABBRICA D'ORGANI

NATALE BALBIANI & C.

Casa Fondata nel 1828 - **MILANO** - Via Padova, 13

Il più grande ed importante stabilimento per la fabbricazione di Organi - occupa un'area di oltre 3,000 mq., con impianto moderno di macchinario, una vasta sala prova per audizioni, il miglior elemento tecnico artistico per una produzione importante e superiore sotto ogni rapporto



Organo da Sala con "Autorganista" BALBIANI

ESPORTAZIONE MONDIALE

Le nostre speciali costruzioni di organi grandi elettrici funzionano nelle principali Cattedrali italiane ed estere

Consolles mobili e trasportabili a distanza, uniche costruzioni in Italia:

TEATRO SCALA

ISTITUTO CIECHI Milano

CATTEDRALE di Vicenza

ORGANI SPECIALI PER SALE - PER STUDIO - CORALI DA CONCERTO - ORCHESTRALI

Organo d'accompagnamento *per sostenere le masse corali, per eseguire musica facile. Si spedisce pronto, si toglie dalla cassa d'imballaggio in perfette condizioni d'uso immediato. Occupa uno spazio minimo. Si compone di 350 canne reali che danno un ottimo* Ripieno *e un dolce piano di* Voce Celeste.

(Chiedere listino speciale)

Organo da studio *specialmente adatto per la tecnica organistica. Costruito secondo le norme internazionali, offre all'organista risorse varie per l'esecuzione di musica classica o moderna da concerto. È un ottimo istrumento da sala per la finezza dei suoni, per il mobile elegante, per l'adattabilità ai piccoli ambienti.*

(Chiedere listino speciale)

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 sem. L. 5.50 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50

(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

« Nerone » di Boito al teatro alla Scala . . . . . Pag. 109
Verdi e il « Nerone » . . . . . » 114
Squarci di giudizi critici . . . » 114
Un autografo di Verdi sul libretto del « Nerone » . . . . . » 119
CESARI G. - Note per una bibliografia delle opere di A. Boito e della letteratura che le riguarda » 121
FAUSTINI FASINI G. - Nerone in musica . . . . . » 124
I. PIZZETTI parla di Boito agli alunni del Conservatorio . . » 127
CONCORSI: Il giudizio della Commissione del nostro Concorso per un Pezzo Sinfonico . . . » 129
RIVISTA DELLE RIVISTE: Un caratteristico teorico dell'atonalità. - Il canto vibrato. - Concerti per ragazzi. - Musicologia e telefonia senza fili. - Erik Satie e Claude Debussy. - La fretta nell'arte. - Italia. - Estero . . Pag. 130
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 139
RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . » 144
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Varietà. - Necrologio . » 148
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 151

BRANO MUSICALE:

E. POZZOLI: *Carillon.*

NERONE

TRAGEDIA IN QUATTRO ATTI
PAROLE E MUSICA DI

ARRIGO BOITO

Opera completa per CANTO E PIANOFORTE . . . . . L. 50,—
Edizione di lusso di soli 100 esemplari numerati, in formato 8° grande (centimetri 35 × 26) stampata su carta a mano appositamente fabbricata e filigranata dalle Cartiere Paolo Miliani di Fabriano e rilegata in pergamena alluminata a mano dal pittore GIULIO CISARI, che ha disegnato i fregi del testo e ha illustrato la edizione con disegni ispirati ai bozzetti scenici di Ludovico Pogliaghi (compresa la spedizione in busta cartonata, franco di porto e di raccomandazione) . . . . . » 500,—
Opera completa per PIANOFORTE SOLO . . . . . » 30,—
LIBRETTO dell'Opera . . . . . » 5,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento).

G. RICORDI & C. EDITORI — MILANO

ANNO VI. APRILE-MAGGIO 1924 NUM. 4-5.

MVSICA D'OGGI

"NERONE„ di Boito al Teatro alla Scala

La data del 1° maggio 1924 resterà memorabile nella storia dell'arte musicale italiana. In questa data si è finalmente consacrata, dopo una attesa di tanti anni, l'opera di un artista a pochissimi comparabile per genialità e profonda coltura e potenza di sentimento e intemerata coscienza, di un artista che l'Italia deve gloriarsi di chiamare suo figliuolo, perchè della razza è e rimarrà una delle espressioni più tipiche e più pure.

In un'ora così lieta la funzione della critica ha un valore del tutto secondario. Il massimo valore dell'avvenimento è nella sincera e grande emozione che ha prodotto l'ascoltazione del Nerone.

Si è conosciuta finalmente un'opera d'arte, la cui elaborazione era divenuta leggendaria per la sua lentezza; una elaborazione cominciata durante la fresca giovinezza dell'autore e continuata sino alla sua età oramai tarda, sino alla vigilia della sua morte. Era possibile che quest'opera d'arte, meditata e germogliata a traverso epoche musicali così disparate per tendenze estetiche e culturali, per evoluzione tecnica, a traverso i varii stati d'animo del poeta musicista, e le conseguenti gravi crisi che spesso avevano turbato il suo spirito e arrestata la sua fatica, era possibile che il Nerone *non avesse recato in sè le tracce di questa creazione annosa e non fosse apparso, sostanzialmente e formalmente, un lavoro privo di originalità, di fisionomia ben determinata, un « tutto » privo di coerenza e di omogeneità?*

Ebbene, ciò che sembrava impossibile si è miracolosamente avverato. La lunga meditazione non ha nociuto all'ispirazione, ma è valsa solamente ad affinarla, a nobilitarla.

Le varie tendenze, le varie « maniere » che si sono avvicendate nell'arte musicale, mentre Boito attendeva alla composizione del suo Nerone, *non hanno avuto la minima influenza in rapporto alla « personalità » del lavoro. L'ardito compositore del* Mefistofele *ci ritorna oggi libero, sì, da quelle scorie di cui l'opera giovanile e immortale non aveva potuto affrancarsi, perfezionato e irrobustito in ciascuna delle sue speciali caratteristiche, divenuto maestro insuperabile nell'arte di creare gli « ambienti » musicali, di legare nel modo più espressivo ed energico la parola alla nota, di dare a ogni personaggio il suo linguaggio e di scolpirne il carattere, in possesso di un corredo armonico semplice in apparenza, ma in realtà ricco di risorse sagaci e preziose, ma ci ritorna anche, fedele e onesto, con impressi nel suo lavoro i tratti più significativi della sua figura di artista. Nel cammino egli ha proseguito con sicura fede e consapevolezza perfetta di ciò che voleva e doveva offrire al teatro lirico. Tutte le « tendenze », tutte le « scuole » sono state da lui notate e studiate, ma da nessune di esse si è lasciato sviare: ha approvato, ha disprezzato, ha amato, ha anche odiato, ma mai non ha fatto la minima rinunzia o la più lieve transazione su quanto riguardava l'« essenza » e la sin-*

cerità della sua concezione e la forma che essa avrebbe dovuto rivestire per rivelarsi al mondo.

Arrigo Boito, nel Nerone, *non è che il seguace di se stesso, e il suo lavoro è la più degna riaffermazione e conclusione dell'arte sua, arte che va esaminata e ammirata come un blocco solo, senza attardarsi in povere e miopi analisi, arte in cui la musica non vive da se sola, ma è il necessario completamento e la logica integrazione del poema da lui così genialmente e profondamente ideato. Poesia e musica sono gli elementi costitutivi di questo solido e possente organismo artistico, ma nessuno di essi può vivere isolato dall'altro, nessuno di essi ha un senso definitivo, se sia disgiunto dall'altro.*

*Molti, troppi quesiti si presentano oggi alla critica per giudicare seriamente un'opera così seriamente pensata ed espressa. A questi quesiti abbiamo già accennato e ciascuno di essi — specie quello della declamazione boitiana, così affine, per aggiustata ed incisiva efficacia, al declamato verdiano dell'*Otello, *e quello del tessuto armonico, così eletto e di un'originalità quasi dissimulata — merita uno studio particolare e dovrà averlo, a suo tempo. Ma oggi, come dicevamo più su, la funzione della critica non può avere che un valore secondario. Ecco perchè, leggendo parecchi fra gli articoli scritti dopo la* prima *(per essere più esatti, dovremmo dire dopo la* prova generale*) del* Nerone, *articoli pieni di deferenza e di riguardo, è vero, ma anche ovattati di riserve e di reticenze, abbiam dovuto fare delle penose considerazioni e rievocazioni. Abbiam subito pensato in quali aspri attacchi, in quali disinvolte accuse si sarebbero convertite quelle prudenti riserve e reticenze, se la critica non si fosse trovata innanzi a un lavoro di Arrigo Boito e se autorevole presentatore di esso non fosse stato Arturo Toscanini.*

Abbiam pensato che in un identico stato di animo la critica italiana si era trovata all'indomani della prima *del* Falstaff *e che — se la memoria non c'inganna — nessun critico nostro aveva avuto allora il più lontano sospetto che l'ultima opera del « glorioso vegliardo » fosse un capolavoro.*

E, per finire, ci siamo ricordati delle apostrofi scagliate contro Puccini dai giornali torinesi, dopo la prima *di* Bohème, *e dei paterni consigli rivoltigli di tornare sul retto cammino e dei generosi augurii di una prossima rivincita...*

Altra non lieta constatazione è stata quella dell'atteggiamento ostile o dispregiativo assunto, riguardo al Nerone, *da gran parte dei musicisti, molti dei quali non hanno neppure ascoltato l'opera in teatro! Il loro ritornello era, ed è, che nel* Nerone *vi sia poca musica, ed esso è stato ripetuto persino da qualche ostinato scribacchiatore di operette melense o di qualche facitore di romanze smidollate per uso di* divette *da caffè concerto.*

Lasciamo da parte questi signori. Ma se l'accusa parte dai musicisti così detti « puri », noi comprendiamo benissimo di quale musica essi deplorino l'assenza, di quella cioè ch'è indice della loro sapiente bravura, anzichè della vibrazione del loro cuore commosso, di quella che potrebbe anche far bella — o brutta — pompa di sè in un poema sinfonico, ma che in un'opera scenica sarebbe un ospite undesirable. *Se poi l'accusa parte da quell'altra categoria di musicisti, che sono stati felici di gettare la loro purità alle ortiche, sperando di ottenere dalla « impurità » teatrale e gloria e quattrini, e che, per non aver ottenuto nè l'una nè gli altri, sputano il loro veleno su tutto, tranne che sulla propria impotenza, comprendiamo benissimo di quale e di quanta « musica » avrebbero gratificato il* Nerone, *se ad essi fosse toccato il compito di musicare il poema di Boito...*

Sien grazie agli Dei di Roma imperiale che di quella o di questa musica nel Nerone *ve ne sia non soltanto poca, ma nulla addirittura.*

Chi non si è associato nè alla compassata deferenza di certi critici, nè al risentimento di certi musicisti offesi nel loro sacro pudore di classe, è il pubblico, il quale ha decretato alla tragedia di Boito un successo trionfale.

E, francamente, sia per il grande nome di Boito che per la fortuna del suo Nerone, *noi preferiamo di trovarci d'accordo, piuttosto che con chiunque altro, col pubblico. E in ciò seguiamo un notissimo canone di Verdi. Un successo di sola curiosità o di attesa o di stima — come a molti è piaciuto di definire l'esito entusiastico del* Nerone *— si attenua subito dopo una o due rappresentazioni. Ma quando, per nove sere consecutive, il pubblico gremisce il teatro sino all'inverosimile e dà un contributo di introiti che si avvicina ai due milioni e mezzo (oltre l'abbonamento), si può tranquillamente giurare che si è di fronte non pure a un autentico successo, ma a un successo che non trova e forse non troverà mai riscontri negli annali del teatro.*

M. d'O.

L'ESECUZIONE

Le più alte lodi che si possan rivolgere all'esecuzione scaligera del *Nerone* saranno sempre inferiori all'impressione ch'essa ha suscitato. Da tutti coloro che hanno assistito allo spettacolo, e italiani e stranieri, essa è stata proclamata prodigiosa, senz'alcun dubbio la più memorabile che sin'oggi si sia avuta nel teatro lirico mondiale.

La direzione della Scala, impersonata nell'ing. Scandiani, non ha temuto di sobbarcarsi alle spese più ingenti, pur di riuscire nello scopo di dare all'avvenimento la sanzione più degna e più solenne. Nessun cronista, per quanto fedele ed esperto, sarà capace di descrivere la bellezza, la sontuosità dello spettacolo offerto dalla Scala la sera del 1° maggio. A esso, in ogni sua minima parte, ha presieduto l'anima fervida e molteplice di Arturo Toscanini, il quale va considerato non solo come l'animatore alato della tragedia di Boito, ma come l'autentico interprete del suo spirito e della sua arte.

Consapevole della grave responsabilità da lui accettata, e sotto il tormento della sua alta coscienza di artista, per mesi e mesi egli si è sottoposto con ardore giovanile alle fatiche più dure, prima per penetrare a fondo tutta la sostanza poetica e musicale dell'opera e farla sangue del suo sangue, poi per preparare e presentare l'esecuzione con quello scrupolo e quella genialità che emerge sempre in ogni sua concertazione, ma che in questa, fatta in assenza dell'autore — e ciò costituiva, durante le prove, l'invincibile amarezza di Toscanini — sono apparsi in un'efficienza ancor più sorprendente. A ciascuno dei cinque quadri il nostro grande direttore ha dedicato lunghe e laboriose prove, ma quelli della Via Appia e dell'*Oppidum*, nei quali il compito della concertazione è dei più ardui, han richiesto da lui cure specialissime. Di tutte queste fatiche egli ha colto il più abbondante frutto, col trionfo del *Nerone;* e certo questo avvenimento, al quale il nome di Arturo Toscanini resta indelebilmente legato, rappresenta la manifestazione più nobile e più significativa della sua luminosa vita artistica.

Gli esecutori vocali sono stati tutti all'altezza dell'avvenimento e degnissimi della fiducia del loro capo.

Aureliano Pertile, dopo aver dato tante prove di intelligente versatilità e di abilità vocale, qualità che lo han collocato in primissima luce presso il pubblico della Scala, si è cimentato, nella scabrosa parte di Nerone, parte che richiede a quando un esecutore della vigoria di Tamagno, (al quale evidentemente ha dovuto pensare l'autore per la realizzazione del suo protagonista) a quando un dicitore delicato sul tipo di Masini o di De Lucia.

Pur tenendo conto della impossibilità assoluta di riunire nella stessa persona le specialissime e disparate virtù di ugole così privilegiate, bisogna convenire che il Pertile ha superato il difficile cimento con grande bravura, ottenendo piena vittoria.

Egli è passato con singolare facilità ed efficacia dal declamato ampolloso alle ceneri della madre, al primo atto, dalle frasi squillanti dei due primi finali e dagli impeti vocali del quadro dell'*Oppidum*, al canto dolce e spianato dell'invocazione ad Asteria, al secondo atto.

Anche come attore ha meritato elogi incondizionati.

A Rosa Raisa, che tornava fra noi per la prima volta, dopo parecchi anni e dopo essersi acquistata nelle due Americhe una reputazione da ben pochi artisti raggiunta, è stata affidata la parte di Asteria, parte che esige una gola di acciaio, pronta a valicare le più terribili altezze di tessitura come a discendere nelle basse fondamenta del registro di soprano con facilità sicura e improvvisa, con resistenza che non ammette tregua o esitanze. Nè è questa la sola difficoltà della parte: vi è quella del personaggio, alla cui composizione è indispensabile una figura agile e plastica, un *temperamento* che si adatti agli impeti e agli abbandoni subitanei, ai tormenti e agli isterismi di un essere la cui umanità parossistica è tutta circonfusa di misteriosa irrealità. Ora, questo personaggio strano di Asteria ha trovato in Rosa Raisa la sua anima vera, la sua raffigurazione ideale, vocalmente e scenicamente.

Rubria è stata Luisa Bertana che canta alla

Scala sin dal primo anno della sua rinascita. La giovane e valorosa artista non aveva avuto modo sin qui di farsi valere in parti di speciale importanza. Essa ha dato a Rubria il contributo della sua voce dolce e purissima ed ha *vissuto* tutta la poetica parte della vestale cristiana con un *pathos* istintivo e commovente.

La voce possente e insieme duttile del baritono Journet si è prestata in modo mirabile alla parte di Simon Mago che è scritta per un basso *cantante* ed ha forte rilievo così nel declamato come nel fraseggio. A sua volta il baritono Galeffi era benissimo a posto quale Fanuèl. La sua voce ha avuto delle inflessioni e delle morbidezze squisite: così il suo canto come la sua sobria azione ha rispecchiato il soave ascetismo di quel personaggio tutto fede e bontà. (Dalla sesta recita in poi, scaduti gli impegni del Galeffi, la parte è stata sostenuta con pari valore dal baritono Franci).

Eccellente Tigellino il Pinza, una gustosa macchietta il Nessi, quale Gobrias. Ottimi tutti gli altri: la Vasari (Perside), il Walter (Dositéo), e poi il Baracchi, il Venturini, il Tedeschi, il Menni; elegante come di consueto Cia Fornaroli nella sua breve e classica danzetta.

Il maestro Veneziani, direttore del coro, è stato un cooperatore efficacissimo del successo del *Nerone*. La sua valentia si è affermata così nel corteo del primo atto, come in tutto il terzo (l'orto cristiano), ma specialmente nel quadro dell'*Oppidum*, al quarto, nel quale il compito del coro è dei più scabrosi.

Il movimento delle masse e degli artisti, che nel *Nerone* assume un'importanza eccezionale e va regolato con estrema abilità e competenza, ha trovato in Giovacchino Forzano un duce sapiente e sicuro. Il grandioso corteo nella Via Appia, l'ambiente magico del secondo atto, le scene delle beatitudini e dei coronari, al terzo, e infine il movimento vertiginoso dell'*Oppidum* con i suoi molteplici e complicati episodii, compreso quello della *quadriga*, han destato l'unanime ammirazione. Mai in un teatro l'azione della folla non è stata così viva e *vera*, e quella che ha funzionato nei quadri dell'*Appia* e dell'*Oppidum*, comprendeva quasi ottocento persone!... Col Forzano va anche ricordato il coreografo Pratesi, che con assai buon gusto ha regolato i particolari mimici e danzanti.

Che dire, infine, del lavoro compiuto da Lodovico Pogliaghi per attuare nel modo più degno la visione scenica della vasta concezione di Boito? È noto che questi, dopo avere studiato a fondo nei testi latini e nelle opere degli storici, nei manuali degli archeologi, tutto il periodo di vita romana che aveva rapporti con la sua tragedia, già da molto tempo aveva affidato al Pogliaghi l'incarico di preparare tutto il materiale occorrente per la costruzione delle scene, dei costumi, degli attrezzi e di ogni particolare ornamentale, sulla base di una minutissima descrizione redatta dallo stesso Boito. Il Pogliaghi che, all'epoca della morte del Maestro, era già molto innanzi nel suo lavoro, lo ha completato durante la scorsa estate e così ha fornito alla Scala un materiale prezioso e abbondantissimo che è servito meravigliosamente alla realizzazione di una « messa in scena » che non ha precedenti per grandiosità e per bellezza. L'impressionante *verità* della via Appia e del gigantesco criptoportico del Circo rimarrà sempre viva nella memoria di ognuno.

I bozzetti e i figurini del Pogliaghi sono stati riprodotti in maniera perfetta dallo scenografo Marchioro, coadiuvato dal Magnoni, dalla sartoria Chiappa, dalla Ditta Rancati fornitrice degli attrezzi. La presentazione dell'ambiente di Roma imperiale era certo un problema assai pericoloso: gli elmi e le toghe si prestano terribilmente a risultati di convenzionalismo e di grottesco. Ma l'arte eletta del Pogliaghi è riuscita a superare del tutto un tal pericolo: per tal modo tutta la visione scenica è riuscita un godimento degli occhi e dello spirito, un trionfo della tecnica più esperta e insieme del gusto più fine.

A un allestimento così studiosamente e sagacemente curato ha recato un prezioso contributo la valentia dei due Ansaldo, padre e figlio, per i quali la scienza e la pratica del meccanismo scenico non hanno segreti, e l'arte squisita di Caramba al cui controllo rigido e provetto nulla è sfuggito e al quale è dovuta l'ottima riuscita del gioco delle luci che in tutti gli atti, ma specie nei tre primi, ha una somma importanza. Il passaggio dalla cupa notte allo sfolgorio della Via Appia, al primo atto, i riflessi e i bagliori magici del tempio sotterraneo, al secondo, e poi, al terzo, la serenità del tramonto e la mesta luce lunare che avvolge i cristiani nell'orto, tutti questi effetti hanno ottenuto sul palcoscenico della Scala un risultato meraviglioso.

IL SUCCESSO

Appena, alle ore 20,40, il maestro Toscanini appare al suo posto, un lungo e calorosissimo applauso risuona nella sala. Il maestro ha come un attimo di esitazione; ma subito poi gli balena il vero significato di un tale applauso, che è soprattutto una irrefrenabile esplosione di riconoscenza per l'attuazione dell'avvenimento, a lui dovuta, per l'opera, oltrechè artistica, religiosa da lui dedicata alla memoria di Arrigo Boito, con cuore di fratello e di apostolo, e allora egli si volge a salutare e a ringraziare, commosso.

L'inizio dell'atto, così nuovo, con l'eco di quelle voci ora carezzevoli ed amorose, ora minacciose e tragiche che giungono da lontano sulla Via Appia, senza alcun sussidio di orchestra, stabilisce subito come un'atmosfera di « notte pagana » singolarmente suggestiva. Tale atmosfera è mantenuta e aumentata con l'improvviso arrivo di Nerone in un fortissimo dell'orchestra, con le seguenti scene fra Nerone, Simon Mago e Tigellino, con la fantastica scena di Asteria, con quella, tenerissima, di Rubria orante, e poi con l'arrivo di Fanuèl, sino a che, dopo il grande dibattito tra Fanuèl e Simon Mago, col ritorno di Nerone pavido e agitato, l'alba rosea rischiara a poco a poco la scena e comincia anche a presentarsi il gran corteo che va incontro a Nerone, tra il fremito e il vociferare della folla accorsa da ogni parte. Sull'ultima acclamazione di questa, prostrata innanzi a Nerone, in uno sfolgorio di luce, tra un piovere di fiori e uno sventolio di palme, si chiude il velario. Il pubblico scatta in piedi come un sol uomo e in uno scoppio di entusiasmo chiama alla ribalta Toscanini e gli interpreti. Si contano ben nove chiamate.

L'atto secondo ci trasporta nel tempio di Simon Mago. La scena è divisa; sulla sinistra è la cella dei credenti che inneggiano alle divinità della Ogdoade eresiarca, sulla destra è il sacrario dove Simon Mago e i suoi sacerdoti celebrano il loro rito fra le imposture e le gozzoviglie. La contemporaneità delle azioni è ottenuta da Boito con una abilità da grande maestro e con un mirabile amalgama nel quale ciascuna azione si muove, libera, su disegni musicali che sono in rapporto contrappuntistico fra di loro, ma del tutto varii e indipendenti. Il brano di Simon Mago, dello specchio magico, l'invocazione di Nerone ad Asteria alta su l'altare in apparenza di dea, il successivo duetto fra i due nelle tenebre in cui vagano stranamente bagliori luminosi e armonici, le scene or violenti, or grottesche, or istrioniche che seguono sino alla fine dell'atto, fanno di questo, senza dubbio, il quadro più originale e più tipico di tutta la tragedia.

Il pubblico scaligero, pur non potendo a una prima udizione, penetrarne tutte le intime bellezze, tutte le intuisce, e segue l'atto come si segue un sogno fantasioso. Alla fine si hanno sei chiamate al maestro Toscanini e agli esecutori.

Siamo ora al terzo atto, in un ambiente del tutto diverso. Non più il fascino della notte pagana, non più la magia del tempio bugiardo: si respira la pace pia dell'orto cristiano, si odono le parole semplici e ispirate di Fanuèl alle quali il coro dei fedeli fervidamente si associa, e poi le tenere strofette dei coronari interrotte dall'arrivo di Asteria assetata e insanguinata, si assiste all'agguato di Simon Mago e all'addio senza speranza di Fanuèl e infine al grido straziante di Rubria rimasta sola e già presaga del martirio... E' un succedersi di episodii commoventi, che avvincono sempre più il pubblico e tengono sospeso il suo animo sino all'ultima battuta dell'atto.

Alla fine, altre sette chiamate entusiastiche.

Al quarto atto, il velario si apre sul ritmo di una travolgente cavalcata, mentre una quadriga traversa a tutta corsa il piazzale dell'*Oppidum* tra l'azzuffarsi di due partiti che si son contesa la vittoria. La vivezza impressionante del movimento scenico e la visione delle grandi arcate del Circo massimo con l'annesso criptoportico che dà l'illusione della realtà, strappano al pubblico un applauso di ammirazione. E certo, nella storia del teatro, non si era ancora avuta una visione scenica di pari efficacia.

Tutto il quadro dell'*Oppidum* è del resto un autentico scorcio di vita romana: lo spettatore dimentica che sul palcoscenico agiscono degli artisti e delle centinaia di coristi o comparse o tramagnini: vede innanzi a sè dei romani veri di ogni ceto che si recano ai ludi cruenti e si arrampicano sino alle precinzioni più alte del Circo, e vede una folla di forsennati che si avventano contro il corteo delle Dirci e poi contro Rubria vilipesa da Nerone, mentre dall'interno del Circo giungono le grida crudeli del pubblico e gli acuti squilli delle buccine, sinchè improvviso l'incendio divampi e tutto nasconda nel fumo enorme, e la gente e la mole dell'edificio.

La tristezza dello *Spoliarum* è il contrapposto di questo quadro tumultuoso e complesso.

Fanuèl e Asteria, tra i morti qui depositati dopo lo spettacolo, ritrovano Rubria mortalmente ferita. Ed essa, dopo aver rivelato a Fanuèl il suo peccato, cioè la sua duplice fede, muore tra le braccia di lui, che in una dolce cantilena le evoca il nome di Gesù.

Nello *Spoliarum* poesia e musica sono avvolte in uno stesso velo intessuto di malinconia e di tenerezza: la confessione di Rubria, la cantilena di Fanuèl sono le gemme di questo quadro dedicato alla dolcezza e al dolore.

Sette chiamate, sette lunghe entusiastiche ovazioni chiudono l'indimenticabile rappresentazione, terminata alle ore una. Le chiamate sono state complessivamente ventinove.

Si nota che neppure una sola volta Toscanini abbia aderito a presentarsi solo alla ribalta: è comparso sempre circondato da tutti gli esecutori.

L'ESITO FINANZIARIO

Del Nerone si sono date alla Scala nove rappresentazioni, otto in abbonamento, una, l'ultima, fuori abbonamento e a prezzi diminuiti. Il teatro è stato sempre interamente venduto. Gli incassi serali han raggiunto la cifra di circa *due milioni e trecentomila lire*. A tale cifra va aggiunta la quota di abbonamento relativa alle rappresentazioni del *Nerone*, che si aggira intorno a *un milione e mezzo*. Epperò, in totale, il *Nerone* ha procurato alla Scala un incasso di circa *tre milioni e ottocentomila lire*.

PROSSIME ESECUZIONI

Il *Nerone* sarà rappresentato in autunno al Comunale di Bologna in una riproduzione quasi identica a quella della Scala, con Toscanini direttore. Il privilegio della seconda esecuzione è più che doveroso verso la città che, fra i suoi titoli più onorifici e meritorii, conta quello di aver dato la giusta rivincita al *Mefistofele*.

Si è già formato un Comitato cittadino per preparare l'avvenimento nel modo più decoroso.

Col *Nerone* si inaugurerà la nuova stagione della Scala, il 15 novembre.

In dicembre, l'opera verrà riprodotta al Costanzi di Roma e, in marzo, al Regio di Torino.

Tanto alla Scala, come a Roma e a Torino la direzione sarà affidata a Toscanini.

La Ditta editrice ha avuto anche numerose richieste da teatri della Germania, della Ceco Slovacchia e della Scandinavia: ma le concessioni saranno fatte solo gradualmente, perchè, anche rispetto alle traduzioni, si possano ottenere garanzie di esecuzione impeccabile.

VERDI E IL "NERONE,,

Abbiamo riserbato una gradita sorpresa ai nostri lettori. In due pagine di questo fascicolo della rivista troveranno, in riproduzione autografica, un brano di una lettera dal 25 maggio 1891 diretta da Verdi a Giulio Ricordi.

In essa, il Maestro, che in quei giorni aveva udito il poema, esprime in poche parole il suo giudizio, nel quale ancora una volta si rispecchia l'acuto senso critico ch'egli possedeva.

STRALCI DI GIUDIZI CRITICI

LA STAMPA ITALIANA

IL CORRIERE DELLA SERA, *Milano*.

Nerone, se non contiene nulla di rivoluzionario, rappresenta un progresso al confronto del *Mefistofele*. L'armonia vi è più ricca e varia, più vivo il senso dell'energia dell'accordo. Boito non oltrepassa certi limiti, scandagliando le possibilità dell'armonia dissonante; ma non indietreggia nemmeno innanzi a certe formule sconosciute al *Mefistofele*. Però, entro la sua' zona di operazioni armoniche, Boito ha una sensazione esatta, un sentimento onesto della funzione che all'armonia compete. La sua armonia è un vero elemento integratore della sua arte, perchè proviene dalla fonte stessa dell'emozione ed entra nell'opera d'arte come parte intrinseca di quest'emozione. E' dunque armonia sentita, anche se i suoi mezzi nulla posseggono di comune con le trascendenze armoniche dei modernisti d'oggigiorno. Essa colorisce l'idea, ambienta il dramma, sostiene il declamato, è elemento di carattere o di sentimento; è insomma ciò che dovrebbe essere sempre nelle forme equilibrate della espressione musicale.

. . . . . .

Col *Nerone* l'arte di Boito tocca il suo vertice massimo. Essa dimostra di possedere le tre facoltà di esaltare col sentimento del grandioso, di commuovere dirigendosi al cuore, di trasportare nelle regioni del fantastico. Non fosse altro che per questo il *Nerone* meriterebbe già un posto speciale nella produzione corrente contemporanea. Senonchè l'elevatezza del concepimento e la nobiltà del fine artistico a cui tale concepimento tende pongono il nome dell'autore del *Nerone* fra i pochissimi benemeriti dell'arte nostra. Il *Nerone* è opera di italianità che può esserci invidiata e resterà fra le più belle affermazioni della genialità latina.

IL SECOLO, *Milano*.

Ma, d'altra parte, quando Arrigo Boito si trova dinanzi a paesaggi più raccolti, a stati d'animo più semplici, a situazioni più tranquille e a sentimenti di bontà e d'amore, allora lo ritroviamo convincente e commovente, sicuro della via da seguire, pari al compito suo di musicista, dopo essere stato squisito poeta. E' il *Padre nostro* di Rubria, al quale si è accennato; è tutto il terzo atto, vera gemma dello spartito, che anche a ripensarlo riconquide, perchè tutto armonico ed equilibrato ed avvolto in una incantevole atmosfera di bontà veramente cristiana, e chiuso con tanta poesia e con sì profonda e semplice e comunicativa emozione; è la morte di Rubria, delicatissima effusione di sentimento, deliziosa oasi di tenerezza, fra gli orrori dell'incendio e dei supplizi; sono molti altri particolari dei quali ho detto seguendo lo spartito, e che provano la sensibilità e l'altezza dell'artista, l'amore e la coscienza dell'artefice.

Fuori dall'ambito di questi sentimenti, è anche nell'umorismo ironico che Boito riesce ammirevole ed efficacissimo. Esempio tipico: il gozzovigliare dei sacerdoti nel tempio di Simon Mago; pagina ricca di spirito, di reale vivacità, di garbata caricatura. E' uno dei lati più brillanti dell'ingegno di Boito che si manifesta; è lo spirito volterriano che si mostra; l'inconscio seguace di Omar Khayvam che ripete col Maestro: «....La stagione è dolce.... l'usignuolo in sua lingua parla ai fiori gialli, e sussurra che occorre bever vino»; è il poeta di Re Orso che canta:

Vin di Scio! vin di Scio! vin di Scio
Questo è un vin che dà morte ed oblio!
Questo è un vin che fa simili a Dio!

L'ITALIA, *Milano*.

Giova ripetere che l'opera complessiva si presenta organica, e rispondente a quell'ideale di tragedia musicale che deve aver arriso fin dall'inizio alla mente di Arrigo Boito, e verso cui infaticabilmente attese nel lungo e paziente lavoro di composizione.

LA SERA, *Milano*.

Non questo è il luogo dove può essere fatta una minuta analisi estetica. Basta riconoscere al boitiano *Nerone* quelle ragioni di vita che sono conferite all'opera d'arte — indipendentemente dalla sua perfezione formale — dall'austerità con la quale fu composta tenendo presenti tutte le faccie di un formidabile e poliedrico problema; chè se *Nerone* come Boito ce lo presenta è creatura di fantasia, il fondo di questa figura è esteticamente vero, come è storicamente vero, fino alla minuzia, il grande quadro entro il quale lo ha collocato: e se il personaggio di Nerone non signoreggia forse con la tirannia indiscussa di un protagonista la grande pittura che gli si stende intorno, ne è in parte cagione la resezione che Boito dovette praticare sulla tragedia, tagliandone l'ultimo atto e, più essenzialmente, l'intento prevalente dell'opera, che è quello di porre in luce l'affermazione dell'idea cristiana di fronte al paganesimo rutilante sì dal di fuori per oro e per gemme, ma putrido ormai nella sua sostanza e pronto a cadere allo stesso modo che ruinò Roma nell'incendio neroniano per poi rinascere, dalle ceneri, rinnovata.

LA GIUSTIZIA, *Milano*.

Comunque il terzo atto è per tre quarti un prodigio di fusione fra una bellezza interiore ed una bellezza perfettamente esteriorizzata. E' uno dei rarissimi esempi di coesione fra lo spirito dell'arte e lo spirito del teatro; fra l'espressione sentita e quella espressa; fra la commozione ricevuta e quella offerta.

In più, questo atto, è anche dinamicamente perfetto. Dall'inizio alla fine il pensiero musicale è logico, architettonico ed ininterrotto; e segna come un magnifico arco sotto il quale passa l'azione.

L'atto infatti si chiude com'è incominciato, svanisce nelle medesime armonie che lo hanno creato, e le dolcissime armonie disperdendosi lasciano nell'aria un profumo di bellezza musicale che non sarà mai dissipato.

LA GAZZETTA DEL POPOLO, *Torino*.

In conclusione: ci pare che il musicista abbia realmente cercato di fondere in una sola complessa espressione, poetica, musicale e plastica, la complessa vicenda, pur non concretando con sempre eguale intensità tragica la visione poetica; che si solleva ad un maggior fervore di significazione nel terzo atto e nella prima parte del quarto.

. . . . . .

Nobiltà ed elevatezza di concetti, dunque, informano l'opera tutta, che assurge in molti luoghi a ricchezza e fervore di poesia; il terzo atto e la prima parte del quarto improntati a quella unità e continuità di ispirazione e di espressione che determinano ogni più intensa e sicura manifestazione di bellezza: che nel mutare e nel vario orientarsi della sensitività e della coscienza estetica concretano la visione dell'artista in modo definitivo e compiuto.

LA GAZZETTA DI VENEZIA, *Venezia*.

Nerone, nelle sue particolarità, è ricco di bellezze che risaltano continuamente dallo sviluppo del canto e del vario commento orchestrale. Queste bellezze risaltano in blocco, specialmente nel terzo atto, pieno di dolce ispirazione cristiana e di una tenerezza mistica che, verso la fine, diventa addirittura celestiale.

E' indubbiamente nel terzo atto, fuori dalle contingenze neroniane del dramma, che l'opera tocca il suo culmine. Anche esteticamente, questo era certo nella volontà dell'autore.

L'AVVENIRE D'ITALIA, *Bologna*.

Boito, da più grande poeta musicista che musicista poeta, ha sentito prima e sopra tutto una tragedia per la musica. Così che il suo *Nerone* non è uno dei tradizionali poemi lirico-drammatici, a sfondo romantico-sentimentale, ad uso espresso di un musicista da teatro; ma è la tragedia d'un mondo; della romanità pagana. Ecco spiegato perchè non è la storia della vita e dei miracoli di *Nerone;* ecco perchè le cinque visioni dell'opera hanno un'umanità stilizzata e neoclassicheggiante che trascende quella comune vissuta quotidianamente ecco perchè quest'opera è concepita e tagliata in grande; tutta costruita con architetture di grande stile più che animata e passionata di espressionalità e di liricità; più narrata con tecnica apollinea che vissuta, e pianta o resa, con umanità dionisiaca.

. . . . . .

Le caratteristiche estetiche fondamentali del *Nerone* sono di due specie: di «spirito» e di forma.

Di spirito. Boito è stato un felicissimo «atmosferizzatore». Ha saputo creare stati di suggestione, non solo ignoti all'autore del *Mefistofele* ma, in genere, all'operistica del suo tempo, stati che anche passati al microscopio critico che adoperiamo oggi noi critici e anticritici futuristoidi, rivelano vita e vitalità.

Uno di questi «stati di suggestione» più tipici e definitorii del *Nerone* è l'«atmosfera del tragico». C'è per l'aria di quest'opera un invincibile senso di presentimento, qualche cosa di misterioso, di oscuro, di fatale che minaccia, che sta sempre per esplodere, che deve esplodere, che può uccidere. C'è un *fieri* tragico immanente e incessante.

La tecnica boitiana per creare questo stato è semplice e sempre sicura.

L'altra caratteristica: di forma.

Nel *Nerone* non c'è più la *forma mentis* melodica del *Mefistofele*. Non ci sono più le figurazioni geometriche, non c'è la linearità distesa del canto, non ci sono gli sviluppi numerati, non le battute contate stroficamente. Ma un «declamato» rigorosamente adesivo alla parola, alla frase, a l'inciso; un quasi «recitar poeticamente cantando»; una potenziale discorsività nei limiti togati della tragedia.

Nel *Nerone* vi sono delle pagine che debbono essere segnalate all'ammirazione e al ricordo. Perchè, senza dubbio, resteranno.

Per me una delle cose più geniali, più profondamente intuite e più espressivamente espresse (forse la musica drammaticamente più bella di tutta l'opera), è il primo atto fino all'arrivo del corteo. In queste pagine c'è una suggestione così viva, incombente, così penetrante che nessun pubblico, anche il più scettico, o raffinato, potrà mai legittimamente dire: io non la sento.

. . . . . .

Il terz'atto — quello dell'*Orto* — una pagina di poesia profumata leggermente di misticismo, è senza dubbio il più organico, il più omogeneo; quello che ha più linea; più schietto, spontaneo, chiaro; che ha una espressività lirica più umana; forza viva di emotività e di commotività.

Qui Boito si è profondamente commosso. Forse ha pianto. E' stato liricamente semplice, naturale, dolce, tenero; melodicamente e armonicamente elementare.

Questa pagina che sembra scritta ieri e che potrebbe essere scritta domani ed essere di domani, ha valori poetici, sentimentali e umani di prim'ordine. La segnalo ai posteri.

L'atto del Circo Massimo è il più tipicamente rappresentativo della tragedia del mondo romano. La concezione poetico drammatica è veramente imponente e la musica, pure apparendo inferiore all'altezza del volo poetico e fantastico, riesce ad adeguarsi e a ingrandirsi in quella grandezza. Ci sono tocchi d'espressione immediata e sicura; ci sono folate d'imponenza, realizzazioni di imperialità anche nella musica che fanno pensare che questa concezione sia nata nel cervello e negli occhi di Boito in un unico momento di creazione.

Io poi voglio fare una domanda a me stesso, ad alta voce; perchè sentano tutti. Sapere il nome di quel grande operista del nostro tempo — eccetto il padre Verdi — che abbia mai osato affrontare con questo senso di grandiosità romana, con altrettanta specifica coscienza di arte il colossale problema di inscenare musicalmente il Circo Massimo. Chi osò mai tanto?

Io affermo che questo è già titolo autentico e legittimo di gloria per Boito e per tutta la nostra Gente.

Perchè non dobbiamo gridare «evviva» in faccia a tutto il mondo?

IL SECOLO XIX, *Genova*.

Il terzo atto anche musicalmente è il più perfetto. E' tutto soffuso di una grazia, è tutto un variar di ritmi, di accordi dati e svolti dagli archi, che si fondono con i versi tutti belli. Il musicista si era imposto l'assunto di rapirci e ci è riuscito. Di modo che è avvenuto davvero il miracolo. Che mentre eravamo leggermente presi da stanchezza, il terzo riuscì a sollevarci nelle atmosfere sgombre da ogni piccolissima nube. Credo che questo atto avrà un vero trionfo. E' quadrato, armonico in ogni sua parte. La musica prende uno sviluppo che dalle morbidezze in sordina va agli accenti dove la passione vibra con tutti gli spasimi più accesi. Ed è musica linda, chiara, zampillante da scaturigini vergini. Lo studioso di Bach si affaccia a quando a quando. La sua religiosità si accende di accenti chiesastici. Il coro ha la plasticità di certe gentilezze palestriniane che affascina. Quante belle armonie!... Quanta ricchezza di ispirazione che non si esaurisce, anzi si affina, cerca sempre più una sua via di purezza.... Il duetto tra Fanuel e Rubria è un delicato ricamo... Poi allo scoppio della violenza di Simon Mago, la concitazione ha tratti più violenti... Ma il distacco di Fanuel ci riconduce alla malinconia quasi nostalgica con cui l'atto è materiato. E quel lontanare di cantilene che si ripercuote di eco in eco e fin nel cuore di Rubria, è di una bellezza senza uguale. Qui c'è il Boito dei migliori momenti.

LA TRIBUNA, *Roma*.

Il Boito si riafferma artista di tempra vigorosa e di mirabili ideali. Il *Nerone* potrà esser discusso con pertinacia, ma, alla fine, tutti dovranno riconoscere che esso merita di figurare tra le più significative produzioni liriche italiane della seconda metà del secolo scorso. Accanto all'*Otello* di Verdi, il *Nerone* ha il diritto di prendere posto, senza superbia, ma anche senza inopportuna timidezza.

IL POPOLO, *Roma*.

Il successo, vero e spontaneo, è dovuto alla presa sull'uditorio dell'opera nel suo complesso, che resta opera di suggestione, che ha elementi di teatralità di sicuro e immediato effetto, che risponde al bisogno di disintossicarsi da irrazionalità bastarde di un vuoto futurismo inconcludente, che ripudia cacofonismi antiestetici e fantasiosità bislacche, che ha forza di commozione se non di convinzione.

IL MEZZOGIORNO, *Napoli*.

Non sapremmo con esatta coscienza, dopo un'udizione unica di così vasto poema, disegnato con tanta potenza di mezzi espressivi, elaborato con la lentezza di un incubo, che ha premuto l'autore per mezzo secolo e ha richiesto le facoltà prodigiose d'un intelletto vasto, nobile e inappagabile benchè sempre più nutrito, non sapremmo trarre la sintesi di un definitivo giudizio. Si sente, nel *Nerone*, la guida estetica che presiedette al *Mefistofele*. Nell'opera che assorbì la giovinezza, la maturità e la vecchiezza del grande maestro, tutto è più largamente disegnato. Chiaro come prima, ma più di prima vigoroso, maestoso, eletto.

IL MATTINO, *Napoli*.

In *Nerone* — opera di eccellente orchestrazione — riappare il Boito affrescatore, l'amatore dei crudi contrasti, il tessitore di squisite e per nulla astruse e, qualche volta, solo balzane, melodie, il caratterizzatore franco di persone, di stati d'animo e di passionali aspirazioni e sfrenamenti demoniaci e celestiali. Con una visione scenica più ampia e ambiziosa e con il desio di ridurre, col potere e il filtro della musica, tutto a semplicità e semplificazione.

Traspare in *Nerone* il collaboratore del Verdi di *Otello* e di *Falstaff*. Visioni nobilissime e rappresentazioni ardite, folte, ardue, inquadrature dilatate, sono in quest'opera postuma, varia e non povera o arida di vaghezza in canto, di energia e sobrietà nei declamati, di sinfonismo pittoresco, analizzatore e assommatore.

L'ORA, *Palermo*.

E come ogni atto vive del suo ambiente, così ogni persona parla il suo linguaggio. Quale diversità fra gli impeti declamatori di *Nerone* e il fraseggiare studiatamente solenne di Simon Mago e quello mistico e commosso di Fanuel tra i vertiginosi sbalzi vocali di Asteria e la soavità verginale del canto di Rubria!

Si può affermare che ciascun personaggio più che rappresentato è scolpito. Il contenuto musicale è in perfetta armonia con i precedenti artistici del nobile compositore; davanti a noi è il personalissimo autore del *Mefistofele* con tutte le sue più notevoli caratteristiche, ma tutte raffinate.

LA STAMPA ESTERA

COMOEDIA, *Parigi*.

Bisognerebbe, del resto, tutto citare di questa partitura d'un interesse, forse ineguale, secondo i gusti e le tendenze di ciascuno, ma d'una incontestabile originalità e d'una musicalità che s'impone. Boito ricercò l'armonia architetturale, come ha potuto scriverla; egli volle dare alla tragedia musicale di *Nerone* uno sviluppo di puro lirismo. In ogni atto, l'ambiente è ottenuto dallo stretto concorso della musica e del dramma, insieme uniti da una perfetta simultaneità. Sarebbe troppo lungo, ora, di tentare l'analisi tematica di questa grande opera, di rilevarne i contrasti tra, per esempio, i caratteri ritmici e melodici del motivo della psalmodia, cantati dai bassi all'inizio del secondo atto; movimento «pesante» ed energicamente marcato, sul quale, in contrasto, il canto di Simone che conversa col prete, s'innalza sciolto e lesto, e il preludio del quarto atto, tutto un tumulto orchestrale.

Poche partiture moderne sono così ricche e testimoni di tanto pensiero.

I GIORNALI INGLESI.

La prima del *Nerone* ha avuto nella stampa inglese larghissima eco. La sensazione di un grande avvenimento artistico si manifesta anche nella misura dello spazio che a esso si concede: quasi due colonne ciascuno il *Times* e il *Daily Telegraph*, mezza colonna giornali come il *Daily News*, il *Daily Mail*, il *Daily Express* che per il loro formato e il loro carattere sono soliti a condensare alle minime proporzioni le notizie.

Si tratta necessariamente di prime impressioni. Il *Daily Telegraph*, mentre dedica un lungo articolo al dramma e alla messa in scena, dà in un dispaccio le note salienti della serata dicendo che

«Il *Nerone* ha superato le più ardenti aspettative giacchè è certamente l'opera più spettacolosa che sia mai stata messa in scena».

Lo stesso giornale dice che

«Toscanini, al quale spetta in gran parte il merito dell'esecuzione, ha portato l'organizzazione della Scala a un grado di perfezione che forse è senza pari in Europa».

Il critico del *Times*, analizzando anche la musica, scrive:

«Il *fortissimo* orchestrale che segna l'entrata di Nerone produce un effetto elettrizzante, certo non vi poteva essere mezzo più direttamente efficace di questo per lanciare l'azione del dramma».

Reso omaggio alla abilità somma di Boito come drammaturgo, il critico trova che il più bel passo musicale del primo atto è quello nel quale Simon Mago scongiura Fanuel di dirgli il segreto del suo divino potere. Il modo come è trattato il terzo atto solleva, per il critico, il tono del lavoro al di sopra dei convenzionalismi per portarlo in una atmosfera ideale. Sull'esecuzione il critico stesso constata che essa è stata perfetta, grazie all'instancabile lavoro di Toscanini e alla scelta accuratissima dei cantanti. Tutti i giornali lodano incondizionatamente gli artisti.

«Meraviglioso, continua il *Times* — è l'alle-

stimento scenico per il quale Gioacchino Forzano divise i trionfi di Toscanini. E' una messa in segna che segna una data negli annali del teatro d'opera ».

Anche il *Manchester Guardian* dice:

« E' uno splendore che non è mai stato superato nemmeno in questo storico teatro ».

Il corrispondente del *Daily News* dice:

« La musica del Boito è degna dello storico tema. Da cima o fondo il compositore del *Mefistofele* si rivela in meravigliose melodie ».

E il *Daily Mail*:

« Se l'orchestra raramente sviluppa i temi sinfonici il suo commento è sempre elevato. La preghiera della vestale Rubria nel primo atto è uno squisito pezzo di musica. Nel secondo atto colpisce il duetto fra Nerone e Asteria; il terzo atto è di gran lunga il migliore sia per la semplicità della sua costruzione, sia per la umanità che vi è infusa. L'ultimo atto costituisce uno spettacolo meraviglioso ».

Il *Daily Express*:

« Meravigliosa la musica e stupendi gli effetti scenici... I critici più severi d'Italia e del mondo si può dire sono unanimi nel proclamare l'opera un capolavoro mondiale non solo per la grandiosità scenica, ma anche per la potenza della musica ».

DUE CIMELII

Riproduciamo le parole con le quali il signor Bruno Barilli, in un giornale romano, esprime il suo « giudizio » intorno al *Nerone*.

IL CORRIERE ITALIANO, *Roma*.

Come nel *Mefistofele*, così nel *Nerone*, il protagonista non è che un tanghero che sprofonda nel nulla; per quanto si prodighi e strilli, egli non è che una comparsa senza attributi e senz'anima, che la coreografia inghiotte.

Boito, l'autore di quel carcassone erudito classificato e mezzo sepolto, la cui ossatura mastodontica e donchisciottesca esce ancora a fior di terra, creatore di quel diavolone coriaceo e deplorevole che razzola nel *Mefistofele* come in un pollaio e di quel prologo grandinifugo che fa andare in visibilio i meccanici, i tabaccai ed i giuocatori di bocce, perpetratore di quell'universalismo locale che trovò il suo sfogo nel milanese all'epoca dei bicicli, dei tricicli e delle biciclette, fabbricante dispettoso di ghirigori, di rebus e di perditempi, di strambotti, Mago Merlino, romantico spelacchiato, celebratore del cattivo gusto, Boito è fuori della linea originale dei compositori italiani, non appartiene alla schiatta genuina, non scende per li rami, non ha la mano leggera, nè la loro inventiva ariosa e nobile.

Se fa l'atto di trattenere, di sospendere e di innalzare la musica, gli viene il fiato grosso, la vista gli si intorbida, e suda, l'autore di *Mefistofele*, come un Polifemo costretto a scrivere in bella calligrafia.

Il critico del *Don Marzio* di Napoli, a sua volta, conclude così le sue impressioni sul *Nerone*:

Non resta, dunque, che credere ad un omaggio postumo alla memoria d'Arrigo Boito, tributato inconsciamente dagli amici lombardi (*sic!*) inconsolabili al grande padovano. Ma, a nostro avviso, mai omaggio fu espresso con peggiore inconsideratezza.

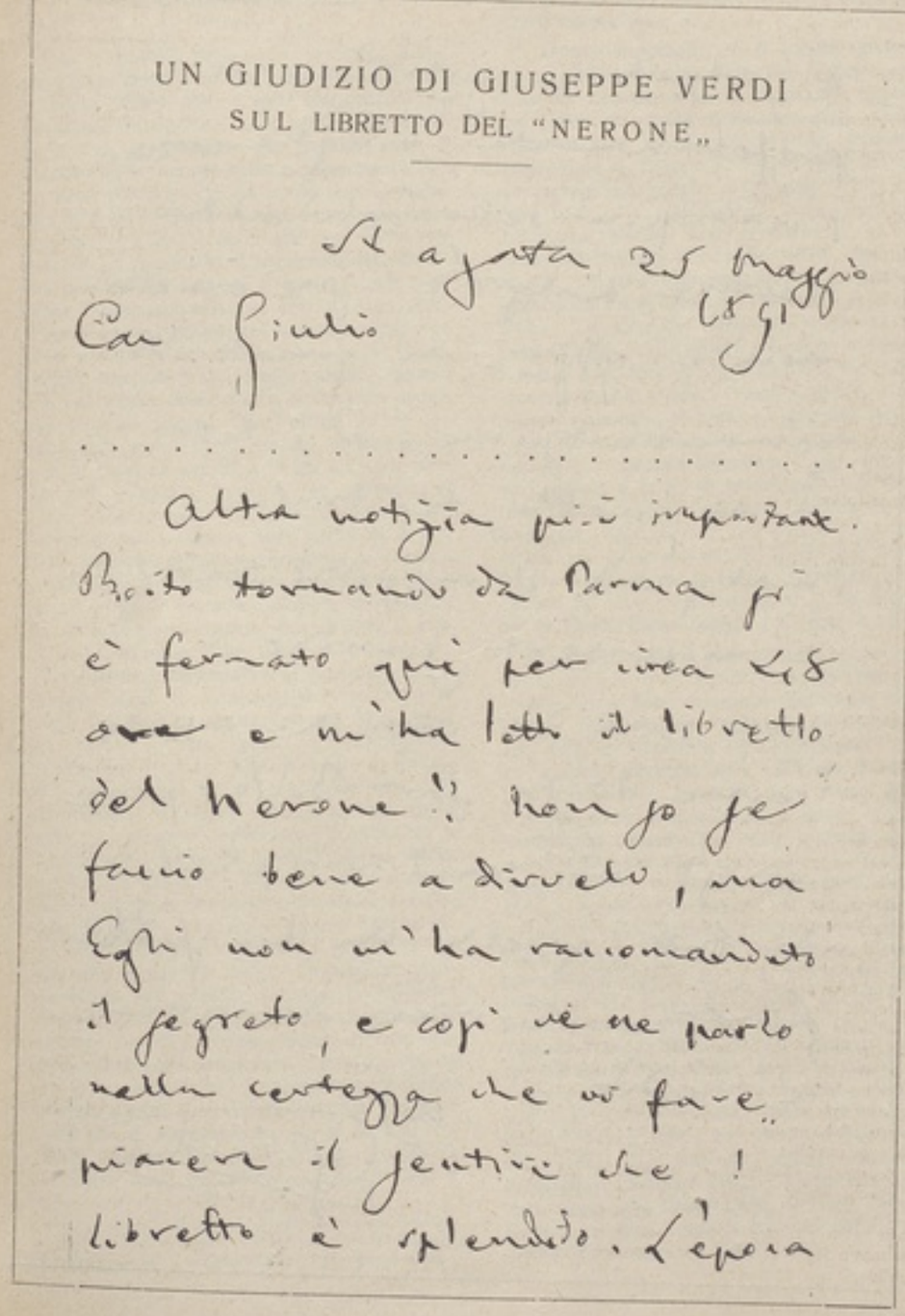
Dopo qualche mese, il *Nerone* ripiomberà nei profondi silenzi donde nessuno avrebbe dovuto trarlo fuori, e solo lo « Spirito che nega » continuerà ancora e per lungo tempo a lanciare la sua sfida al Creatore tra i cieli di carta dell'empireo e il fragore di ottoni dell'orchestra.

Abbiamo creduto giusto di non defraudare i nostri lettori di due documenti così singolari.

Il giudizio della Commissione del nostro Concorso per un pezzo sinfonico ha dovuto essere ritardato a motivo degli impegni di due fra i Commissari, il maestro Toscanini, assorbito interamente dalla preparazione del *Nerone*, il maestro Alfano che trovavasi a Düsseldorf per le prove della sua *Leggenda di Sakuntala*.

Per non rimandare ancora la notizia dell'esito del Concorso stesso, abbiamo preferito di abbinare i due fascicoli di aprile e maggio, che sostituiranno così il consueto numero doppio estivo.

UN GIUDIZIO DI GIUSEPPE VERDI
SUL LIBRETTO DEL "NERONE„

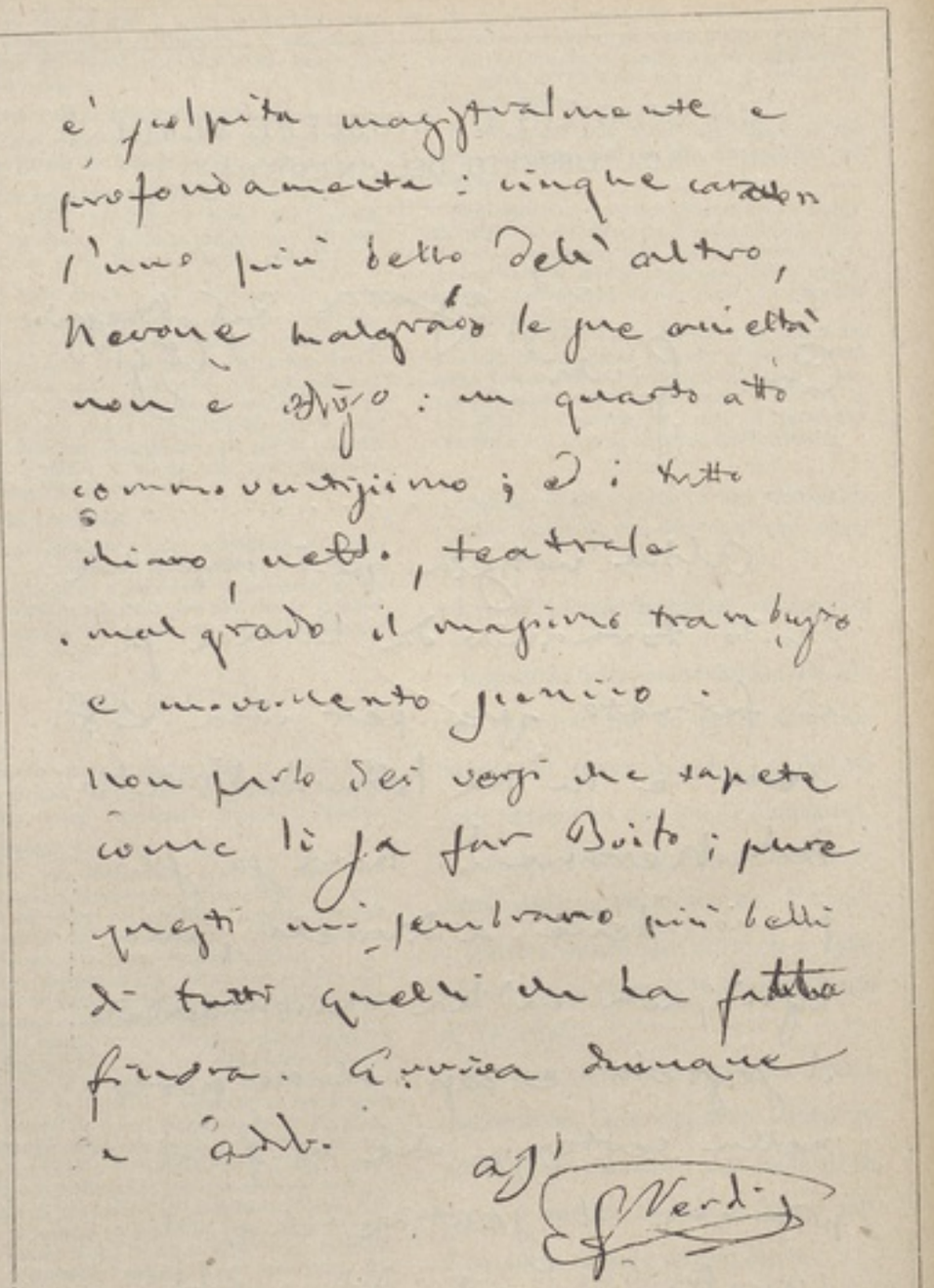


Sant'Agata 25 maggio 1891

Car Giulio

. . . . . .

Altra notizia più importante. Boito tornando da Parma si è fermato qui per circa 48 ore e m'ha letto il libretto del Nerone!! Non so se faccio bene a dirvelo, ma Egli non m'ha raccomandato il segreto, e così ve ne parlo nella certezza che vi fare piacere il sentire che il libretto è splendido. L'epoca



è pulpita maggiormente e
profondamente: cinque canzoni
l'uno più bello dell'altro,
Nerone malgrado le sue orribili
non è brutto: un quarto atto
commovente; e: tutto
divino, nobile, teatrale
malgrado il maximo rambuzzo
e movimento scenico.
Non parlo dei versi che sapete
come li sa far Boito; pure
questi mi sembrano più belli
di tutti quelli de La fidanzata
Ebrea. Spero donare
a Ricordi.

Affº
G. Verdi

Note per una bibliografia delle opere di Arrigo Boito e della letteratura che le riguarda [1]

Una bibliografia delle opere di Arrigo Boito, che possa vantare solo una relativa compiutezza, è ancora da fare. Fino a tanto che non sia minuziosamente esplorato quel campo giornalistico in cui, specialmente nei giovanili anni, il Maestro sparse le sue belle energie combattive in nome dell'arte e di un verbo nuovo — che non fu certo il wagneriano, come comunemente si crede —; fino a tanto che non verrà raccolta in un epistolario la ragguardevole somma dei suoi pensieri affidati ai carteggi con Giuseppe Verdi, con artisti ed amici, e non verrà diligentemente frugato nel tesoretto delle sue carte private per rintracciare le copiose osservazioni, scolpite nella ornata parola, intorno alla sua stessa opera d'arte, nelle note marginali e nelle postille, che l'artista soleva apporre agli scritti altrui quando un'idea giuntagli di fuori ne suscitava in lui un'altra, tutta sua per chiarezza, acutezza ed eleganza di forme; fino ad allora non sarà possibile possedere una esatta nozione degli scritti di Arrigo Boito. Qualche tentativo meritevole di cenno è invece stato fatto per quanto concerne la letteratura critica riferentesi all'opera dell'Artista, sia sotto l'aspetto poetico, sia riguardo al musicista. Citiamo qui due saggi del genere:

L'Appendice bibliografica al discorso letto da Corrado Ricci in Campidoglio poco dopo la morte del Maestro ed apparso nel 1919, edito dal Treves; e l'altra Appendice di Gioacchino Brognoligo, aggiunta alle *Novelle e Riviste Drammatiche* del Boito, pubblicate nel 1920 dal Ricciardi di Napoli. Ma, giunti nel vasto mare di una cotal letteratura, la diligenza e l'acutezza dei bibliografi devono essersi sentiti messi a una ben dura prova fra i gorghi inquieti. Sia a esaltare sia per colpire le audacie del giovane Boito o le raggiunte conquiste dell'Artista nell'età matura, come separare il metallo di valore dalla spregevole ganga? La selezione indispensabile non avrebbe finito a far apparire meno diligente il metodo del ricercatore ed a sottrarre materiali modesti, magari di pura cronaca, ma utili alla conoscenza di una personalità e di un periodo d'arte? Sorvolando sopra questi scrupoli e senza la più lontana pretesa di offrire alcun che di compiuto, mentre si attende trepidanti l'avvenimento dal quale la personalità del Boito risulti definitivamente determinata e rivelato il sogno d'onde, dal ventesimo anno, fu assorbita la sua fantasia creatrice, cerchiamo con queste note di contribuire all'opera del futuro bibliografo.

I. **Opere musicali.** — *Il quattro giugno*, cantata musicata da A. Boito e F. Faccio (eseguita nel Conservatorio di Milano l'8 settembre 1860) ms. nella Biblioteca dello stesso Conservatorio; *Le sorelle d'Italia*, mistero, musicato da A. Boito e F. Faccio (eseguito nel Conservatorio di Milano, il 26 agosto 1861) ms. nella Bibl. c. s.; *Mefistofele*, opera (eseguita il 5 marzo 1868 alla Scala e, rinnovata, al Comunale di Bologna il 4 ottobre 1875), partitura Ricordi, Milano, Copyright 1918; *Mefistofele* (secondo la prima forma in cui venne dato alla Scala): *La Battaglia*, intermezzo sinfonico fra l'atto IV e V, riduzione per pianoforte a 4 mani di Marco Sala, Ricordi; Id.: *La Notte del Sabba classico*, Duetto Elena e Faust (soprano e baritono), riduzione per canto e pianoforte dell'A.

Fra le composizioni di circostanza: Una *Barcarola*: « La luna diffonde », coro a quattro voci, offerta a scopo di beneficenza alla Contessa Marianna Salina, Ricordi. Inedita invece è rimasta l'*Ode all'Arte*, versi di G. Giacosa, scritta per l'Esposizione di Torino del 1880. Brevi frammenti in *facsimile*, riprodotti nella *Lettura del Corriere (canone)* ed in un *Album* per la Croce Rossa Italiana (dal *Basi e bote*).

II. **Libretti e versi per musica.** — *Amleto*, per la musica di F. Faccio (rappresentato nel 1865); *Basi e bote*, commedia, pubblicata nella *Lettura del Corriere*, Ann. 1914, e musicata, nel 1920, da Riccardo Pick-Mangiagalli; *Ero e Leandro*, tragedia lirica, Milano, Ricordi, 1880, intrapresa a musicare dallo stesso Boito e quindi posta in musica da Bottesini (1880), poi da Luigi Mancinelli (1896); *Falstaff*, commedia lirica per G. Verdi (1893); *Gioconda*, dramma per A. Ponchielli (1876); *Iram*, destinato al maestro Dominiceti; *La Falce*, egloga orientale, pel Catalani (1875); *Mefistofele*, prima versione, Milano, Ricordi, 1868, ristampato nella *Biblioteca Rara*, n. XII e XIII, Napoli, Perrella, 1916; *Mefistofele*, seconda versione, Ricordi; *Nerone*, tragedia in 5 atti, Milano, Treves, 1901; *Otello*, dramma lirico per Giuseppe Verdi (1887); *Pier Luigi Farnese*, dramma lirico per Costantino Palumbo (1891); *Il quattro Giugno*, cantata, (1860),; *Semira* pel maestro Sangermano; *Le Sorelle d'Italia*, mistero (1861); *Un tramonto*, egloga, musicata da Gaetano Coronaro (1873). Alcuni di questi testi vanno sotto l'anagramma di Tobia Gorrio. Di Boito è pure il rifacimento del libretto del *Simon Boccanegra* di Verdi (1881).

(1) Per gentile concessione, riproduciamo dalla *Rassegna di coltura*, l'ottima rivista mensile del Circolo filologico di Milano, questo interessante articolo di Gaetano Cesari.

Fra le traduzioni di libretti sono del Boito quelle del *Freischütz di Weber* (fatta per la Scala), del *Rienzi* e del *Tristano* di Wagner; delle *Cento Vergini* di Lecocq. Traduzioni e adattamenti di versi italiani a musiche straniere sono pure: *Cinque canti*, musicati da Wagner; *Tre melodie* dello stesso; *La cena degli Apostoli* dello stesso; *Cinque Romanze* di Raff; *Dodici Canti* a due voci dello stesso; *Dodici melodie persiane, Sei Lieder* ad una voce e *Diciotto Lieder* a due voci, musicati da Rubinstein: *Le Lirique* e il *Requiem di Mignon* dello stesso.

Ricevettero pure il suono: *L'Inno delle Nazioni*, musicato da G. Verdi per l'Esposizione di Londra (1862); *L'Inno-Marcia*, m. da Luigi Mancinelli, per l'inaugurazione del monumento a Guido Monaco in Arezzo; *Luna fedel*, musica di Densa; *La Vergine di Sunam*, m. di Bellardi; Id. m. di Ricordi; *La Cipria*, barcarola in dialetto veneziano, m. di Coronaro. Dal *Libro dei versi: Mia madre un dì mi diede un libro*, m. di Blumenthal, Dal *Re Orso: La Canzone del troviere di Provenza*, m. di Carlo Andreoli; *Serenata provenzale*, m. di L. Sinigaglia; *Papiol*, m. di Ricci Signorini.

III. **Opere letterarie.** — *a*) in verso: *Il libro dei versi, Re Orso*, Torino, Casanova, 1877, ristampato nel 1902; *All'arte italiana, Ode saffica col bicchiere in mano*, nel *Museo di famiglia*, Anno II, 1862, p. 741. Alcune delle liriche pubblicate nel *Libro dei versi*, avevano già veduto la luce prima del 1877, come *A una mummia*, pubblicata nel cit. *Museo*, Anno II, p. 610; *Lezione anatomica*, in *Rivista Minima*, Milano, Ricordi, 1874, N. 10; mentre l'*Inno delle Nazioni* era apparso ancora nella seconda annata del *Museo*, p. 239, col titolo di *La Cantata di Verdi*. — *b*) in prosa, Novelle: *L'Alfier nero*, pubblicata ne *Il Politecnico*. Repertorio di studi letterari scientifici e tecnici. Parte letterario-scientifica. Milano 1867, Serie IV, volume III, pag. 269-282 (fascicolo del marzo). Riprodotta, con qualche emendamento della forma, nella *Strenna italiana pel 1868*. Milano. R. Stabilimento Nazionale di Ant. Ripamonti-Carpano; Venezia, Carlo Bianchi, pag. 9-31, *Iberia*, nella *Strenna* citata, pag. 33-64. *Il trapezio*, in *Rivista Minima*, diretta da Antonio Ghislanzoni, Anno III, 1873 e Anno IV, 1874, Milano, Stab. Ricordi. Ma questa novella appare troncata con la seconda puntata, del 18 gennaio 1874, p. 27. E mentre le prime due uscirono sotto il nome del Boito, questa terza novella ricevette invece il solito anagramma: Tobia Gorrio. — *c*) Riviste teatrali, drammatiche e musicali. Non abbiamo voluto comprendere nella categoria precedente alcuni scritterelli citati talvolta dagli uni come Novelle (Gallignani, nella commemorazione del Boito, letta in Conservatorio); dagli altri, invece, compresi nel numero delle Riviste drammatiche (De Angelis - Dizionario dei musicisti). *La musica in piazza*, ad esempio, dichiarata introvabile dal miglior bibliografo delle Novelle boitiane — il Brognoligo, — subì questa sorte, forse per essere stata letta da troppo pochi. Eppure, chiunque potrebbe rendersene conto scorrendo la *Gazzetta Musicale* del 1870 e 71, pubblicata dal Ricordi, ove troverebbe anche l'esatta determinazione del genere, fatta dal Boito stesso nel sottotitolo: *Ritratti di giullari e menestrelli moderni*. Comincia con una *Cornice dei ritratti*, seguita da quattro puntate dedicate a *Barbapedana* (Anno 1870, N. 9, 14, 16 e 20) e da altre quattro che dànno uno schizzo di una nota scuola milanese di mandolino: *La scuola del Gippa* (Ann. 1871, N. 20, 21, 23, 24). Ora, questo bozzetto, come altri di natura affine, difficilmente potrebbe essere compreso nella serie novellistica; tanto questo, quanto gli altri di cui stiamo per dare l'elenco, appartengono piuttosto alla categoria delle Cronache d'arte di carattere letterario, a sfondo talvolta narrativo, oppure con preminenza dell'elemento critico. Comprendiamo nel genere, — oltre ai citati *Ritratti*, — *Mendelssohn in Italia*, *Giornale della Società del Quartetto*, 1864, N. 2, 3, 4, 6, 8, 11, 14; *Meyerbeer a Berlino*, stesso *Giornale della S. del Q.*, 1865, N. 24. — Alle vere e proprie *Riviste* appartengono le recensioni e critiche delle rappresentazioni drammatiche, liriche e dei concerti, di cui il Boito fu per qualche tempo resocontista in Milano. Si leggono nel *Figaro*, Anno I, 1864, sotto lo pseudonimo di Almaviva: N. 1. *Cronache dei Teatri*; 3. Recensione della *Ginevra di Scozia* di Rota; 4. « Da Giovanni Noseda »; 5. *Gazelda*, ballo nuovo del sig. Perrot; 6. « I Vespri Siciliani »; 7. *Cronache*; 8. *La donna e lo scettico*, commedia nuova di Paolo Ferrari; 9. *I figli dell'arricchito*, commedia nuova di Lodovico Muratori; 10. *Velleda*, ballo di Giuseppe Rota; 11. *Le aquile romane*, azione eroico-lirica del maestro Chelard; 12. *a*) *Montioye* di Italo Franchi; *b*) Saggio storico-musicale del signor Gustavo Noseda; 13. *Cronache*. — Nel *Giornale della Società del Quartetto* cit., Anno 1864 e 65, Resoconti degli « Esperimenti » musicali della Società del Quartetto. — *Il Politecnico*, cit., Serie IV, vol. I. Milano, 1866, pag. 646 e 915; Serie IV, vol. III, Milano, 1867, pag. 86. Ad eccezione della *Marianna* di Paolo Ferrari e de *Il ministro Prina* di Giovanni Biffi, queste Riviste drammatiche contenute ne *Il Politecnico*, studiano parecchie opere del teatro di prosa francese. Vennero riprodotte dal Brognoligo: *Novelle e Riviste drammatiche* di A. B., citato sopra. — *d*) Lettere: Vedi *I Copialettere di Giuseppe Verdi*, pubbl. e ill. da G. Cesari e A. Luzio, Milano, 1913; Cesari, *Tre documenti della gioventù di Arrigo Boito*, in *Il secolo XX*, anno XVII, Milano, luglio 1919; Lett. a G. Bottesini sulle connessioni fra i metalli di suono e i colori, in *Il Primato*, Milano, luglio 1920; ecc. ecc.

Intorno alla vita ed alle opere di A. Boito: G. Albinati, *Bibliografia letteraria e musicale di Arrigo Boito* in *I libri del giorno, Rassegna mensile internazionale*, Milano, Treves, 1918, anno I, n. 4, p. 165. — Franco Alfano, *Arrigo Boito* nell'*Emporium* di Bergamo, luglio 1918. — Paolo Arcari, *Arrigo Boito nella lirica*, nel *Corriere d'Italia* del 24 giugno 1910. — Raffaello Barbiera, nel vol. *Verso l'ideale* (Milano, 1905). — Id. *La veglia d'armi* d'Arrigo Boito, nella *Rivista d'Italia*, anno XXI, fasc. 9 (Milano, 30 settembre 1918). — Giorgio Barini, *Concetti d'arte di Arrigo Boito* (Roma, *Nuova Antologia*, 1912). — Giannotto Bastianelli, *Arrigo Boito musicista*, in *Il Resto del Carlino* del 5 aprile 1919. — Camillo Bellaigue, *Arrigo Boito* nella *Revue des deux mondes*, anno LXXXVIII, fasc. 4 (Parigi, 15 agosto 1918). — Giovanni Bistolfi, *Arrigo Boito in Senato* (Roma, *Nuova Antologia*, 1912). Alberto Boccardi, *Arrigo Boito: noterelle a matita di Nino Nix* (Trieste, 1877). — Id. *Arrigo Boito*, e *In memoriam* nell'*Illustrazione italiana*, anno XLV, n. 24 (Milano, 16 giugno 1918). — Id., *Camillo Boito*, (Milano 1916). — Giovanni Borelli, *Arrigo Boito*, in *Il Capitano Cortese* (Milano, 12 maggio 1895). — Pasquale Borelli, *Arrigo Boito*, nella *Vela latina*, anno VI, n. 4 (Napoli, 30 giugno 1918). — Enrico Bossi, *Arrigo Boito*, nella *Cronaca* del *Bollettino d'arte*, anno V (Roma 1918). — A. C., *Il programma musicale di Arrigo Boito* (Milano, *Musica d'oggi*, agosto-settembre 1920). — Enrico Carozzi, *Mefistofele*, appendice a *L'Unità Italiana*, anno IX, n. 66 (Milano, 6 marzo 1868). — O. Cavara, *Un precursore di Arrigo Boito* (Milano, *Lettura*, dicembre 1920). — Gaetano Cesari, *Arrigo Boito*, nella *Rassegna Italo-Britannica* dell'agosto 1918. — Adolfo Ciarrapica, *Arrigo Boito (Sfoghi d'un solitario)*, nella *Sentinella delle Alpi* del marzo 1912. — Alfredo Colombani, *L'opera italiana nel secolo XIX* (Milano, 1900). — Alessandro Cortella, *Contronota alla Nota sul Nerone*, nella *Gazzetta dei Teatri*, 1901, nn. 34, 35 e 36. — Benedetto Croce, *Boito*, nelle *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX*. Vedi *La Critica*, II. (Bari, 1904). — Francesco D'Arcais, *Il Mefistofele di Arrigo Boito*, nella *Nuova Antologia* del maggio 1877, del giugno 1881 e del febbraio 1885. — Alberto De Angelis, *Dizionario dei Musicisti*, Roma 1922. — Id., *Storia e leggende sul Nerone di Arrigo Boito* (Buenos Aires, *Nacion, Supplemento letterario*, 1920). — Ferdinando de Cinque, *Le notti di Valpurga*, in *Il Resto del Carlino* del 5 aprile 1919. — Vincenzo Fago, *Il Nerone di Boito* (Roma, *Rivista d'Italia*, 2, 1901). — Fafner, *Arrigo Boito intimo*, ne *La Libertà* del 28 gennaio 1914. — Salvatore Farina, *La mia giornata (Dall'alba al meriggio)*. S. T. E. N., Torino, 1910. — E. Ferravilla, *E. Ferravilla parla della sua vita* (Milano, 1902). — Filippo Filippi, *Mefistofele di Arrigo Boito* nella *Perseveranza* di Milano del marzo 1868. — Folchetto (Giacomo Caponi), *Là, Là e Là* (Milano, 1881). — Franchi-Verney, Giuseppe Ippolito della Valetta, vedi Valetta. — Forzano Giovacchino, *La preparazione scenica del «Nerone»*, nella *Lettura* (Milano, 1° marzo 1924). — V. A. Galletti, *I libretti musicali del Verdi*, studio premesso a G. Roncaglia, *G. Verdi* (Napoli 1914). — Giuseppe Gallignani, *Arrigo Boito rievocato da un amico*, ne *La Lettura*, XIX, n. 3 (Milano, 1° marzo 1919). — Luigi Gasparotto, *Diario di un fante*, I, p. 146 (Milano, 1919). — Carlo Gatti, *Il Maestro scomparso*, nell'*Illustrazione Italiana*, anno XLV, n. 26, (Milano, 30 giugno 1918). — G. Gavazzi Spech, *È in casa?...* (Roma, 1884). — A. Ghislanzoni, *Arrigo Boito poeta*, nella *Gazzetta Musicale di Milano*, anno XXIII, nn. 4, 5 e 6 (gennaio e febbraio 1868). — Romualdo Giani, *Il Nerone di Arrigo Boito*. (Torino, 1901; II ed. riv. 1924). — T. C. Giannini, *Il simbolo nel Faust di W. Goethe e l'opera di A. Boito* (Roma, *Rivista d'Italia*, 2, 1911). — Adriano Lualdi, *A. Boito, un'anima*, nella *Rivista Musicale Italiana*, anno XXV, fasc. 3 e 4 (Torino, 1918). — Alessandro Longo, *Due scherzi in rima di Arrigo Boito*, nell'*Arte pianistica*, del 1918 e nella *Vela latina*, anno VI, nn. 15 e 16 (Napoli, 15 ottobre 1918). — Id., *Arrigo Boito*, Conferenza letta il 16 marzo 1919 al Circolo Filologico di Napoli, pubblicata ne *L'Arte pianistica*, VI, n. 3 (Napoli, 1919). — Alessandro Luzio, *Verdi e Boito*, ne *La Stampa* di Torino del 7 marzo 1923. — A. C. Mackenzie, *Tre letture fatte sul Falstaff alla Royal Institution of Great Britain*. (Milano, 1894). — Dino Mantovani, *Letteratura contemporanea*. (Torino, 1893). — Giovanni Mariotti, *Commemorazione di Arrigo Boito in Senato*, negli

Atti parlamentari, Senato del Regno, CLXV tornata, pp. 4538-4540 (Roma, 13 giugno 1918). — Mowbray Marras, *Ode a Boito*, nella rassegna *The Anthor* (Londra, 1893). — Id., *Il Mefistofele di Boito a Bologna*, nella *Gazzetta Musicale di Milano*, anno XXX (1875), n. 41. — Id., *Il Mefistofele di Boito*, nel *Musical World* di Londra, ottobre 1875, riprodotto nella *Gazzetta Musicale di Milano*, anno XXX (1875), n. 46. — P. G. Molmenti, *Impressioni letterarie* (Milano, 1875). — Gino Monaldi, *I salotti di Milano - Arrigo Boito*, nel *Giornale dell'Isola letteraria*, anno I. n. 9 (Catania, 15 giugno 1919). — Vincenzo Morello, *Nota sul Nerone di Boito*, nella *Nuova Antologia* del 1° giugno 1901. — G. B. Nappi, *In memoria di Alfredo Catalani*, ne *La Perseveranza* di Milano, del settembre 1918. — Gaetano Negri, *Il Nerone di Arrigo Boito* ne *La Perseveranza* di Milano, del 19 maggio 1901. — Domenico Oliva, *Recenti versi italiani* nella *Nuova Antologia*, del 1° marzo 1902. — Giacomo Orefice, *Arrigo Boito*, nella *Rivista d'Italia*, XXI, (Milano, 1918). — Enrico Panzacchi, *Il Mefistofele di Arrigo Boito*, nel *Monitore di Bologna* del 9 ottobre 1875. — Id., *Arrigo Boito*, in *Critica spicciola (A mezza macchia)*, (Roma, 1886). — Ildebrando Pizzetti, *Arrigo Boito* in *Musicisti contemporanei*, (Milano, 1914). — A. Pompeati, *Arrigo Boito poeta e musicista*, (Firenze, 1919). — Giovanni Rabizzani, *La poesia di Arrigo Boito*, (Firenze, *Marzocco*, 23 giugno 1918). — Corrado Ricci, *Arrigo Boito*, (Milano, Treves, 1919). — Riccio da Parma, *Giuseppe Verdi e Arrigo Boito, Ricordi e aneddoti sconosciuti*, ne *L'Avvenire d'Italia* di Bologna del 21 marzo 1912. — Giulio Ricordi, *Analisi musicale del Mefistofele di Boito*, nella *Gazzetta Musicale di Milano*, XXIII, n. 11, 15 marzo 1868. — Michele Risolo, *Il primo Mefistofele di Arrigo Boito*, (Napoli, 1916). — Camillo Rivalta, *L'ispirazione dantesca nella musica di Giuseppe Verdi*, in *Il VI centenario dantesco*, anno II, pag. 129 (Ravenna, 1915). — Edouard Rod, *Le Néron de M. Boito*, nella *Revue des deux mondes*, anno LXXI, tom. IV (Parigi, 1901). — M. Röder, *Dal taccuino di un direttore d'orchestra*, (Milano, 1881). — Ettore Romagnoli, *Boito, Nerone, l'Oriente*, nella *Lettura*, (Milano, 1° marzo 1924). — Italo Romano, *La Gioconda, melodramma di Tobia Gorrio: studio analitico*, (Milano, 1880). — C. Saint-Saëns, *Docteur à Cambridge*, nel *Souvenirs et Portraits* (Paris, s. a.) — Virginio Savini, *Il Mefistofele a Bologna*, in *Il Resto del Carlino* di Bologna del 12 giugno 1918. — Albert Soubiess, *Avant Falstaff. - M. A. Boito*, nella *Revue d'Art dramatique*, (Parigi, 15 ottobre 1894). — Id., *Le livret d'Othello*, nella *Revue d'Art dramatique*, (Parigi, 15 ottobre 1895). — V. Stanford, *Verdi 's Falstaff, in The Fortnightly Review*, nuova serie, vol. 53. (Londra, 1893). — Antonio Tolomei, *Ad Arrigo Boito*, ode, negli *Scritti vari*, (Padova, 1894). — Fausto Torrefranca, *Arrigo Boito*, (Firenze, *La critica musicale*, novembre-dicembre 1919). — Oreste Trebbi, *Il Mefistofele di Arrigo Boito*, ne *La vita cittadina*, anno IV, n. 9, (Bologna, settembre 1918). — Valetta, *La musica*, in *Il Secolo XIX*, (Milano, 1895). — Ettore Zoccoli, *Il conte Luigi Fr. Valdrighi*, nota, con lettere di Arrigo Boito, ecc. (Modena, 1899).

Gaetano Cesari.

"Nerone,, in musica

Mentre l'intera nazione è concentrata in una intensa e solenne aspettazione, quale l'andata in iscena dell'augurato ed atteso capolavoro boitiano, crediamo utile ricordare sia pure brevemente) le maggiori opere musicali che ebbero nel figlio di Domizio Enobarbo e di Agrippina, il pernio, l'idea e la ragione della creazione.

Claudio Monteverdi (1568-1643) da Cremona, fu il primo ad essere stato tentato da questo soggetto, come pure fu il primo a dare una forma definitiva all'opera, apportando grandi innovazioni ai tentativi di Giulio Caccini detto *Giulio Romano* (1546-1615) e di Jacopo Peri (1561-1630). Il veneziano Gianfrancesco Businello, gliene forni il libretto, ed il *Nerone ovvero l'incoronazione di Poppea* (tale il titolo di quest'opera che può dirsi il primo e vero modello di opera di soggetto storico e l'ultima che il più celebre musicista del XVII secolo abbia composta, ottenendone un successo addirittura trionfale sì da essere replicata nello stesso teatro nel 1646 e 1656), venne rappresentato nell'autunno del 1642 in Venezia sulle scene del teatro del S.S. Giovanni e Paolo.

Nel 1679, al bresciano Carlo Pallavicini (1630-1688), maestro di Cappella alla Corte di Dresda, prese vaghezza di trattare anche lui questo soggetto, ed affidato l'incarico del libretto a Giulio Cesare Corradi da Parma faceva rappresentare il suo *Nerone* al teatro di S. Giovanni Grisostomo di Venezia, nella quale opera il pezzo più sensazionale (a detta di un cronista dell'epoca), fu un insieme *d'istrumenti d'ogni specie, come flauti, trombe, timballi, viole e violini i quali, mescolandosi alla grande sinfonia dell'opera, formavano la più bella e più melodiosa armonia che mai si sia ascoltata.*

Sempre a Venezia, la città italiana nella quale fu aperto il primo teatro pubblico e sulle medesime scene, il patrizio veneziano conte Agostino Piovene, dava quarantadue anni dopo il suo *Nerone* con musica espressamente scritta dal bolognese Giuseppe Maria Orlandini (1690-1750), maestro di Cappella del Granduca di Toscana e lo stesso che doveva dividere con il Pergolesi ed altri suoi contemporanei la gloria di aver fatto levare in alto la musica italiana a Parigi, dove il suo intermezzo: *Il giuocatore* (il cui vero titolo era: *Serpilla e Baiocco o il marito giuocatore e la moglie bacchettona*) ivi rappresentato il 22 agosto 1752, ottenne un grandioso successo.

***

Non possiamo dire lo stesso riguardo al *Nerone* mancandoci notizie in proposito, mentre dell'opera di Giacomo Antonio Perti (1661-1756) anche lui bolognese, dal titolo: *Nerone fatto Cesare* del veneziano Matteo Noris, è lecito pensare che abbia ottenuto il più felice incontro, se dopo esser stata rappresentata al teatro di S. Salvatore di Venezia nel 1693, veniva replicata due anni dopo al Malvezzi di Bologna e, se non erriamo, nel teatro del Palazzo Reale di Napoli nel 1695 in occasione del compleanno di S. M. Carlo V.

La sera di S. Stefano nel 1724 poi, al Regio Ducale Teatro di Milano, rappresentavasi il *Nerone* di Giuseppe Vignati con Maddalena Salvai, Antonio Bernacchi ed Antonio Baldi. Il pubblico, a quanto apprendiamo dalle cronache del tempo, giudicò abbastanza favorevolmente l'opera del Vignati, ma l'esito non è da paragonarsi con l'incontro del *Nerone* dell'abate Francesco Silvani veneziano, conosciuto anche sotto il pseudonimo di *Francesco Valsini*, posto in musica da Egidio Romualdo Duni (1709-1775) da Matera, il *musico vaporoso*, come lo chiamava il Goldoni.

A proposito di questo dramma andato in scena la sera del 21 maggio 1735 al Teatro di Tor di Nona in Roma, dramma che costituisce un *quid* essenziale nella vita e nelle opere del Pergolesi (come ebbi già a dimostrare nel mio lavoro: *G. B. Pergolesi attraverso le sue opere e i suoi biografi*, Milano, Ricordi, 1900), rammenterò soltanto che il celebre compositore liegese Andrea Grétry (1741-1813) nelle sue *Mé-*

prima era caduta l'*Olimpiade* del maestro jesino, si fosse presentato dal suo antico condiscepolo per confortarlo dell'immeritata accoglienza fattagli, dicendogli fra l'altro: *Mon maître, je ne sais pas quel sort m'attend, mais je suis sûr que mon ouvrage entier, ne vaut pas un seul air de votre opéra, si mal accueilli.*

Infatti l'accoglienza dell'opera del Duni fu, come abbiamo già detto, delle migliori, ed il Padre Bagnari Pier Luigi registrava nelle sue *notizie varie dei fatti seguiti in Roma che sono pervenuti all'orecchio, o pure caduti sotto gli occhi di chi per suo divertimento ha scritto* (ms. che si conserva nell'Archivio di Stato di Roma), che *si senta riesca assai bene.*

Purtroppo, a parte questi brevi dati cronologici di tutte le opere che veniamo di menzionare, nulla possiamo dire circa la musica di esse, avendole l'oblio coperte. Prima però di intrattenerci sull'unica opera a nostra conoscenza, ricorderemo ancora il *Nerone* di Niccola Vaccaro ed eseguito secondo l'Allacci nel 1686 « nel Regal Palazzo di Napoli nel giorno del compleannos del Re Nostro Signore, che Dio guardi » e nel quale dramma molto probabilmente vi cantò G. B. Grossi di Pescia soprannominato *Siface* (il più celebre cantante dell'ultimo quarto del secolo XVII), che appunto in quell'epoca trovavasi in Napoli invitato da quel Vicerè don Gaspar de Haro y Gusman marchese del Carpio, a cantare nel *Pompeo* di Alessandro Scarlatti (1659-1725) e nella quale opera aveva *furoreggiato;* l'*Agrippina* di Vincenzo Grimani patrizio veneto, poi cardinale ed infine Vicerè di Napoli, dramma posto in musica da Giorgio-Federico Händel (1685-1759) e datosi prima a Venezia (presente l'autore) nel carnevale del 1709 al teatro di S. Giovanni Grisostomo riportandone un enorme successo e poi nel 1713 al S. Bartolomeo di Napoli, unitamente a delle arie e scene buffe di Francesco Mancini (1674-1739), maestro di Cappella di quella Real Corte; un divertimento teatrale di autori incerti rappresentatosi nel carnevale del 1743 al teatro dei Fiorentini in Napoli ed intitolato: *Nerone detronato*, ossia: *Il trionfo di Sergio Galba*, dove la maschera di *Pantalone de' Bisognosi* personificava Nerone, quella di *Pulcinella Cetrulo* Ottavio, quella di *Coviello Ciavola* Sergio Galba, ecc.; infine il ballo *Nerone* del coreografo Antonio Pallerini con musica di Costantino Dall'Argine (1842-1877), datosi il 24 febbraio 1877 alla Scala di Milano con buonissimo esito.

Il *Nerone* di Antonio Grigoriowitch Rubinstein (1830-1894) su libretto di Jules Barbier, è l'unica opera che su questo soggetto noi co-

moires ou Essai sur la musique, racconta come il Duni gli confidasse che incaricato di comporre il *Nerone* per lo stesso teatro dove pochi mesi nasciamo e possiamo quindi parlarne più lungamente.

***

Non meno gigantesca delle altre opere di questo luminare dell'arte pianistica, fu cominciata durante uno dei soggiorni che il Rubinstein fece a Parigi ed istrumentata a Pietrogrado e per la prima volta (tradotta in tedesco) rappresentata al teatro Municipale di Amburgo il 1° novembre 1879 sotto l'alta ed eloquentissima direzione dello stesso autore. Ritrarre con le tinte più adeguate un personaggio così tristo, così cupo, così mostruoso (perchè il Barbier ha posto sulla scena un Nerone quale la storia ce lo ha tramandato e non come il Renan ce lo presenta nel suo *Antéchrist*), è certo cimentarsi in una impresa nè facile nè di breve momento. È naturale che l'arte dei suoni rintracci per questa circostanza tutte le più strane e riposte sue coloriture, come l'arte dello scrivere ricercò per l'Alfieri e per il Cossa i suoi motti più fieri e più detestevolmente abbietti. Di conseguenza nasce che l'opera del Rubinstein più esattamente si accorda con il soggetto: Rubinstein che sente tutte le impetuosità liriche di un folle — egli non folle — che percepisce tutte le rare stravaganze — egli non stravagante — e che intuisce la favolosa mostruosità umana — egli non mostro.

Ecco perchè il *Nerone*, eccezione fattane per la Russia che conobbe quest'opera magistrale solamente nel febbraio (10) del 1884 (tradotta in italiano ed eseguita sotto la direzione del maestro Bevignani al teatro Maria di Pietrogrado avente ad interpreti principali il Cotogni, la Durand ed il Sylva) e che dichiarò inferiore a tutte le altre del Rubinstein, piacque e fu dai più accaniti avversarii dell'illustre compositore, giudicata favorevolmente; Hans de Bülow, che dichiarava ad una ripetizione della sinfonia *Océan* del Rubinstein, che non amava la musica di coloro che portavano i capelli lunghi, e ne gettava, così dicendo, la partitura per terra, scriveva *(Ein Nero Brief)* che con il *Nerone*, il grande pianista russo si è rivelato un vero compositore drammatico, aggiungendo che ha diritto a tale titolo perchè ne ha la potenza *(wozu er das Recht, weil die Potenz hat)*.

Questa volta l'apostolo wagneriano, non poteva emettere un giudizio più giusto, chè difatti il *Nerone* è fra le opere drammatiche del Rubinstein quella che maggiormente si distingue per la forza e per il movimento drammatico, nonchè per l'unità di stile e ricchezza di forme. In essa, l'abbondanza delle idee musicali è veramente straordinaria, e l'ispirazione lungi dal venir meno, cresce a misura che il dramma s'avvicina al suo epilogo. L'istrumentazione, quantunque in generale accompagni le voci con una certa discrezione, è più ricca che nelle precedenti opere rubinsteiniane, e le masse corali, poi, acquistano nel *Nerone* un elemento di più, cioè un realismo tale fino allora mai raggiunto nelle opere scritte in questi ultimi anni, testimonio il doppio coro del secondo atto: quello della plebaglia acclamante Nerone nella piazza del Tempio d'Evandro, mentre egli, Nerone, nell'ebbrezza dell'orgoglio grida: *Io sono dio!* e quello dei cristiani che il popolo perseguita col consenso imperiale; nonchè il coro (ancor più sinistro) nella scena dell'incendio, mentre la giovane Chrysis, la protetta del prode e generoso Vindex, cade morta sotto i colpi della folla in delirio, per essersi proclamata cristiana...

Termineremo queste brevi note, ricordando il *Nerone* di Riccardo Rasori, melodramma in 4 atti su libretto di A. Catelli, datosi al Carignano di Torino il 21 novembre 1888 e le opere inspirate dal *Quo Vadis?* del popolare romanziere polacco Henryk Sienkievicz, aventi tutte lo stesso titolo e che per ordine cronologico sono quelle del direttore della Cappella musicale della Basilica di S. Nicola a Tolentino, Giuseppe Bezzi (Ancona, Teatro delle Muse, marzo 1901); di Ruperto Chapi (Madrid, Teatro Apollo, 28 dic. 1901); di Giovanni Nouguès (Nizza, Teatro dell'Opera, 9 febbraio 1909), ed infine le scene drammatiche di Felice Nowowiejski (Amsterdam, Sala dei Concerti, 22 ottobre 1909).

***

Ed ora, al pubblico internazionale della Scala che avrà la preferenza di assistere a sì grande avvenimento artistico, chè Milano dopo tutto può essere considerata (in seguito alla rappresentazione della prima opera musicale nel 1499 nel Palazzo Bergonzio in occasione del matrimonio d'un Visconti con Isabella d'Aragona) la culla del melodramma italiano ed è perciò naturalissimo che sulle scene del suo massimo teatro abbia a vedere per la prima volta la luce l'opera postuma di Arrigo Boito, di fare al *Nerone* ben meritata ed entusiastica accoglienza.

E. Faustini-Fasini.

Pizzetti commemora Boito [1]

Egregi Colleghi, miei cari figliuoli,

Non a me, ma a un altro di me più meritevole avrebbe dovuto esser dato di convocarvi qui per questa famigliare commemorazione di Arrigo Boito. Io? Io avrei voluto sedere tra voi, ad ascoltare la parola semplice e commossa di lui, dico di Giuseppe Gallignani, che per me era sempre, un poco, il mio Direttore, come quando ero alunno del Conservatorio di Parma, e che mi aveva sempre voluto e mi voleva bene come io ne avevo sempre voluto e ne volevo a lui. All'onore che oggi mi tocca, di ricordare con parole di reverenza e di omaggio colui che fu uno dei più nobili artisti italiani del secolo passato, egli, il Gallignani, avrebbe avuto di me tanto più diritto.

Questa raccolta, intima commemorazione alla quale vi ho chiamati, fu uno degli ultimi desideri e degli ultimi propositi del vostro Direttore. E forse egli aveva invocato dalla sorte di poter terminare la sua attività ufficiale con questo atto di riconoscenza e di umile ma vibrante affetto per il poeta musicista che, mancato alla vita terrena Giuseppe Verdi — il maestro più vero e più grande di tutto il nostro ottocento — era stato l'artista da lui più venerato, e il consigliere al quale aveva più spesso ricorso, sia che avesse da superare una incertezza del suo cuore, o da vincere un dubbio della sua mente. E poichè — voi lo sapete bene — il Gallignani amava sopra ogni cosa sua, o che da lui dipendesse, il *suo* Conservatorio, i *suoi* alunni, i *suoi* professori, egli non pensò, come un altro avrebbe forse pensato, « Per ricordare e onorare la memoria di Arrigo Boito, *io* farò questa o quella cosa », ma pensò « Boito sarà ricordato e commemorato *dal Conservatorio in Conservatorio* ». Quando? Quando per le cure fraterne e per la somma virtù interpretativa di Arturo Toscanini il *Nerone* fosse per entrare dalla luce delle scene della Scala nella luce radiosa della gloria. E i modi della commemorazione? Quali fossero precisamente le idee e i propositi del Gallignani a questo riguardo, non so. Soltanto questo, so: che egli desiderò il Conservatorio possedesse — opera di un artista vero — una effigie pittorica del maestro. Ne parlò ad Arturo Toscanini, e questi suggerì il nome del pittore Giuseppe Amisani, il quale, da quell'artista che egli è, non solo accettò l'incarico, ma offerse generosamente la sua opera. Della sua opera pittorica, il magistero tecnico della quale è tutto volto alla interpretazione psicologica della persona raffigurata, della sua opera io qui lo ringrazio, anche a nome vostro, egregi colleghi e cari figliuoli, e anche a nome di Giuseppe Gallignani, del quale non è qui presente, per sorte crudele e tristissima, la persona franca e schietta, ma è presente — io ne sono certissimo, io lo sento — il generoso spirito.

[1] In occasione della consegna al Conservatorio Verdi di Milano, di un riuscitissimo ritratto di Boito dovuto al pittore Giuseppe Amisani.

***

Dovrò ora parlare a voi di Arrigo Boito poeta, di Arrigo Boito musicista?

Come potrei farlo degnamente, in poche parole? E d'altra parte mi parrebbe di farvi torto, chè questo non è un Istituto di cultura generica e dilettantesca, ma un Istituto Musicale, e i più di voi conoscono certo dell'arte boitiana non solo le opere ma anche le idealità e i principi estetici onde essa fu generata: e i più piccoli, i più giovani la impareranno a conoscere in ben altro modo e più degno che non per le parole che io potrei dire. Conosceranno, anche i più giovani, attraverso lo studio delle opere poetiche e musicali del Boito, e comparando esse opere con quelle contemporanee, quale puro e nobilissimo artista fosse colui che intorno al '60, in uno dei periodi più grigi e flacchi della vita spirituale italiana, ardiva lanciare — giovanissimo, poco più che ventenne — fiere e sdegnose apostrofi e acute ironie contro l'accademismo, contro il culto delle formule, contro la idolatria delle tradizioni, contro ogni concessione ai gusti e ai desideri volgari. Fu anche, talvolta, eccessivo e ingiusto? Sì, come sono spesso i giovani generosi e di sangue fervido, i quali però sanno poi riconoscere i loro errori e ingiustizie, e ne fanno ammenda: ciò che pure il Boito fece, nobilmente, quando poteva e doveva esser fatto.

Sensibilissimo, squisito spirito di poeta, egli fu e si manifestò romantico, quando esser romantico significava vivere e voler vivere, in opposizione a un preteso classicismo che non era se non gelida ripetizione di forme vuotate di ogni contenuto. Spirito di poeta e di musicista insieme, ardì vagheggiare, meditare, concepire un rinnovamento del melodramma per il quale il melodramma potesse attingere la somma e varia e meravigliosa bellezza della tragedia antica. E intorno al '60 egli leggeva Tacito e Goethe, e ad essi si inspirava, mentre i librettisti del tempo leggevano — che so io?

— forse Ponson Du Terrail ed Eugenio Sue, e scrivevano libretti d'opera dai quali soltanto un genio di potenza divina come quello di Verdi potè non essere diminuito o mortificato. Insaziabile ricercatore di espressioni squisite, tali da poter manifestare i più segreti e fuggevoli moti del sentimento, egli nel *Mefistofele* creò recitativi — adopero una parola corrente ma impropria — che sono fra i più belli che si possano trovare nelle opere teatrali del secolo scorso: ma a dimostrare che egli non fu un ricercatore e inventore di minuzie, ecco il « Prologo » di quella sua prima opera, stupendo affresco musicale, sì ricco di figure, di movimenti, di colorito, che oggi ancora, dopo oltre cinquant'anni da che fu scritto, esso ha potere di trascinare le folle all'entusiasmo.

Ma non più: il molto che potrei aggiungere sarebbe ancora poco, e pur sarebbe troppo in questo momento, mentre tutti attendiamo la rivelazione di quell'opera che il Boito portò nel suo cuore e nel suo cervello, amore e tormento insieme, per oltre quarant'anni, *usque ad mortem*: e mentre tutti i giornali e le riviste parlano di lui e dell'arte sua, e di lui può scrivere chi lo conobbe e chi meritamente ebbe la sua stima e la sua confidenza.

***

Ma non vi sarà dunque, oltre quello di accogliere l'opera di Giuseppe Amisani con una gratitudine che vuol essere anche, anzi sopratutto, un segno della nostra reverenza per il Boito, non vi sarà un atto che noi possiamo compiere, per onorare la memoria del maestro, tale che egli stesso approverebbe se fosse qui a giudicarlo? Io credo che sì, vi è, e noi lo possiamo compiere. Fare a lui, allo spirito di lui, una promessa, e giurare di volerla mantenere.

Maestri e scolari — dico, di voi, scolari, miei cari ragazzi, e non studenti: perchè studenti siamo tutti, giovani e meno giovani e vecchi, e non finiremo mai di essere, e ad ogni giorno ad ogni anno che passa, e per ogni capello che ci si imbianca, cresce e sempre più ci pesa, e ci fa sempre più umili, la coscienza del pochissimo che sappiamo e riusciamo ad apprendere in confronto del molto che vi sarebbe da conoscere — Maestri e scolari, dico, varie sono le attitudini artistiche, le doti, le conoscenze di ognuno di noi. V'è tra noi chi ha avuto dalla natura maggiori doti per una piuttosto che un'altra specie di attività artistica, v'è chi ha già acquistato col lungo studio un'esperienza che i più giovani acquisteranno poi: in compenso, i più giovani sono più ricchi di speranze, di sogni, forse di illusioni. Ma tutti, Maestri e scolari, i più favoriti dalla Fortuna e i meno, i più alti come i più umili, tutti possiamo sentirci eguali, possiamo *voler essere* eguali, in una cosa: nell'amare la nostra arte divina.

Molto studiare per molto apprendere, per riuscire a superare le più ardue difficoltà della pratica artistica, per essere fra i migliori ottimo, è bene, è lodevole ed ammirevole: ma studiare con amore è meglio, ma amare la propria arte, la propria attività artistica, anche se questa sia modesta e oscura, è santo.

Una scuola, un Istituto d'arte, un organismo cioè collettivo, ha bisogno, per funzionare, di regolamenti che fissino l'estensione dei programmi di studio e le ore di attività: ma ciò che più conta e più vale, anche nella scuola, non è la quantità o la durata del lavoro, ma è la qualità; più ancora, è *l'animo* col quale il lavoro viene eseguito.

E volgetevi indietro, a guardare ai più grandi musicisti del passato — e dico ai musicisti, perchè noi siamo musicisti — ma lo stesso si potrebbe dire dei poeti, dei pittori, degli artisti in genere — e vedrete che i più grandi riuscirono a dire cose alte, belle, durevoli, non in quanto furono abili, non in quanto composero o adornarono le opere loro di preziosità luccicanti — ingannevoli apparenze di un'aridità miserabile — ma in quanto essi misero nella loro arte il loro cuore, in quanto la loro arte essi l'amarono perchè per essa poterono esprimere il loro amore.

E Arrigo Boito fu uno di codesti artisti, degno della nostra venerazione, non solo per le nobilissime opere che ci donò, ma per il fervido e purissimo amore con cui egli visse la sua vita di artista.

Dicevo che ad Arrigo Boito sopratutto caro avrebbe potuto essere che per dimostrargli la nostra reverenza e per fargli onore noi gli avessimo fatto una promessa giurando di volerla mantenere. Facciamogliela, come se egli fosse qui e potesse udirci — e forse ci ode.

E non diciamogli soltanto: « Maestro, lavoreremo » — ma diciamogli: « Maestro, lavoreremo con amore ».

ILDEBRANDO PIZZETTI.

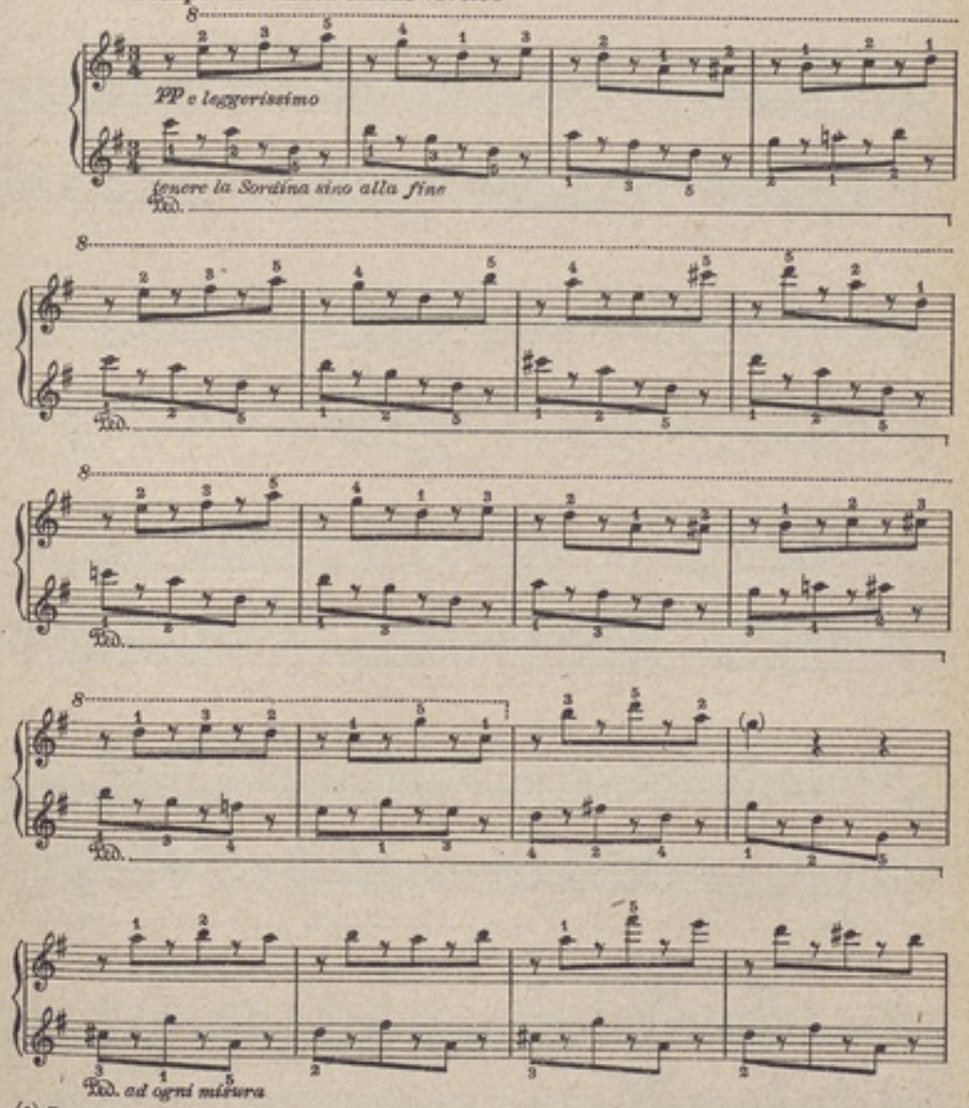
Lo spirito della musica non può risiedere altro che nell'amore.

WAGNER.

CARILLON [1]

E. Pozzoli

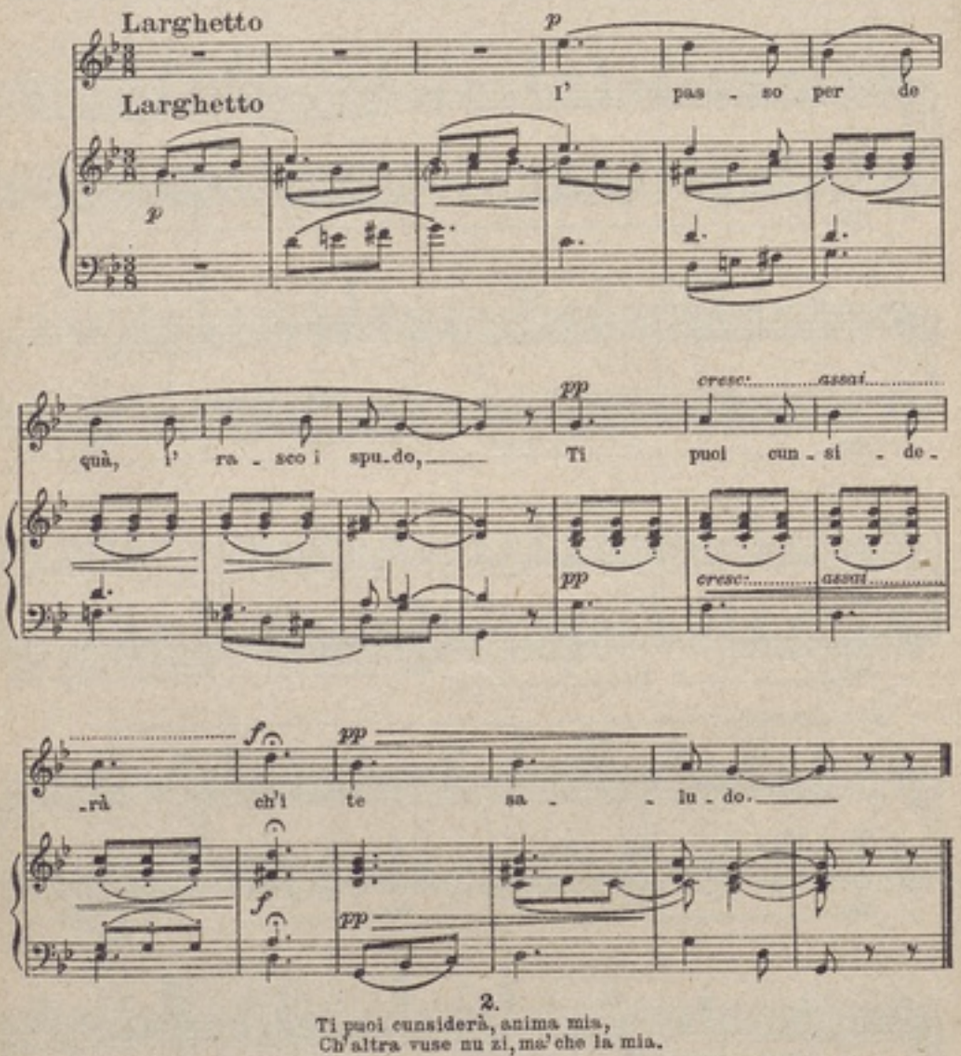
Tempo di Valzer assai vivace



(1) Da *« Pagine minuscole »*.

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. E.R. 308 t

Saluto amoroso (1)



2.
Ti puoi cunsiderà, anima mia,
Ch'altra vuse nu zi, ma' che la mia.

(1) Dalle *«Canzoni popolari dell'Istria»* scelte, ordinate ed armonizzate da G. G. Bernardi.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (*Copyright, MCMXIX, 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. 115638 t

CONCORSI

IL GIUDIZIO DELLA COMMISSIONE ESAMINATRICE DEL NOSTRO CONCORSO PER UN PEZZO SINFONICO

Ai Signori G. Ricordi & C., — Milano.

Milano, 28 - V - 24.

La Commissione ha diligentemente esaminati i 107 lavori presentati al Concorso. Nove lavori, dei quali riportiamo il titolo e motto, secondo l'ordine di presentazione, le sono parsi meritevoli di un secondo esame, e cioè i seguenti:
OUVERTURE PER IL CYRANO (Nulla fluat); VISIONE EPICA (Avanti, avanti o indomito); SOGNO DI TERRA PROMESSA (Mak tub); IMPRESSIONI DI PAESAGGIO (Latina tellus); TRE QUADRI VENEZIANI (Vita brevis, ars longa); PRIMAVERA DI SOGNO (Ars et Labor). DON CHISCIOTTE (La morale è l'interesse dei più); SUITE IN QUATTRO TEMPI (Forse avverrà che rifiorendo); ORGIA BACCHICA (Euterpe).

Nemmeno in nessuno di questi lavori la Commissione ha, però, riscontrato pregi tali da proporre l'assegnazione del premio: soltanto essa crede poter segnalare, per qualche più considerevole pregio di ideazione e di realizzazione i seguenti quattro:
OUVERTURE PER IL CYRANO — VISIONE EPICA — SOGNO DI TERRA PROMESSA — DON CHISCIOTTE.

F. Alfano. - I. Pizzetti. - A. Toscanini.

La Ditta Ricordi mentre prende atto del verdetto della Commissione esaminatrice, alla quale porge i suoi più vivi ringraziamenti per le lunghe e assidue fatiche da essa prodigate per lo studio dei 107 lavori, ha deciso di dividere in parti uguali la somma di lire tremila — originariamente dovuta al vincitore del Concorso — fra gli autori dei quattro lavori che sono stati ritenuti degni di una particolare segnalazione. Invitiamo perciò gli autori di detti lavori ad autorizzarci ad aprire le buste contenenti i loro nomi e indirizzi per poter inviare a ciascuno la somma di lire settecentocinquanta.

I lavori pervenuti al Concorso per un PEZZO SINFONICO dovranno essere ritirati non oltre il *15 luglio p. v.*, esibendo la ricevuta della raccomandata con cui venne fatto l'invio o rivelando il proprio nome e indirizzo che dovranno risultare analoghi a quelli contenuti nella busta col motto. I richiedenti fuori di Milano dovranno aggiungere l'importo delle spese postali e di raccomandazione.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Un caratteristico teorico dell'atonalità

L'atonalità è uno di quei procedimenti di cui tutti parlano, ma in modo così diverso, da far pensare che nessuno sappia bene che cosa sia, non esclusi i più noti ed autorevoli tra i suoi zelatori (1).

Tutti, o quasi, incominciano col dire che è un'estensione del cromatismo, e sta bene; ma dopo incominciano le divergenze. Ed è naturale, perchè la tonalità è tutt'altro che sviscerata anche dai migliori teorici, e pochi anche di questi saprebbero spiegare in maniera esatta che sia il cromatismo. Ma, i lettori non si spaventino, non è una lezione di teoria tonale che stiamo per infliggere loro, no; e adesso non intendiamo spiegare che sia in realtà il cromatismo. Prendiamo nota che, gli stessi più arditi, anzi proprio essi (forse per eccesso di ardore) incominciano dall'affermare che il sistema tonale è già frusto ed esausto. Idea a proposito della quale Paul Bekker, nei *Musikblätter des Anbruch* di ottobre p. p., diceva che corbellerie simili non devono scandalizzare, giacchè si son dette in ogni tempo. E pure notiamo che, mentre molti trovano insufficienti le dodici note della scala temperata, e tanti sentono la nostalgia delle innumerevoli scale orientali, e dei terzi e dei quarti di tono, ecc., viene poi trascurato il diverso valore che le stesse note acquistano, (ora in senso ascendente ed ora discendente, quindi in direzione opposta) a seconda delle combinazioni di cui fanno parte. Diversità che l'orecchio percepisce malgrado il temperamento, che unisce, p. es., *do diesis* e *re bemolle* in una nota sola. Questa negligenza d'una ricchezza, per così dire, a portata di mano, non pare interessi i cercatori di tesori nei lontani continenti.

Eppure, considerandola, vi si troverebbe tutto un ordine di nuovi valori tonali per gli stessi così spregiati dodici gradi della scala semitonale temperata, secondo l'uso che se ne fa.

Tra questi teorici dell'atonalità, uno dei più singolari è certo Joseph Matthias Hauer, il quale pubblicò nel fascicolo di novembre della rivista *Die Musik* di Stoccarda, un articolo che dev'essere estratto da un suo scritto più ampio.

Dell'Armonia e del Contrappunto egli si sbriga presto: sono convenzioni che, come le regole medioevali del falso bordone, sono totalmente fuori uso (unbrauchbar geworden) e respinte in blocco nel campo della storia della musica. « Invece ho trovato la legge di base della musica e della melodia, il *Nomos*, il movimento (senza rumori ed attriti), il *puro Melos*, la sola vera *legge della musicalità*, sulla quale va commisurata ogni musica della terra, passata, presente e futura, e che lascia piena libertà ad ogni individualità e personalità anche più marcata.

« Il ritmo è qualcosa d'animalesco, puramente fisiologico. Esso viene dal sangue ed in lui parla la razza. I bambini dispongono già d'una quantità di combinazioni ritmiche, ma non melodiche ». Queste vengono dopo, ma il ritmo ha sempre il sopravvento sulla melodia, e « la musica fu presa in fondo, più che altro come un rumore ritmico, col quale si marcia, si balla, si canta in falsetto *(jodeln)*, cioè « si fa l'Opera ».

« *Melos* è il movimento tra le note, la distanza compresa fra nota e nota. Ma il melos degl'intervalli si sente tanto meglio « più facilmente, *quanto sono più omogenee le note che limitano gl'intervalli stessi* ». « Se uno canta e ricanta o suona e risuona più volte tutte le dodici note della nostra scala temperata (senza troppo forte accentazione personale), allora fa musica *atonale pura* (so musiziert er *rein atonal* (2).

« Questo sempre ripetuto suonare le dodici note: chiude ogni volta il circolo; il cerchio geometrico, la totalità, reca *l'equilibrio* dei toni ed intervalli, lasciando in valore solo la relativa acutezza d'ognuna, il *melos*. E' la *legge statica*, il *nomos*, di cui ho parlato in principio.

« E poichè la scala temperata co' suoi dodici gradi è la più vicina possibile alla scala tonale, perciò il melos atonale *monodico*, originalmente ad una sola voce, può venire espresso armonicamente a più voci, secondo combinazioni dipendenti dalla scala tonale, per accordi, in polifonia. Qui sta la sconfinata (perchè individualmente personale) possibilità di sviluppo dell'atonalità.

« Non v'è certo che una musica *monodica* (ad una voce), la melodia *atonale*, l'intelligente canto o suono dalle 479.001.600 possibilità melodiche delle dodici note temperate, col loro illimitati valori ritmici. Ma con una tale musica la razza bianca non sarebbe paga ». Bisogna fondere il *melos atonale* colla musica armonica tradizionale. Chi voglia mettersi a quest'opera, troverà aiuto in J. M. Hauer, « naturalmente senz'Armonia e Contrappunto!! »

(1) « Nei *Musikblätter des Anbruch* di novembre 1923 (pag. 260), il D. H. Leichtentritt definisce l'atonalità « un'espressione spesso male impiegata, ben capita appena da qualcuno fe' suoi più caldi difensori ».

(2) Quanta cura nel cancellare il senso tonale spontaneo delle note nel reciproco loro rapporto! Bisogna suonarle e risuonarle più volte, evitando ogni traccia di ritmo. Si vede proprio che la tonalità è una convenzione, un artificio, mentre l'atonalità è un così naturale rapporto che, senza tante cautele, non s'arriva a sentire!

GIULIO BAS

Trattato di Forma musicale

(118231 a 118236)

Parte I.	Elementi di ritmo . . .	Fr. 7
» II.	Il Periodo musicale . . .	» 7
» III.	Forma di Canzone a strofe uguali. - La Messa ed i Pezzi liturgici in genere. - Forma binaria e ternaria di Canzone	» 8
» IV.	La Suite in generale. - Preludio ed affini. - Variazioni	» 8
» V.	Minuetto di tipo ternario ed affini. - Recitativo, Arioso Aria. - Nozioni di Forma nel Melodramma. - Il Rondò propriamente detto e nelle varie composizioni sinfoniche. - Affini . . .	» 6
» VI.	Primo Tempo di Sonata. - Rondò. - Sonata. - Il complesso della Sonata. - Ouverture. - Concerto. - Fantasia. - Poema sinfonico .	» 9
118237 -	Le sei Parti prese in una volta	» 36
119159 -	Prefazione e Indice analitico	» 2

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Il canto vibrato

Cantanti, violinisti, violoncellisti, danno al suono una vibrazione che tutti conoscono, ed è un elemento irrazionale, che l'esecutore usa a suo gusto e non di rado contro anche il gusto di chi ascolta. In realtà è un'oscillazione della nota, che ne diminuisce la purezza e ne aumenta l'efficacia (dirò così: offensiva) sull'orecchio, appunto per l'azione d'oscillare; quindi è un procedimento che andrebbe usato con prudenza, ed allora potrebbe avere effetto ben maggiore di quando lo si usa di continuo.

Mr. Percy A. Scholes se ne occupa nel numero del 20 gennaio dell'*Observer*, e cita parole di H. C. Deacon (nel Dizionario di Musica di Grove), a proposito del « Tremolo ». Egli mette in giusto rapporto la vibrazione del suono coll'emozione di chi canta o parla; quindi spiega come il tremolo vada usato nei casi dove si voglia eccitare emozione in chi ascolta.

Mr. Scholes, poi, fa tutt'uno del canto vibrato colle note ribattute, ciò che a noi pare sia cosa diversa. Difatti, mentre la vibrazione è un fatto che sfugge (e crediamo sia sempre sfuggito) alla notazione, le note ribattute hanno uso limitato a certi momenti e valori di durata prescritti dalle note.

Le melodie gregoriane ne presentano continui esempi, sia con appositi gruppi di note ripercusse, detti *strofici* (1), e sia coll'incontro di due gruppi su note unisone. La tradizione ne continuò attraverso all'arte della rinascenza, e Mr. Scholes cita un esempio tratto dal King Arthur di E. Purcell, mentre G. S. Bach (con chiaro scopo espressivo) fa ribattere le note al tenore alle parole *timentibus eum* nel Magnificat. Lavoro dove già il tema iniziale delle voci ha una ripercussione per via d'incontro di gruppi, analoga a quella che userà più volte Beethoven nell'invito del baritono all'inizio del finale nella IX Sinfonia.

Oggi tale procedimento si può dire dimenticato, mentre potrebbe rendere ancora buoni servizi all'arte vocale. Quanto alla vibrazione, il fatto d'essere elemento irrazionale non diminuisce il suo valore effettivo. Usata male da cattivi artisti costituisce un vero difetto, ma in verità quanti sono i cantanti od i violinisti che non se ne servono?

Tutti sanno come il canto italiano abbia tuttavia il primo posto; ora tutti i nostri cantanti vibrano più o meno, tanto da costituire un ostacolo per le esecuzioni corali; dove la precisa intonazione è indispensabile, mentre appunto la voce ferma dei tedeschi favorisce loro la cultura della musica per coro.

CONCERTI PER RAGAZZI

Mr. J. A. Forsyth parlava nel *Daily Telegraph* del 15 febbraio u. s., attorno a questo tema, partendo dal problema che grava sull'esistenza delle orchestre sinfoniche inglesi, cioè il problema finanziario. Le spese sono così cresciute, che ormai si concedono due prove solo ai grandi direttori, mentre la difficoltà dei lavori odierni va tutt'altro che scemando. Risultato: cattive esecuzioni e vita precaria dell'orchestra.

« Sino dal 1898, in America si pensò di risolvere tale arduo problema in maniera caratteristica: con concerti per ragazzi. Il pioniere di questo geniale esperimento fu Walter Damrosch, che per trent'anni diede una serie ininterrotta di concerti per ragazzi colla *New York Symphony Orchestra*, ed il suo esempio venne seguito da noti direttori a Chicago, Filadelfia, Cleveland ed altre grandi città. Lentamente, come sempre, l'idea si fece strada anche in Inghilterra, ed ebbe vero successo, prima a Liverpool colla « Rushworth series of Children's Concerts », poi altrove ».

Fu una rivelazione che interessò tanto il pubblico quanto le autorità scolastiche. Difatti l'A. narra di un concerto datosi a Manchester durante le vacanze di Natale, davanti a ben 3000 ragazzi scelti a sorte fra quelli delle scuole secondarie del distretto, e che diede brillanti risultati.

« La parte più popolare del programma fu... naturalmente, *Una piccola musica notturna* di Mozart, e quando, alla fine del trattenimento, il direttore d'orchestra chiese incidentalmente ad uno dei piccoli uditori che pezzo gli era piaciuto di più, il ragazzo puntò il suo dito davanti al nome di Mozart, dicendo: « *perchè è così sonoro* ».

***

« Anche a Glasgow si fecero esperimenti nello stesso senso, ottenendo una bella esperienza di quanto presto e bene afferri la mente dei ragazzi. Prima di eseguire il celebre Minuetto di Boccherini, il direttore d'orchestra spiegò al giovane pubblico, che il pezzo incomincia con una nota decisa e ribattuta, che si ripete più volte nel corso del pezzo; e disse ch'egli desiderava si stesse attenti a quante volte quella nota ritorna. Alla fine del pezzo, quasi prima che Mr. Boult avesse il tempo di voltarsi, egli veniva salutato da un potente grido: *sei*. E' un esempio che mostra ciò che sanno tutti quanti si occupano della didattica infantile: cioè, che, dato un piccolo incentivo, non v'è limite per l'immaginazione delle menti dei fanciulli ».

A Londra tali concerti vennero organizzati con cura anche maggiore. « Prima Mr. Boult fece una chiara storia dei vari strumenti e dei loro uso; presentò alcuni fra i temi eseguiti da alcuni strumenti in gruppo; mostrò la connessione dei temi in frasi dialogiche; finalmente venne l'esecuzione completa, colla intensa intima soddisfazione di riconoscere le singole parti componenti la massa sonora.

« ....In America vengono mostrate tabelle con disegni dei vari strumenti, così che i ragazzi vi si famigliarizzino e li riconoscano avvicinandosi al podio. I temi principali vengono proiettati su uno schermo, e prima d'ogni pezzo si presenta il ritratto dell'autore. Alcune di queste cose furono praticate anche a Liverpool col migliore risultato ».

Musicologia e telefono senza fili

« La radiotelefonia, che diffonde in tutto il mondo i più diversi rumori, non ha sdegnato riservare un posto alla musicologia (francese). Ecco qualcuna delle comunicazioni trasmesse dalle diverse stazioni, da dicembre 1923 a febbraio 1924: *Primitivi della musica*, di M. Amédée Gastoué; *Musica per violino e per clavicembalo in Francia al Secolo XVIII*, M. M. E. Borrel e P. Brunold; *I Noëls*, M. Julien Tiersot; *I Couperins*, M. Ch. Bouvet; *La musica drammatica in Francia da Lulli a Rameau*, M. L. de La Laurencie; *Le Canzoni popolari del Canadà Francese*, M. L. de Flagny, ecc. ».

Queste notizie recate dalla *Revue de Musicologie* di febbraio u. s. mostrano come in Francia non si trascuri nessun mezzo per diffondere l'influenza nazionale artistica ed intellettuale. E' una nuova e possente voce, che si fa ascoltare in tutto il mondo.

Chiunque adotta il NUOVO METODO CAVALLO nell'insegnamento, nello studio, scrittura, stampa ed esecuzione a prima vista, è davvero felice, perchè ottiene risultati e soddisfazioni insperati. Prezzo L. 15. — RIFORMA TEMPI TONALITÀ: L. 8. — CARTA GUIDA PER MUSICA: L. 3 al quinterno.
OPERA COMPLETA . . . . L. 25
Maestro CAVALLO - BARI.

Erik Satie e Claude Debussy

« Fu nel 1891 che Satie compose la musica d'una *wagnérie* di Péladan ed aperse, senza che nessuno se ne accorgesse, la porta per la quale Debussy s'incamminò verso la gloria.

« Debussy frequentava allora la trattoria del *Clou*, mal visto dagli artisti di sinistra perchè aveva avuto il *Prix de Rome*. Lo si evitava. Una sera Debussy e Satie si trovano alla stessa tavola, simpatizzano e Satie domanda a Debussy ciò che prepara. Debussy componeva, come tutti, una *wagnérienne* assieme a Catulle Mendès. Satie arriccia il naso. *Credetemi*, mormorò, *basta Wagner. È bello, ma non è di casa nostra. Bisognerebbe...*

« Cito una frase di Satie che mi fu detta da Debussy, e che decise l'estetica di *Pelléas*.

« Bisognerebbe, disse, che l'orchestra non si mettesse a fare le smorfie quando un personaggio entra in scena. Guardate. Forse che ne fanno gli alberi degli scenari? Bisognerebbe fare uno scenario musicale, creare un clima, un ambiente musicale, in cui i personaggi si muovano e parlino. Nè couplets, nè leimotiv... *servirsi d'una certa atmosfera di Puvis de Chavannes*.

« Riportatevi al tempo di cui parlo, Puvis de Chavannes (il grande pittore primitivista) era un audace, deriso dalla destra.

« E voi, Satie, che preparate? chiese Debussy. Io, disse Satie, penso alla *Principessa Maleine*, ma non so come ottenere l'autorizzazione da Maeterlink.

« Qualche giorno dopo, Debussy aveva la autorizzazione, ed incominciava *Pelléas et Mélisande* ».

Fino dal 1898 Satie comprese che *Pelléas* era un capolavoro e nel 1902, dopo la rappresentazione, scrisse: *Plus rien à faire de ce côté-là, il faut chercher autre chose ou je suis perdu*.

« Il colpo di genio di Satie fu di comprendere subito..., e di riconoscere generosamente ed astutamente, che il suo amico Claudio aveva colpito al centro » dice M. Jean Cocteau, nei Frammenti d'una conferenza, pubblicati nella *Revue Musicale* di marzo, ed è vero. Ma non vi sarà chi non ammiri anche assai più l'altezza d'animo del Satie che, invece d'essere geloso della gloria conquistata realizzando magnificamente i suoi sogni ed i suoi stessi progetti, ne fu uno degli apostoli più fedeli. L'ironista, il burlone, davanti a questi fatti diventa l'uomo superiore veramente ammirabile, che col sorriso domina dall'alto la moltitudine dei meschini avvelenati dai rancori.

LA FRETTA NELL'ARTE

I giovani artisti hanno una gran fretta di raggiungere l'agognata celebrità, e figure come quella di Mozart, il divino poeta fanciullo, pare che li attirino ed insieme li perseguitino allo stesso tempo. Eppure l'arte non va d'accordo colla fretta, e quasi mai la gloria duratura è dei precoci.

In un articolo, su Rossini, dove disse cose invero abbastanza curiose, M. Vincent d'Indy scriveva dei giovani: « essi dimenticano che Bach non pubblicò se non un piccolo numero dei suoi lavori; dimenticano pure che Rameau non osò scrivere il suo primo melodramma che a cinquant'anni, e che Gluck non compose i suoi capolavori che a sessanta, facendo *tabula rasa* e ripudiando come tentativi senza valore, i trenta e più melodrammi della sua giovinezza e della sua virilità. Dimenticano che Beethoven, prima dei tre Trii che classificò *Opera 1*, aveva scritti cinquantatre lavori, concerti, trii, quartetti, sonate, pezzi per pianoforte, per canto; lavori che volle lasciare nell'oblio, per proposito deliberato, perchè li credeva indegni di figurare fra le sue opere. Dimenticano che Wagner non si manifestò realmente che verso il quarantacinquesimo anno. ».

Ed a questi esempi si potrebbe aggiungere che Brahms compose numerosi lavori da camera prima di quelli pubblicati, mentre César Franck non pubblicò che due cose composte prima dei cinquant'anni.

Il tempo è inesorabile contro i frettolosi.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
PER VIOLA

BACH (G. S.).
E. R. 159. - *Quattro Suites* (Sonate) per Viola da gamba, trascritte per Viola moderna . . . . . L. 6.—
E. R. 116. - *Tre Sonate* per Pianoforte e Viola da gamba, trascritte per Pianoforte e Viola moderna . » 6.—
BRUNI (B.).
E. R. 90. - *Metodo* per la Viola, seguito da 25 Studii . . . . . L. 5.—
CAMPAGNOLI (B.).
E. R. 114. - *41 Capricci*, Op. 22 . . L. 6.—
E. R. 115. - *Sette Divertimenti* per Violino, Op. 18, trascritti per Viola . . . . . » 6.—
Revisioni di A. Consolini.
(Nei prezzi è compreso l'aumento)
EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

Musicisti d'Italia. - Milano, gennaio 1924.

R. Picozzi. - *Arte scenica applicata al Canto.*
L'A., che già si occupò del tanto desiderabile innalzamento della cultura dei cantanti, invoca la creazione d'una scuola organica sulla base di tre sezioni: culturale, musicale, scenica; scuola di cui la sede naturale sarebbe l'Ente della Scala.

G. Bellio. - *Il Congresso Musicale di Firenze.*
Ampio resoconto.

——— febbraio 1924. -

F. Sartori. - *Lo spirito di G. Verdi e la musica strumentale.*
« È noto che G. Verdi dichiarava non doversi considerare la musica strumentale come esplicazione d'arte italica.... È da credere che negli ultimi anni di sua vita, si sia riconciliato e con Wagner e con la musica strumentale e sinfonica ».

A. Ronco. - *In tema di riconoscimento giuridico del titolo.*
L'A. invoca la legalizzazione del titolo, riservato a quanti hanno conseguito il diploma presso un R. Conservatorio.

——— *Un appello ai compositori italiani.*
La Fed. It. Patronati Scolastici ha diramato una circolare invitante a cooperare per diverse vie alla preparazione delle feste artistico-educative istituite dal Governo.

Rivista Musicale Italiana. - Torino, marzo 1924.

G. De Saint-Foix. - *Les Symphonies de Clementi.*
Dopo un cenno a quanto si sapeva già sulle Sinfonie di Clementi, l'A. presenta il frutto di certe sue ricerche in un fascio di manoscritti autografi conservati alla Biblioteca del Congresso a Washington. Vengono in luce inediti abbastanza precisi e temi di varie Sinfonie; così che adesso si conoscono ben 10 Sinfonie clementine. « Forse converrà aprire un nuovo capitolo nella storia della Sinfonia all'inizio del secolo XIX ».

V. Ricci. - *Il tricentenario del compositore William Byrd.*
Notizie storiche sulla vita e sull'opera del Byrd quale compositore.

G. Knosp. - *Le « Gamelan ».*
Inizio d'uno studio con ampie notizie storiche e tecniche su l'orchestra giavanese e sugli strumenti che la compongono.

L. Frati. - *Il Petrarca e la Musica.*
Appunti bibliografici sulle composizioni musicali con testi del Petrarca.

Ch. van den Borren. - *Roma centro musicale del Settecento.*
Il dotto bibliotecario del Conservatorio di Bruxelles dà indicazioni sui libretti e sulle partiture conservate nel suo Istituto, e che si riferiscono allo scritto di Giulia De Dominicis, apparso, nel precedente fascicolo della stessa rivista.

F. Cattaneo. - *« Eine Alpensymphonie » di Riccardo Strauss.*
Illustrazione e commento dell'opera straussiana.

C. J. Perl. - *Una moderna officina liutistica tedesca.*
Secondo l'A. il prof. Fr. Giuseppe Koch di Dresda è arrivato a produrre « lo strumento ad arco, il cui suono pareggi quello degl'istrumenti dei maestri italiani dell'epoca classica della liuteria ».

T. Haapanaw. - *La musique Finlandaise.*
Notizie riassuntive sulla musica popolare e su quella dotta, dal secolo XI sino ad oggi.

Il Pianoforte. - Torino, marzo 1924.

A. Cimbro. - *Melodia.*
« Certamente la natura della melodia si *identifica* con l'essenza stessa della musica ». E, dato questo, l'A. tratta dell'eterno problema dei rapporti tra materia e forma, constatando « che il metafisico (musicale) sentimento non soltanto non spezza la forma, ma la alimenta... ».

G. Radiciotti. - *Angelica Catalani.*
Particolareggiate notizie storiche su questa celebre cantatrice vissuta dal 1780 al 1849.

L. Perrachio. - *Per l'interpretazione dei classici del pianoforte.*
Illustrazione della Ballata in la bemolle di Chopin.

G. Rossi-Doria. - *Il Drama musicale.* III.
Dopo aver dimostrato (negli articoli precedenti) la realizzabilità del dramma musicale, e come lo si attui esplicando il nostro ritmo vitale, qui l'A. spiega « che non esiste un soggetto musicale se non nella sua attuazione sonora ».

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 7-14 marzo 1924.

V. Raeli. - *Ai fratelli in arte.*
Invito ai confratelli delle varie arti (pittura, scultura, musica, ecc.), perchè maggiormente si conoscano e fraternizzino.

A. Damerini. - *Le condizioni della musica ai tempi di Bellini.*
Largo estratto dal fascicolo di « Bonega di poesia » dedicato a *Norma*.

ESTERO

Le Monde Musical. - Parigi, gennaio 1924.

A. Mangeot. - *Madame Croiza.*
Scritto illustrativo, con ritratto, della delicata cantatrice parigina.

M. Pincherle. - *Ronsard et la Musique.*
Note sulla recente pubblicazione fatta da M. Henry Expert: *La Fleur des Musiciens de Ronsard*, dove il dotto e geniale bibliotecario del Conservatorio di Parigi ha riunito i più bei pezzi che il grande poeta (di cui ora si celebra il 4° centenario) ha ispirati ai musicisti del suo ambiente. Sono quattro bellissimi fascicoli editi « A la Cité des Livres ».

H. de Curzon. - *Ernest Reyer.*
Fine dello scritto su questo musicista, che viene ricordato in Francia nella ricorrenza centenaria.

S. Liapounow. - *Le Piano Duplex d'Emmanuel Moor.*
Ample notizie sulla costruzione e sui vantaggi di questo tipo di strumento, ora fabbricato dalla casa Pleyel (è annessa una fotografia), con due tastiere disposte l'una al di sotto dell'altra come nell'organo, ma a distanza d'un'ottava. Ciò rende facili passi che riescono difficili cogli strumenti usuali.

G. Conus. - *Les Lois de l'Architecture Musicale.*
Articolo sulla teoria a cui si è accennato a pag. 87 del nostro fasc. di marzo, con annesso un grafico del 21° Preludio di Chopin. A noi pare cosa non poco ingenua e dilettantesca. Le leggi dell'architettura musicale sono ormai note, e sono ben più semplici e chiare e naturali di quelle esposte dal professore russo.

V. Zederbaum. - *Une lettre inédite de Nicolas Rimsky-Korsakow et Isadora Duncan.*
Lettera scritta a persona di cui non si fa il nome. Il maestro russo dichiara che, pur senz'avere veduto le interpretazioni mimico-danzanti che la Duncan fa di musiche non pensate per la danza, egli le disapprova.

A. E. M. Grétry. - *Une leçon de composition.*
Estratto dagli scritti del vecchio maestro francese, che, in forma di dialogo, insegna la semplicità e la concisione: due qualità oggi più che mai da predicare ai musicisti.

Le Monde Musical. - Parigi, febbraio 1924.

V. d'Indy. - *Matière et Forme dans l'Art musical moderne.*
Scritto non poco dilettantesco, dove si parla del problema fondamentale dei rapporti fra *materia e forma*, dicendo che la materia della musica è il suono, cioè tenendosi in un piano di sotto a quello dei rapporti tra contenuto intuitivo e forma d'espressione. I giudizi sull'arte odierna sono talvolta abbastanza curiosi.

Dr. B. Maurel. - *Victor Maurel.*
Estratto dall'opuscolo *V. Maurel, Ses idées, Son Art*, che il figlio del grande cantante scrisse in onore del padre recentemente defunto.

La Revue Musicale. - Parigi, febbraio 1924.

G. Radiciotti. - *Rossini à Londres.*
Interessante squarcio storico, che dà un'idea di quello che potrà essere la Vita di Rossini attorno a cui l'A. lavora ormai da anni.

Ph. Stern. - *Sur les Danses de Java, de l'Indochine et de l'Inde.*
« ... Le lien qui unit le théâtre et la danse à l'art plastique se rencontre à plusieurs reprises dans les pays de civilisation indoue; la parenté probable du drame sanscrit et des fresques d'Ajanta, des ballets du Cambodge et des bas-reliefs de Boro Boudour, de la danse de Java et des wayangs, des gestes stylisés et comme arrêtés des danses et des oeuvres d'art, semble recouvrir une influence plus générale et une profonde pénétration réciproque ».

G. Lebas. - *Lettres inédites de Lecocq à Saint-Saëns.*
I due maestri furono intimi amici, e si scrivevano spesso, tanto più che Lecocq non camminava che colle stampelle, mentre l'altro viaggiava sempre. Nella lunga corrispondenza i due amici si scambiavano le loro idee, spesso sulle nuove musiche; contro le quali il Lecocq era furente, tanto che Saint-Saëns faceva la parte del pacificatore!

Z. Iachimecki. - *Deux opéras polonais sur Napoléon.*
Notizie su *Zélis et Valcour ou Bonaparte au Caire* del principe Michele Cieofe Oginski, e *Andromeda* di Giuseppe Elsner su libretto di Luigi Osinski.

M. Douel. - *Le sentiment de la mort dans l'oeuvre de Schubert.*
Non è vero che Schubert fosse malinconico e sapesse di dover morire; ma in gran parte dell'opera sua di compositore (specie strumentale) circola un profondo senso della morte, per cui spesso si ripresentano i temi dei canti che alla morte si riferiscono.

La Revue Musicale. - Parigi, marzo 1924

C. Koechlin. - *Erik Satie.*
Scritto pieno d'ammirazione e di sottile intuizione dell'opera e dell'anima del maestro illustrato.

G. Auriol. - *Erik Satie « the Velvet Gentleman ».*
« Genio?... Scusatemi. Ma lo sapete: Genio non è il pseudonimo di Colossale. Genio corrisponde a *genn*, parola orientale che designa lo spirito alato, e non credo vi sia tra noi spirito meglio dotato per lo slancio imprevisto di quello d'Erik. È la fantasia personificata... e non s'inebria che di *umore* ».

J. Cocteau. - *Fragments d'une conférence sur Erik Satie* (1920).
Interessante scritto con particolari storici sui rapporti fra Satie e Debussy, il secondo magnifico realizzatore dei sogni del primo.

E. Satie. - *Satie-ana.*
Frammenti di scritti « ora umoristici, ora seri, benchè, per dire il vero, non sia sempre facile discernere dove finisce l'umorismo, in questo singolare artista ».

L. Delarue-Mardrus. - *A ceux qui l'aiment.*
Versi a quelli che amano la musica.

A. Teissier. - *Gaspard Le Roux.*
È un clavicembalista quasi ignorato del secolo XVII, e che « merita un buon posto nella storia della musica francese. Egli termina la prima scuola di clavicembalo inaugurata da Chambonnières ».

E. Garcia-Mansilla. - *La Voix et le Violoncelle.*
« La tecnica del violoncello e quella della voce umana, nell'emissione dei suoni, obbediscono ad una legge simile... Per spiegare ciò che, a prima vista, sembra un paradosso, cioè che si innalza quando si scende, e si abbassa (la laringe) quando si sale », l'A. presenta un esercizio di sua composizione.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 febbraio 1924.

Ch. Dyke. - *La Conception ramiste du Drame Musical.*
« Come puro musicista, il posto di Rameau è nell'immortalità, ai piedi di Beethoven, in compagnia di Cabezon, di Scarlatti, di Bach, di Mozart, di Franck, per non citare che questi. Come drammaturgo lirico, può star vicino senza timore a maestri della tempra di Monteverdi, Gluck e Wagner ».

P. O. Ferroud. - *La musique automatique.*
La rivista inaugura questa nuova rubrica con uno scritto di M. P. O. Ferroud, « spécialiste de cette matière »; il quale dice che « scopo di tale studio non è che di far conoscere meglio gli strumenti meccanici, e dissipare il malinteso che li annebbia ». In verità ciò ch'egli dice è giusto, ma non molto alato.

——— 15 febbraio 1924.

J. Chantavoine - *Y a-t-il une musique d'après-guerre?*
« All'indomani della tormenta europea, forse che un'onda immensa non si sarebbe rovesciata sull'anima universale, sollevando la musica, ispirandole non so che canto più largo, più vasto, più profondo di quelli della vigilia? Invece... si ebbero opere minute, brevi, secche, volontieri ironiche o sinistre. Speravamo una *Sinfonia con cori*, ed ebbimo il *jazz-band* ».

A. Himonet. - *Variations dialoguées sur la Nouveauté en Musique. - Importance de l'Habitude.*
L'abitudine ha una parte importante nella vita este-

tica, parte « utile o nefasta secondo l'angolo sotto il quale si considera. Essa porta in sè germi di vita e germi di morte, ed è una dualità interna che bisogna notare ».

E. CHAMPETIER. - *La Musique au Cinéma.* — G. BERNARD. - *Possibilités ciné-musicales.* — J. NOUGUES. - *L'action de la belle musique sur le grand public.*
Articoli intonati alla convinzione dell'inseparabilità dell'arte cinematografica da quella musicale, e diretti a perfezionarne la realizzazione estetica.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 marzo 1924.

L. LALOY. - *Politique Musicale.*
L'A. spiega le sue simpatie pei giovani, che non escludono quelle per gli antichi e pei vecchi, compreso Gounod. Egli non fa della politica musicale, ed ama tutto ciò che sente.

M. ROGER-MICLOS. - *Une révolution dans le piano.*
Sarebbe quella prodotta dal pianoforte a due tastiere tipo *Duplex*, inventato da Emmanuel Moor, e realizzato da M. Gustave Lyon della casa Pleyel. Se ne spiegano i vantaggi, e si dà una fotografia dello strumento.

Revue de Musicologie. - Parigi, febbraio 1924.

A. PIRRO. - *Deux danses anciennes.*
L'A. parla d'una danza grottesca alsaziana *Spaniol Kochersberg* del cinquecento e d'un'impreciasata danza inglese del seicento, con rara dottrina.

J. TIERSOT. - *Les premiers articles de Saint-Saëns.*
Fine dello scritto che mostra i giudizi giovanili del maestro francese sui suoi contemporanei.

Le Ménestrel. - Parigi, 15 febbraio 1924.

J. CHANTAVOINE. - *Ronsard et la Musique.*
Inizio d'uno studio sul grande poeta di cui si ricorda quest'anno il quarto centenario. « On le voit, Ronsard a chéri la musique, il l'a appelée de tout son désir à seconder, bien plus, à parachever sa poésie. La musique a entendu cet appel, elle y a promptement répondu. Elle a rendu au poète ce que le poète lui avait donné ». (Continua).

——— 29 febbraio 1924.

E. SCHNEIDER. - *Chansons d'Italie.*
Scritto pieno di simpatia per la canzone popolare italiana, che ha tratti diversi a seconda delle regioni; ma dove si ritrovano a fascio raccolte serie con altre che hanno puro valore di attrattiva del pubblico. Lo studio solido della canzone popolare italiana rimane ancora da fare.

Revue Grégorienne. - Tournai, gennaio-febbraio 1924.

J. H. DESROQUETTES. - *L'accompagnement de la mélodie grégorienne.*
Continuazione dello scritto che sta al disopra di molti altri ed ha aspetto scientifico, ma soffre del male d'altri studi solesmensi. L'A. mette come base sicura proprio ciò che dovrebbe dimostrare, cioè, che l'arte gregoriana sia come staccata dal resto della musica. Dando uno sguardo più generale, l'A. s'accorgerebbe di non essere sempre molto solido, e d'essere anzi ingenuo nel cercare delle regole pratiche, buone in tutti i casi.

J. GAJARD. - *Pourquoi les éditions rythmiques de Solesmes?*
L'A. continua la sua difesa, certo diretta alla « borghesia musicale », perchè gli studiosi ormai rimpiangono solo che le edizioni solesmensi non diano fedelmente tutti i segni ritmici dei buoni codici.

A. MOCQUEREAU. - *Le Rev.me Dom Joseph Pothier.*
L'illustre fondatore della *Paléographie Musicale* fa la necrologia del suo non meno illustre confratello e rivale, illustrandone la vita con serena obiettività.

The Daily Telegraph. - Londra, 9 febbraio 1924.

E. KUHE. - *Mackenzie.*
Sir Alessandro Mackenzie si ritira dalla direzione della Royal Academy ed Music di Londra, in tale occasione si ricorda la lunga ed onorevole carriera artistica dell'autorevole musicista inglese.

The Chesterian. - Londra, febbraio 1924.

J. LÖWENBACH. - *Bedrich Smetana.* (1824-1884).
In occasione del centenario dalla nascita del maestro, si mette in risalto il complesso dell'opera sua, sia dal lato individuale, e sia da quello della coltura ceca.

L. FLEURY. - *Chamber Music for Wind Instruments.* II.
L'A. dice cose saggie ed interessanti sulla maniera di trattare gli strumenti a fiato nella musica da camera, citando esempi tolti dal moderno repertorio francese.

G. JEAN-AUBRY. - *Youth, Love and Music.*
Scritto occasionato dalla lettura del libro *Une retraite romantique en Suisse* di Mr. Robert Bory. Vi si tratta del soggiorno di Liszt a Ginevra assieme alla contessa Maria Sofia d'Agoult.

The Musical Times. - Londra, febbraio 1924.

W. WALLACE. - *The Conductor and his Fore-Runners.* VI.
Continuazione dello studio sui precursori dell'odierno direttore d'orchestra e coro, tema che conduce a parlare anche della massa orchestrale delle varie età. Qui si tratta dei secoli XVII e XVIII.

A. BRENT SMITH. - *One Generation Cometh.*
Riflessioni sui giudizi che si danno oggi sull'arte della generazione passata, quindi riflessioni non liete, ma pure non prive di buon senso e di molta verità.

M. D. CALVOCORESSI. - *« Boris Godunov » : Genuine and othervise.*
«Anche se le alterazioni di Rimsky-Korsakow non avessero concerto tanta parte delle idee di Boris senza possibilità di riconoscerle,.., sorgerebbe un quesito di etica che qui non possiamo risolvere ».

A. L. SALMON. - *Emotion and Technique.*
« Quelli che mancano di doti emotive, non dovrebbero occuparsi di musica... ».

E. W. SCRIPTURE. - *Singing of Pitch.* (Cantare intonato).
Si presenta con disegni un apparecchio dove le vibrazioni della voce umana vengono rappresentate graficamente su uno schermo circolare, in modo da dare perfetto controllo all'intonazione.

K. SORABJI. - *On neglected Works.* (Su lavori negletti).
Dopo ripetuto il lagno perchè si torna a suonare sempre le stesse cose, l'A. enumera buon numero di bei lavori che non si eseguiscono mai.

H. GRACE. - *Rheinberger's Organ Sonatas.*
Illustrazione delle Sonate n. 13 in *Do Magg.* op. 165 e n. 14 in *Re.* op. 168.

F. G. FIDLER. - *The Re-standardisation of the Small Orchestra.* (La riforma della piccola orchestra).
Spiegate le note ragioni a favore del ritorno alla piccola orchestra, l'A. propone questa disposizione: 2 flauti, 1 oboe, 2 clarinetti, un clarinetto basso, un fagotto, 2 corni, un trombone, timpani, un pianoforte, ed archi in proporzione: 30 esecutori oltre gli archi.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 25 gennaio 1924.

E. SEDDING. - *Von Musik und Sprache.* (Su musica e parola).
Considerazioni sui vari modi di trattare i testi da parte dei compositori, come richiami alle situazioni espresse, come costruzioni formali, come pretesti per musiche sognate da volontà propria.

P. MARSOP. - *Verdi und sein Macbeth.*
I tedeschi conoscono bene il Verdi melodista, non già il Verdi drammaturgo e teatrista. L'A. illustra il *Macbeth*, spiegandone i precedenti lirici, le vicende storiche ed il significato intrinseco.

DR H. PRINGSHEIM. - *Stravinskys « Geschichte Vom Soldaten » auf der Berliner Volksbühne.* (La « Storia del Soldato » di Stravinski al Teatro Popolare di Berlino).
« Si è avvezzi a trovare interessante tutto ciò che è « diverso »; e tale è questa morale e grottesca cosa, in realtà nè molto morale nè molto grottesca, ma abbondantemente noiosa e affatto interessante ».

Die Musik. - Stoccarda, febbraio 1924.

F. BUSONI. - *Franz Liszts Vorrede zur ersten Kollektivausgabe von Fields Nocturnes.* (La prefazione di F. Liszt alla prima edizione collettiva dei Notturni di Field).
Il massimo pianista vivente presenta lo scritto del suo predecessore, a lui simile per tanti lati, ed aderisce a' suoi giudizi. « ...I Notturni di Field rimasero nuovi fra tanti presso invecchiati. Son passati trent'anni (ora quasi cento, aggiunge Busoni) dalla loro prima apparizione e da loro spira ancora una freschezza balsamica, un profumo vaporoso. Dove trovare altrove simile perfezione ed inimitabile ingenuità? ».

A. SPITZER. - *Erich Kleiber.* — H. SCHNOOR. - *Hans Niedecken-Gebhard.* — W. NIEMANN. - *Walter Gieseking.*
Tre medaglioni con ritratti, appartenenti alla serie « Köpfe im Profil ».

P. MARSOP. - *Lichtspiel und Lichtspielmusik.* (Cinema e musica cinematica).
Ampie considerazioni sull'importanza dell'argomento e sulle speciali condizioni in cui agisce, da un lato l'arte dello schermo, e da un altro lato la musica, nelle sale di proiezione. In conclusione l'A., per evitare lo scoglio dello svolgimento parallelo dei due elementi: visivo e sonoro, propone che la musica « inquadri » le proiezioni, con preludi, interludi (anche rapidi, a luce spenta) e postludi.

E. PETSCHNIG. - *Atonales Opernschaffen.* (Creazione operistica atonale).
Severa critica dell'opera *Wozzeck* di Alban Berg, illustrata nel fascicolo d'aprile 1923, della stessa rivista, da E. Viebig. Per l'A. tutto vi è infelice, e l'annunciata novità di far coincidere l'azione drammatica con un séguito di forme musicali chiuse, svanisce nell'incomprensibilità se non addirittura nell'inesistenza d'ogni forma effettiva.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, gennaio-febbraio 1924.

G. KINSKY. - *Hans Haiden, der Erfinder des Nürnbergischen Geigenwerks.*
Piccola monografia su G. Halden, inventore dello strumento che Bartolomeo Cristofori descrisse così: « Un Cimbalo con tastatura d'avorio, con invenzione di cinque Ruote per toccar le corde di budella ad uso d'una ghironda... ». L'A. riferisce come Leonardo da Vinci avesse a suo tempo ideato uno strumento analogo.

J. MÜLLER-BLATTAU. - *Die musikalischen Schätze der Staats-und - Universitäts-bibliothek zu Königsberg.* (I tesori della Biblioteca di Stato e dell'Università di Königsberg).
Notizie a complemento ed a rettifica dei cataloghi esistenti.

A. GEIGER. - *Spezielles über Form und Inhalt der spanischen Münchener Kodizes.* (Speciali notizie sulla forma ed il contenuto della musica dei Codici Spagnoli di Monaco di Baviera).
Dotto studio formale e stilistico, che conferma la nuova orientazione della musicologia tedesca, tutta diretta ora ad indagare l'evoluzione degli stili.

W. HITZIG. - *Ein Brief Beethovens.*
La Casa Breitkopf & Härtel (editrice della rivista) inizia qui la pubblicazione d'una serie di lettere (in gran parte inedite) ch'essa possiede, e dove appaiono quasi tutti i nomi dei musicisti notevoli dal 1719 (anno di fondazione della casa) fino ad oggi. Di tali documenti sarà dato presto l'elenco; intanto la serie si apre con una lettera di Beethoven in data 6 febbraio 1823.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, febbraio 1924.

DR. A. HEUSS. - *Die musikalische Internationale.*
Lungo articolo di fuoco contro la sezione locale della Società Internazionale per Nuove Musiche, costituitasi a Lipsia, pur essendo nella presidenza musicisti invero chiarissimi. La passione politica nazionale, specie antifrancese, salta agli occhi da capo a fondo.

DR. G. GOEHLER. - *Die Führung der melodischen Linie in Beethovens C-Moll-Sinfonie.* (La condotta della linea melodica nella Sinfonia in do minore di Beethoven).
L'A. mostra l'importanza ed il significato dell'andamento melodico, che scende con senso di fatalità nel 1° tempo, tende a salire con senso di speranza nel secondo, sale per ridiscendere subito nel terzo con senso d'incertezza, e si slancia in alto trionfante nel finale.

M. SCHWEDLER. - *Die Flöte, ihr Spiel und wie ich dazu gelangte.* (Il flauto, la maniera di suonarlo e come vi sono riuscito).
L'A., Kammervirtuos e Professore al Conservatorio di Lipsia, fa una gradevole « cicalata » in tono famigliare.

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, gennaio 1924.

P. BEKKER. - *Stimme und Gestalt.* (Voce e tipo d'opera).
« L'opera è una manifestazione (Erscheinungsgebi

artistica della voce. L'essere (die Gestalt) dell'opera è una allegoria vocale, nè più, nè meno ». Dopo avere spiegato come, nella storia, ogni fase del melodramma risponda ad una concezione del modo di usare la voce, e come l'arte romantica tedesca abbia usato le voci medie: baritono e mezzosoprano, conclude: Ora tale concetto tramonta e « torna a rinascere il desiderio della stilizzazione della voce nel canto ». Solo da tale rinnovamento può venire la rinnovazione dell'opera.

A. WEISSMANN. - *Toscanini und die Scala.*
« Due dominatori vi sono adesso in Italia: Mussolini... e Toscanini... ». E dopo tale inizio l'A. parla, pare con indipendenza di pensiero, della magnifica attività del Maestro e del massimo teatro italiano.

O. BIE. - *Der Fernkritiker.*
In gradevole forma narrativa l'A. parla del « critico a distanza »; che, in avvenire, potrà ascoltare e giudicare stando a casa propria, sentendo e magari vedendo gli esecutori dei concerti e dei teatri. Ma non sarà come esservi presente di fatto. E quel critico finirà per ritornare a correr le sale ed i teatri, per tornare a far parte viva della massa che sente e giudica, non solo coll'orecchio e coll'occhio, ma con tutta la sensibilità collettiva.

M. BROD. - *Janácek und seine neuen Klavier Stücke.* (Janàcek ed i suoi nuovi pezzi per pianoforte).
« L'arte di Janácek è fosca, veemente ne' suoi scoppi, indicibilmente schiva ed intima nella calma. Nessuno ha tracciato meglio di lui l'uomo sperduto, solo, senza pace ».

P. MARSOP. - *Der Schaffende Tonkünstler und die Musikkritik.* IV.
In questa parte dello scritto (che continua ancora) l'A. parla della ben nota difficoltà di dare giudizi scritti dopo la sola prima audizione pubblica. Assistere a qualche prova serve assai più di studiare la partitura, che gli editori mandano raramente. I direttori di teatro e d'orchestra dovrebbero capire che i critici possono e devono essere veri collaboratori e non già nemici.

J. M. HAUER. - *Die Tropen.*
Per rendersi padrone della propria tecnica, l'A. s'è messo a contare le possibili combinazioni di note, ed ha scoperto questa regola: « *allontanare quant'è possibile i suoni uguali, così si ottiene la massima tensione melodica, il più forte movimento* ». Per convincere, presenta 44 combinazioni (tropi) tutte partenti dalla nota *la bemolle*.

Der Auftakt. - Praga, 1923, fasc. 11-12.
Il fascicolo è dedicato alla nuova Russia musicale.

DR. O. V. RIESEMANN. - *Die Jüngste Komponistengeneration in Russland.* (La giovanissima generazione di compositori russi).
L'A. non parla nè della generazione che diremo matura (Glàsunov, Ljàpunov), nè dei russi emigrati (Rachmàninoff, Stravinski): il più anziano di cui si occupa è il quarantenne N. Mjaskóvski, poi V. Cerbàcev, M. Blek. A. Pacénco, A. Alexàndrov, S. Evséjev, E. Pavlov, A. Lurié, A. Kràin.

DR. O. V. RIESEMANN. - *Musikalisches Schrifttum in Sovjet-Russland.* (La letteratura musicale nella Russia dei Sovieti).
Ampie notizie sul rinnovato impulso della musicologia russa da dopo la catastrofe politica. In complesso l'indirizzo degli studi è tutt'altro che rivoluzionario.

W. BJELJÄEFF. - *Skrjábin.*
Scritto dove si dà risalto all'arte russa e specie a Scriàbin, che parì a Beethoven, oscurà Reger e Strauss, superando Wagner, mentre alla Russia spetterebbe il compito determinante dell'avvenire musicale.

DR. R. ENGLÄNDER. - *Von Russischer Opernkultur.*
Notizie particolareggiate (fornite da Débroven) sulla vita dei teatri lirici russi. In complesso: repertorio immutato, cantanti di tradizione italiana, cori ed orchestre buoni, di tradizione tedesca.

Vida Musical. - Lisbona, gennaio 1924.

P. THERVOAL. - *Os sons e as cores na arte.* (I suoni ed i colori nell'arte).
« Allo stato odierno delle arti, non si può provocare una commozione estetica coll'impiego esclusivo del colore indipendente dalla forma, nè parimente col solo impiego del suono indipendente dal ritmo ».

PR. L. PINTO. - *David de Sousa*
Scritto commemorativo con ritratto di questo buon artista scomparso ormai da dieci anni.

H. C. MAROT. - *Paul Dukas.*
Notizie illustrative.

P. F. TOMAZ. - *Duarte Lobo.*
Note storiche e ritratto di tale maestro di cappella di Lisbona e grande compositore del 500.

—— *Luiza Todi.*
Notizie e ritratto della più famosa cantatrice portoghese, nata a Setubal nel 1753.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Strumenti a fiato

OBOE.

E. R. 283. — CORELLI (A.). *Sarabanda e Minuetto* per Violino. Trascrizione ed elaborazione per due Oboi e Pianoforte . L. 5,—

E. R. 286. — GRAZIOLI (G. B.). *Adagio* per Cembalo. Trascrizione ed elaborazione per Oboe (o Violino o Violoncello) e Pianoforte . . . . . » 5,—

CLARINETTO.

E. F. 280. — BACH (G. S.). *Adagio della Sonata III* per Organo. Trascrizione ed elaborazione per Clarinetto e Pianoforte . . . . . » 4,—

E. R. 288. — SCARLATTI (D.). *Allegro* in *Sol minore* della Suite VIII per Clavicembalo. Trascrizione ed elaborazione per due Clarinetti e Clarinetto Basso in *Si bemolle* . . . . . » 5,—

Trascrizioni ed elaborazioni di G. SETACCIOLI.
(Nei prezzi è compreso l'aumento).

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

La "Ghibellina,, di Renzo Bianchi

Il 1° aprile è andata in scena al Costanzi, la nuova opera in tre atti *La Ghibellina*, di Renzo Bianchi, su libretto di Dario Niccodemi.

L'azione del nuovo lavoro si svolge a Siena sullo scorcio del secolo XIV, nella torbida atmosfera delle discordie civili fra Guelfi e Ghibellini, che una passione d'amore fra *Dianora* (La Ghibellina) e *Baldo*, capo Guelfo, illumina, conducendo ad un grido di fraternità concorde fra tutti i senesi, di fronte all'esercito imperiale che assedia la città.

Il libretto presenta quadri scenici di indubbia efficacia, nei quali appare la mano felice e sicura del nostro insigne drammaturgo; ma forse qua e là uno svolgimento più adeguato alle esigenze del melodramma avrebbe recato maggior giovamento al compositore, il quale tuttavia ha rivelato in questo suo lavoro delle doti notevolissime sia come musicista che come uomo di teatro.

Il primo atto è il migliore: ha vigoria, movimento, una certa saldezza e larghezza di architettura. Gli episodi musicali, in cui l'autore può cantare e svolgere il suo discorso liberamente, sono i più felici, e rivelano un musicista provveduto di comunicativa e di foga eloquente: ricordiamo l'apparizione di Dianora, l'interludio della sommossa, certe pagine corali e certi sviluppi orchestrali di carattere religioso.

L'opera ha avuto un eccellente successo. L'autore — che ha diretto personalmente il lavoro — ha avuto molti applausi e chiamate. La esecuzione, da parte della Dandolo, protagonista, del tenore Cingolani, del baritono Morelli, dell'orchestra e del coro, è stata assai pregevole; accurata la messa in scena.

MILANO

L'ultimo mese scaligero

Ultime opere rappresentate, oltre il *Nerone*, di cui abbiamo parlato diffusamente, sono state *I Maestri Cantori* e *Boris Godunoff*, entrambe già eseguite nelle passate stagioni, e l'*Andrea Chénier*. Le prime due sono state nuovamente dirette da Toscanini in maniera superba. Inappuntabile, anche, l'esecuzione scenica. Quasi tutti gli artisti — Pertile, Journet, Badini, Venturini, Bavaro, Genzardi, Mira Vasari, nei *Maestri Cantori;* e Zalewschi, Dominici, Meni, Baracchi, Pinza, le signore Bertana, Ferrari, Vasari, nel *Boris* — già noti ed apprezzati nelle precedenti edizioni, ebbero rinnovato il successo. Ottimi anche i nuovi elementi: la Bugg, Eva garbata e sicura, nel lavoro wagneriano; la Sadowen, simpatica Marina, efficace per voce e per scena, la Pedroni buona Nutrice, il Dolci, intelligente Dimitri, l'Autori assai caratteristico Beone, nel *Boris*.

L'*Andrea Chénier* ha avuto in complesso una eccellente esecuzione da parte del tenore Marini, del soprano Sheridan, del baritono Franci e dei minori interpreti, sotto la vibrante e colorita direzione del maestro Vittore Gui.

Il successo è stato completo: con lo *Chénier* la Scala ha chiuso i suoi battenti.

® *Il Ventaglio*, l'italianissima operetta di Reggio e di Cuscinà, anche al nostro Carcano è stata calorosamente applaudita e le numerose repliche si sono svolte a teatro esaurito. Ottima l'interpretazione della Compagnia Riccioli.

® Due novità operettistiche, favorevolmente accolte, si sono avute a Milano: *Straccinaria* di Simoni e Fraccaroli, con adattamenti musicali di Lombardo, al Lirico; *Maggio di redenzione*, del maestro Giovanni Tagliafico, al Politeama.

ROMA

® Al Costanzi il *Boris Godunoff*, in una ottima edizione, protagonista Zalewski ed altri esecutori principali la Zamboni, il Mali, il Nardi, il Pasero, è tornato a produrre una profonda impressione. Ha fatto seguito l'*Iris* di Pietro Mascagni, riapparsa graditissima al pubblico romano: ne sono stati pregevoli interpreti la Viganò, il tenore Merli, il baritono Ghirardini, il basso Pasero. Dopo una riuscita esecuzione dell'*Andrea Chénier* (protagonista De Muro), è andata in scena la nuova opera *La Ghibellina* di Renzo Bianchi, di cui parliamo in altra parte della rivista; e finalmente *L'Africana*, in una indovinata esecuzione (Poli-Randaccio, Pasini, Crimi, Molinari, Pasero, Zaccarini). Tutte queste opere — tranne *La Ghibellina* diretta dal-

l'autore — hanno avuto un ottimo direttore in Edoardo Vitale.

® *Fedra* di Pizzetti (su libretto di D'Annunzio), ha avuto ottime accoglienze al S. Carlo, fervidamente diretta da Marinuzzi. L'autore presente è stato molto festeggiato.

® Un'esumazione interessante è stata data a Verona: *Rita*, un atto di Donizetti, che è sembrata notevole per l'andamento svelto e fastoso e per la facile melodia.

® La *Rondine* di Puccini, protagonista Linda Cannetti, è piaciuta grandemente a Fiume.

® Al Massimo di Palermo si sono rappresentate, direttore Ferrari, *Dannazione di Faust*, *Manon*, *Amico Fritz* e *I Compagnacci*.

® Anche a Catania, a Firenze ed a Rovereto, *Giulietta e Romeo* di Zandonai, da lui stesso diretta, ha ottenuto l'ormai consueto ottimo successo.

A Rovereto, anzi, nella cui provincia egli è nato, con l'occasione si è voluto ribattezzare al suo nome il Teatro Comunale. E non è a ridire gli omaggi e le attestazioni di stima che l'illustre musicista ha ricevuto, da parte delle autorità e dell'intera popolazione.

® Al Teatro Bellini di Catania è stato assai festeggiato il maestro Cilea per la rappresentazione della sua *Adriana*.

® *L'Uomo che ride* di Pedrollo — diretto dall'autore — ha avuto lietissima accoglienza al Malibran di Venezia.

® All'Alighieri di Ravenna, *La Ninna Nanna della bambola* di F. B. Pratella ha avuto riconfermato l'ottimo successo di Milano.

® Il pubblico torinese ha accolto favorevolmente *Mèdi*, nuova operetta di R. Stoltz, nell'accurata interpretazione della Compagnia Maresca.

® All'Opéra di Parigi sono piaciuti *Le Dieux sont morts*, dramma lirico in due atti di Berteaux, musica di C. Tournemire, e il balletto, pure in due atti, *Siang-Sin* di Jobbé Duval, musicato da G. Hüe. All'Opéra Comique è stato assai apprezzato un bozzetto in un atto *L'appello del mare* del maestro Rabaud, ben noto anche in Italia pel suo *Marouf*.

® *Il Principe e Nuredha*, l'opera in un atto di Bianchini, vincitrice del Concorso governativo — come già a Venezia e a Montecarlo — anche a Gand ha conquistato completamente pubblico e critica, pochi giorni dopo il grande successo decretato a *Giulietta e Romeo* di Zandonai. Tutti e due i lavori figureranno anche nel cartellone della prossima stagione. E' anche piaciuta *L'Arabesca* di Monleone.

® *Il Tabarro* di Puccini registra ottime accoglienze in altre due città dell'estero: all'Opernhaus di Berlino e al Royal di Anversa.

® A Liegi è piaciuta assai l'operetta di Szulc, *La victoire de Samothrace*.

CONCERTI

MILANO

® Società del Quartetto. — *23-25 marzo*. In un programma arduo e artistico, Gaspar Cassadò, denotando preparazione e maturità di violoncellista, ha saputo assai bene penetrare gli autori in programma. Ottima collaboratrice, al piano, Giulietta Gordigiani Mendelssohn.

7-8 aprile. Il più interessante concerto della stagione, quello indetto dalla Corporazione delle nuove musiche, nel quale figuravano il famoso *Pierrot lunaire* di Schönberg, diretto dallo stesso autore, e un *Concerto*, per 2 violini, viola e violoncello di Alfredo Casella. Le accoglienze al *Pierrot lunaire* sono state a un di presso le stesse già incontrate da questa strana composizione presso gli altri pubblici italiani, accoglienze decisamente ostili e poco riguardose verso l'autore, i cui intendimenti musicali, per ora almeno, non sono graditi alla maggioranza degli ascoltatori. Quanto al lavoro del Casella, fu gustatissimo un tempo di esso, che risultò di una soavità sottile e cristallina.

10-13 aprile. Il violinista Hubermann si è nuovamente dimostrato artista vigoroso, dall'arco magistrale e dall'espressione calda, in buoni programmi.

® Amici della musica. — *19 marzo*. Oltre ottime esecuzioni per violoncello offerte da Gilberto Crepas, il pubblico ha gustato molte liriche — rese assai bene dalla signorina Roncallo — moderne e antiche: tra queste, particolarmente apprezzate, alcune arie antiche anonime del sei-settecento.

® Conservatorio. — Marco Enrico Bossi, ancora una volta, è stato esecutore insuperabile per tecnica e buon gusto, all'organo. Con lui si è dimostrata conoscitrice perfetta dello strumento, l'arpista Clelia Aldrovandi.

In una audizione per beneficenza, sono stati applauditi la cantatrice De Witt, accompagnata al piano dal maestro Calace, e, nella parte strumentale, la pianista Rina Franco e il violinista Poltronieri.

Il violinista Gino Traverso, come pure all'Alta Coltura, ha avuto calorose accoglienze per la sicurezza mirabile della tecnica e la cavata di bella intensità.

I pianisti Calace e Marzollo, e il violoncellista Crepas e la cantante Ines Maria Ferraris, eseguirono con ogni lode musiche per la più parte nuovissime: *Notturno a Lesbo*, per piano solo, di Corio; alcune *Liriche* di Ludovico Rocca; e una *Sonata* di De Guarnieri.

Ed ancora ricordiamo:

i pianisti: Rosalia Bonafé; Pia Damerini, che ha rivelato ottime disposizioni, superando con disinvoltura le difficoltà del *Preludio, Corale e Fuga* di Franck; Walter Lang; la signorina Maffioletti, ch'è stata interprete elegante, specie dell'8ª *Rapsodia* di Liszt; la piccola Minita Fried

ch'è una sicura promessa anche perchè in lei si denotano sviluppo tecnico e facoltà espressive non comuni per la sua età;

i violinisti Karl Weickhard e Susanne Suter Sapin;

le cantatrici Grete Stückgold, di eccellenti mezzi vocali, e Berta de Vigier, pure di bella voce e di ottima scuola.

® Teatro del popolo. — *10 marzo*. Ernesto Consolo e la violoncellista Semino — esecutori impeccabili — hanno fatto applaudire, tra altri brani, la *Sonata in do magg.* di Sinigaglia, forse troppo uniforme nei ritmi, ma pregevole per forma e chiarezza.

18 marzo. Dopo il *Trio in do min.* di Beethoven e la *Sonata* per piano (D'Erasmo) e violino (Poltronieri) di Franck, Gilda Dalla Rizza (al piano D'Erasmo) ha cantato, con pienezza di sentimento e bellissima voce, due nuovissime liriche di Lualdi, apprezzate ed applaudite.

30 marzo. Ultima esecuzione del quartetto Poltronieri, che tanti consensi ha ottenuto nella lunga stagione, amorosamente organizzata dal maestro Gatti.

® Circolo d'alta coltura. — Nell'elegante sala si sono avvicendati, con buonissimo esito:

La violinista Del Valle e il pianista Bormioli, per la Federazione tra Professionisti di musica.

Mina e Rosetta Vetere, giovani pianiste assai promettenti, specie la più giovane.

Marussia Orloff e Andrée Rochat, in un programma pianistico a quattro mani.

Si ebbe anche una commemorazione di Debussy, tenuta con chiarezza dal maestro De Paoli, seguita da un concerto di musiche dello stesso autore, interpreti Margherita Ruini Cambon (canto), Gilberto Crepas (violoncello), Mortari (piano).

® Convegno. — *18 marzo*. Il quartetto belga «Pro Arte», ha eseguito, col consueto affiatamento, oltre *Stornelli e ballate* di Malipiero, brani di Stravinski e di Casella, nuovissimi.

® G. U. M. — Oltre un concerto graditissimo dei «Madrigalisti Varesini», diretti dal maestro Bartoli, si ebbero due udizioni, una dedicata a Franck, l'altra a Grieg. Del primo si eseguì la *Processione* ed il *Panis angelicus* (pianista D'Erasmo, soprano Nobili Mazzucchelli, arpista Terribili, violinista Soragna), ed altri pezzi. Di Grieg, si fecero udire brani per canto (signorina Vallazzi), altri per pianoforte (maestro Lonati), una *Sonata* per cello e pianoforte (Malipiero e D'Erasmo) e la *Holberg Suite* per orchestra d'archi, composta, questa, di dilettanti e diretta valorosamente dal maestro Paolo Bellucci.

® Lyceum. — La pianista prof. Maria Buonerba, allieva di Consolo, ottenne un vivo successo e con lei fu applaudita la cantatrice Elena Riva.

® Assai felicemente, l'11 u. s. si sono iniziate le udizioni del nuovo Ente Concerti Sinfonici. Di essi ci occuperemo nel prossimo fascicolo.

ROMA

® Augusteo. — *16 marzo*. Concerto del direttore Sergio Falloni. Ottimo successo. (Programma: *Seconda* di Beethoven, Berlioz, Borodin, *Tristano* di Wagner; due brevi composizioni dei giovani Ruek e Masetti, accolte abbastanza bene).

21, 23, 25, 28 marzo. — Esecuzioni della *Resurrezione di Cristo* di Perosi. Interpreti le signore Mendicini Pasetti e Alfano e i signori Sample e Perrone; direttore Molinari, Sala molto affollato e ottime accoglienze.

30 marzo, 2 aprile. — Concerti di Gino Marinuzzi, che ottengono il più favorevole esito. Oltre che come eccellente interprete di Beethoven (*Terza* e *Quarta Sinfonia*) e di altre importanti opere, egli ottenne un eccellente successo come compositore, con la sua *Elegia* e le sue *Impressioni siciliane*.

13 aprile. Prima esecuzione in Italia della *Missa solemnis*, op. 123 di Beethoven. Il monumentale e difficile lavoro, concertato e diretto con grande amore ed efficacia da Molinari ed ottimamente interpretato dai solisti signore Pasini e Anitua, e signori Valentini e Dos Santos, dal coro istruito dal maestro Traversi e dall'orchestra, ottiene un grandioso successo, chiudendo solennemente la stagione di quest'anno.

® Sala accademica di Santa Cecilia. — La eletta cantatrice Ghita Lénart ha tenuto un'applaudita udizione di musiche classiche e moderne; un importante avvenimento è stata la prima esecuzione in Italia, sotto la direzione dell'autore, del *Pierrot lunaire* di Schönberg

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

VALENTINI (G.)

E. R. 270. - *Sonata* per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. Respighi . . . . . L. 4,—

VERACINI (F. M.)

E. R. 277. - *Sonata in La min.* per Violino e Basso. (2º dell'Op. 1) . . . . . » 4,—
E. R. 278. - *Sonata VIª* per Violino e Basso » 4,—
E. R. 279. - *Sonata VIIIª* per Violino e Basso » 4,—
Realizzazioni per Violino e Pianoforte di O. Respighi.
E. R. 128. - *Sedici Pezzi* (dalle Sonate accademiche a Violino solo e Basso) riuniti in forma di Sonate per Violino e Pianoforte, riveduti ed illustrati da R. Tagliacozzo, con accompagnamento di Pianoforte dal Basso numerato di F. Bogisich . . . » 14,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

(interprete la distinta artista Erika Wagner e il Quartetto «Pro Arte» di Bruxelles); la serie dei concerti si è chiusa con una attraente esecuzione di antiche musiche italiane per canto (solista Laura Pasini) e piccola orchestra, eccellentemente preparata e diretta da Bernardino Molinari.

® FILARMONICA. — Hanno tenuto riusciti concerti la violinista Gioconda De Vito; il violoncellista Feuermann; il Quartetto «Pro Arte» di Bruxelles (applauditi i «Rispetti e Strambotti» di Malipiero); in un'altra tornata sono stati interpretati in maniera eccellente dal Quartetto di Roma, in unione ad altri ottimi strumenti, il *Sestetto* di Brahms e il *Settimino* di Beethoven; il 14 aprile ha avuto luogo un interessante concerto di musica sacra diretto dal maestro Di Donato (programma un *Adagio* di Bomporti, le *Sette parole* di Schütz e lo *Stabat* di Pergolesi).

® ALTRI CONCERTI. — La serie di udizioni di musica moderna, organizzata dalla «Corporazione delle nuove musiche» e tenute nella Sala Sgambati, è stata seguita con vivo interessamento. Fra le composizioni presentate in accurata esecuzione, ricordiamo: gli *Stornelli e Ballate, Il ritorno* e i *Sonetti del Burchiello* di Malipiero, il *Duetto per violino e ritornello* di Ravel, le *Berceuses del gatto* e il *Concertino per archi*, di Stravinski, i *Cinque versi per quartetto d'archi, La sera fiesolana* e i *Sonetti di Trilussa* di Casella, i *Sonetti del Petrarca* e *Angeleca* di Pizzetti, un *Quartetto pastorale* di Renzo Massarani, la *Sonata* per violino e pianoforte di Pietro Clausetti, e un *Quartetto per archi* di Labroca. Nell'ultimo concerto si è ripetuto, suscitando non minore interessamento, il *Pierrot lunaire* di Schönberg, precedentemente eseguito a Santa Cecilia.

Da ricordarsi inoltre i due concerti del Quartetto Lener al Palazzo Doria Pamphily: prima esecuzione, accolta da vivo successo, del *Tramonto*, per canto e quartetto, di Respighi (interprete Elsa Olivieri Respighi); le udizioni di Giulietta e Francesco von Mendelssohn (pianoforte e violoncello), dei pianisti Müntzer, Antonelli-Vitelli alla sala Sgambati; delle cantatrici Cornelia Ducrano alla Casa d'arte Palazzi, di Nella Rivalta (*Canti di Germania*), di Amalia Eugenia Ramoni, di Marietta e Marta Amstad alla sala Bach; del tenore Alfredo Sernicoli al Lyceum; e infine le interessanti udizioni tenute al Gruppo Universitario musicale, alla Associazione artistica, e i «Concerti popolari» promossi dal «Giornale della Donna» al Collegio Romano.

TORINO

® CONCERTI SINFONICI AL REGIO. — I primi due sono stati affidati al maestro Baroni, direttore sobrio ed efficace. Il primo programma comprendeva: la *Patetica* di Ciaikowski, della quale il Baroni seppe smorzare ogni esuberanza; *Bianco e Nero* di Renzo Bossi, brano dai vivaci contrasti coloristici; il 3° *Concerto* per piano (suonato questo, ottimamente, da Clara Sansoni) e orchestra, di Beethoven; il *Don Giovanni* di Strauss, brano replicato anche nel 2° concerto, in cui pure figurarono due nuove composizioni: 2 tempi della *Suite* «Un giorno di festa» di Carlo Ravasenga, favorevolmente accolta, e la *Rapsodia ebraica*, «Scelomo» di Bloch per violoncello (apprezzatissima esecutrice Onorina Semino) e orchestra. E inoltre, *Notturno* di Martucci, *Sogno* di Mendelssohn, e il Prologo di *Ero e Leandro* di Mancinelli, nel quale si distinse anche la cantatrice Gramegna.

Un caldo successo, dirigendo il terzo concerto, ha ottenuto il maestro Sergio Falloni, che per la prima volta si presentava al pubblico torinese. Egli è stato minuzioso concertatore e alacre condottiero. All'ouverture dell'*Euryante* di Weber, seguirono due frammenti della *Leggenda di Sakuntala* che fruttarono grandi ovazioni al direttore e all'autore presente. Anche incondizionatamente piacque *La leggenda del vecchio marinaro* di Lualdi, pure festeggiato dal pubblico. Terminò il programma le Danze del *Principe Igor* di Borodine.

Nel quarto concerto si presentò al podio il maestro Bellezza, la cui direzione fu assai apprezzata. Oltre la *1ª Sinfonia* di Beethoven, il *Preludio e Morte* di Isotta, l'ouverture del *Freischütz* e le Danze di *Salomè*, egli presentò due brani nuovi per Torino: la *2ª Suite*, di arie antiche, di Respighi, lavoro fine ed elegante; e le interessanti *Impressioni pagane* di Davico.

® Allo stesso Teatro Regio, ha avuto esito favorevolissimo *Il Natale del Redentore* di Perosi, diretto con molta cura dal maestro Bellezza. Parteciparono all'esecuzione i cori della Stefano Tempia e della Palestrina, nonchè quattro solisti, tra cui Mariano Stabile.

E' anche piaciuta — direttore Bellezza, solisti la Capuana e Stabile — la laude spirituale, del maestro F. G. Ghedini, *Il pianto della Madonna presso la croce* ispirata ad una lirica di Jacopone da Todi.

® Tra i concerti minori vanno ricordati: quello pel G. U. M. sulla scuola piemontese di violino del '700, rievocata dal prof. Torri (esecutori Giaccone e il pianista Ghedini); uno di orchestra d'archi diretta dal maestro Cantù; altro, di Consolo e Rossi, a due pianoforti; infine l'esecuzione data dal Doppio Quintetto, dell'*Ottetto* di Schubert, che ebbe unanimi consensi.

VENEZIA

® Accompagnato dal pianista Luigi Ferrari Trecate, ebbe ottima accoglienza, al Quartetto, il violinista ungherese Szigeti, virtuoso eccezionale e chiaro interprete.

In un concerto per organo e violino ritrovarono i soliti consensi Goffredo Giarda e Remigio Principe.

BOLOGNA

® Oltre decretare un successo personalissimo a Clara Sansoni, il pubblico del Risveglio ha accolto lietamente la cantatrice Madda Naldi, coadiuvata al piano dal maestro Rosa che presentò sue pregevoli composizioni. Ed ha udito con interesse musiche modernissime di Labroca (*Suite* per viola e pianoforte), di Sommi e di Rieti, per pianoforte, di Massarani (*Quartetto pastorale*).

Ottimo, come sempre, è stato il quartetto bolognese che — aggregandosi il prof. Galeati — ha dato una nitida esecuzione del *Quintetto* di Boccherini.

FIRENZE

® Anche all'Istituto francese, in musica d'oltre Alpe, il binomio Boghen-Tignani ha riscosso calorosi applausi, come, in altra sala, il pianista Joseph Pembaur.

La cantatrice Ghita Lenart e il flautista Fleury sono stati molto applauditi agli Amici della Musica.

NAPOLI

® Tra le udizioni più importanti ricordiamo: Vasa Prihoda al S. Carlo.

Antonietta Webb-James (pianista) e Maria Teresa Canettoli (violinista) al Quartetto.

i pianisti Mario Zanfi e Olga Greco Basso, per gli amici della musica.

Ed ancora, il concerto della violinista Jolanda Calabi e altro, interessantissimo, di musiche italiane che ebbe ad esecutrici la cantante Cristina Grassi, la pianista Emilia Gubitosi — applaudita anche come autrice — e la violinista Elsa Gubitosi.

PALERMO

® Un vivissimo successo ha ottenuto al Teatro Massimo il poema sinfonico *Sicilia* del maestro Nordio, da lui stesso diretto molto pregevolmente.

Vasa Prihoda, tanto al Massimo che al Circolo Artistico, ha richiamato gran pubblico e avuto molte feste.

Arpista valentissima è apparsa, alla Scarlatti, la signora Ada Sassoli Ruata, in un programma vario ed eclettico. Al piano, benissimo, la giovane signorina Borrelli.

Ottime doti hanno esplicato le pianiste Claudia Gasperoni alla Scarlatti, e Amalia Brusca al Circolo Artistico.

Al Biondo si è dimostrato promettentissimo violinista, Vittorio Brero, mentre alla Scarlatti è riuscito assai bene il concerto violinistico di E. Lanza Mazzarino.

TRIESTE

® Lietamente si è svolto a Trieste il concerto orchestrale della Società Filarmonica, sotto la direzione del maestro Manara. In programma anche il poema l'*Autunno*, assai apprezzato, del maestro Zuccoli.

Molto applaudite le udizioni della violinista dalmata Albertina Ferrari, allieva di Hubay. Ottima la sua interpretazione del *Concerto romantico* di Zandonai.

® A Verona si ebbe una interessante commemorazione pascoliana, con esecuzioni di musiche ispirate ai lavori del poeta, e conferenza tenuta dal prof. D'Angeli sul tema «Musica e musicalità di Pascoli».

® A Vicenza, pel Quartetto, Lorenzoni e Corti tennero un applaudito concerto nel quale figurava, lietissimamente accolta, la *Sonata in la* per violino e pianoforte di Pizzetti.

® Al teatro Verdi di Sestri Ponente è piaciuto un oratorio del maestro Gualco, dal titolo *Le sette parole di Gesù in Croce*.

® I giornali della Provenza ci danno notizia del successo riportato a Marsiglia da due brani del *Convent sur l'eau* di Casella.

® A Parigi, tra gli ultimi esecutori italiani ultimamente presentatisi, ricordiamo il pianista Consolo, applauditissimo ai Concerti Lamoureux, e le sorelle Paganini, in un programma classico in cui figurava un brano del loro celebre avo.

® La *Messa di requiem* del maestro Pizzetti ha ottenuto un esito di schietto entusiasmo nella esecuzione, veramente magnifica, della Schola Cantorum di New York, diretta da Kurt Schindler. La critica, unanime, fa le lodi più alte del bel lavoro.

CANTO E PIANOFORTE

LIUZZI (F.)

Liriche

114871. - *Dopo la pioggia*. Parole di L. Dehmel . . . . . L. 2,—

114872. - *Primavere divine*. Parole di G. Prati . . . . . » 3,—

114873. - *Berceuse* (Nevicata). Poesia popolare tedesca . . . . . » 3,—

114874. - *Canzoncina d'Aprile*. Parole di E. Panzacchi . . . . . » 3,50

114875. - *Ninna-nanna* da «La Crinella» di G. Pascoli . . . . . » 3,50

115443. - *Tre canti popolari serbi* sulla versione italiana di P. Kasandrik, musicati per una voce: 1. Se fossi un uccelletto.... - 2. Il giovane ferito. - 3. Passò il verno... » 5,—

(Nei pezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

LIUZZI (F.) — *Estetica della musica* - Studi e Saggi. (S. A. E. «La Voce», Firenze).

È una raccolta di diversi scritti, in parte già apparsi in varie riviste, scritti di cui il primo contiene la teoria alla quale si riferiscono (più o meno direttamente) tutti gli altri.

Visibilità e Udibilità riassume, dunque, le convinzioni dell'A., il quale, da un lato estende alla musica la teoria della «pura visibilità» che Corrado Fiedler insegnò per le arti figurative, e da un altro lato mostra (come fece anche Paul Bekker) il rinnovato valore di parecchie tra le idee fondamentali dell'Hanslik sul *Bello Musicale*. Il Liuzzi non fa una vera e propria esposizione teoretica, e su vari problemi si limita ad accennare la via che crede giusta, ma dal complesso (e lo dice egli stesso) risulta chiara l'applicazione alla musica dell'estetica di Benedetto Croce: «vita propria... non può essere all'arte se non la *forma*; la forma che si identifica con l'idea, che ne è non la veste ma la sostanza medesima, che nasce pertanto dall'animo dell'artista con la sua individuale concretezza, con la sua peculiare tipicità, portando in sè stessa tutto il segreto delle proprie possibilità espressive...».

Il tema degli altri scritti è quanto mai diverso, e naturalmente diverso ne è l'interesse. *Estetica «Kreisleriana»* tratta, come dice il nome, delle idee che E. T. A. Hoffmann fece esporre dal suo personaggio tipico, e che suscitarono tante adesioni ed ebbero tanta influenza sui maggiori musicisti romantici tedeschi. L'A. esprime la sua giusta ammirazione per l'altezza e la esatta intuizione di quei principii, che, fra gli altri, Roberto Schumann fece suoi. A noi sia permesso domandare se talvolta le idee astratte non vadano messe in relazione colla loro attuazione pratica, storica, a scopo di eventuale rettifica.

Per esempio, a pag. 68 sono citate queste parole (non è chiaro se siano di Kreisler o di Schumann): «C'è veramente, in arte, chi soffoca la vera scintilla che porta dentro, non fidando nella propria forza e rifiutando i pensieri originali per cercar di utilizzare pavidamente ciò che gli sembra efficace nelle opere di grandi maestri. Ma cade così in una *imitazione delle forme* da cui non può nascere nulla di spirituale, poichè la forma stessa *deve venir generata dallo spirito*». A conto di fare la parte di retrogradi, di tradizionalisti più ciechi ed ottusi, non si può fare a meno di ricordare che, per citare solo due esempi, per secoli, sino a Max Reger (per non parlare di compositori viventi), si composero Fughe, cioè pezzi a forma fissa, quindi imitate dai maestri precedenti; sono proprio tutte cose morte? Per secoli si scrissero Sonate, Duetti, Trii, Quartetti, ecc. Sinfonie, costrutte, sino a M. Ravel ed a Paul Hindemith, sulla forma tradizionale, quindi imitata. Anche queste tutte cose morte? Lo stesso Schumann, tanto caldo krelaleriano, quando scriveva Sonate, Sinfonie, musica da camera, imitava le sue forme, così che, davvero, talvolta la vitalità dell'opera se ne risentiva.

Proprio mentre scriviamo abbiamo davanti un volume di opere per organo di D. Buxtehude, che sono fonti indiscutibili, non solo per molti tipi di composizioni di G. S. Bach, ma che rivelano dirette filiazioni di singoli pezzi, con utilizzazione proprio di ciò che «sembra efficace nell'opera del grande maestro». Qui non si tratta più d'imitare soltanto le forme, ma anche di adoperare dati motivi con uguale ufficio. Si veda la *Passacaglia* in *re* di Buxtehude (sarà poi tutta originale a sua volta?), chiara progenitrice di quella immortale in *do minore* di Bach.

Sentiamo tutta la giustezza delle idee del Liuzzi, ma non possiamo non sentire anche la forza della palese contraddizione che viene dalla realtà storica.

Questo, naturalmente, è un problema singolo, che si discusso serenamente, e se vi accenniamo non è per disapprovare il complesso dell'opera, dove l'A. mostra non comune altezza d'ideali, d'insulto e di cultura. Per convincersene basterebbe leggere le pagine su «Tristano e Isotta come poema drammatico».

Raccomandiamo, dunque, questo volume, specialmente ai confratelli nostri, perchè l'A. ha ragione: «Se volete tirare a un musicista un colpo mancino, uno di quei colpi coi quali si può porre brillantemente un uomo in condizioni forse irrimediabili di inferiorità, mettetelo di fronte ai problemi dell'estetica musicale».

SCHOLES (P. A.) — *The Listener's History of Music*. Vol. I. (H. Milford, Hoxford).

«Un libro per ogni frequentatore di concerti, pianolista e grammofonista»: questo sottotitolo dice chiaro lo scopo ed il carattere del libro, diretto, dunque, a diffondere notizie storiche tra la modesta media degli amatori. Compito quanto mai ardito, perchè il sapere insegnato alla sodo, e reso davvero accessibile a tutti. A nostro giudizio, Mr. Scholes (1) ha risolto questo problema abbastanza bene. Egli ha inteso la storia (che nel 1° volume va fino a Beethoven), non solo come una serie di dati e di nomi, ma anche più come una corrente di vita che continuamente si rinnova; ha spiegato dunque, non solo chi furono gli uomini, ma anche ciò che fu lo svolgimento dell'arte nelle loro opere, offrendone esempi ai momenti più caratteristici. Tali esempi si riferiscono ai dischi grammofonici ed ai rulli perforati delle migliori marche inglesi.

Il sorgere di libri di tal genere è una prova del grande valore culturale degli strumenti meccanici, i quali non escludono gli artisti, e servono a diffondere la media cultura musicale nella gran massa del pubblico. Quanto si frequentanoi di concerti, ognun vede l'utilità di dar loro nozioni chiare e pratiche, atte ad orizzontarli in presenza delle opere musicali che ascoltano.

(1) Che già aveva pubblicato un manuale per far ascoltare con intelligenza il grammofono.

WINKLER (J.) — *Ueber Musikalische Harmonien*. (Rikola Verlag, Vienna).

Manualetto specialmente dedicato ai violinisti, ma adatto e raccomandabile a tutti quanti vogliono avere nozioni armoniche semplici, chiare. Non è un trattato, neanche ridotto, perchè non vi sono esercizi, bensì un sunto della teoria corrente nei paesi tedeschi, esposta in forma quanto mai piana e trasparente.

Dopo spiegate le basi dell'armonia, se ne mostrano gli effetti nella struttura delle composizioni, sino alle grandi linee della Forma di Sonata, presentandone opportuni esempi in note.

Insomma: un libretto assai pratico.

GIULIO BAS.

PADOVAN (A.) — *Il libro degli aneddoti*. (Bottega di Poesia, Milano).

È un ricco volume, di oltre 300 pagine, in cui sono piacevolmente narrati aneddoti e facezie storiche, di Ecclesiastici, di Letterati, di Pittori, Scultori, ecc. e — questa è la parte che maggiormente può interessare i nostri lettori — di Musicisti e Cantanti. Tutti gli aneddoti, scelti con cura, sono esposti con semplicità e concisione, in maniera che rendono più attraente la lettura.

M.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CANTARINI (A.) — *Tre Pezzi per Pianoforte*. (1. Una landa sconfinata in un velo di nebbia: la mia realtà; 2. Un solco tortuoso sempre interrotto: la mia linea; 3. A cavallo in un turbine: la mia vita). — *Cinque canzoni* per una Voce con Pianoforte. Parole di G. Brigante Colonna (1. Gli ulivi e le ginestre; 2. Ieri ci siam trovati; 3. Autunno; 4. Notturno; 5. Nel pian son rinverditi). (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Concilio*, Foligno.

I tre brani per pianoforte, secondo il titolo che essi portano, vorrebbero essere musica prevalentemente interiore. E il primo sembrava attuare questa chiara intenzione. Ma gli altri due sono scritti sotto la preoccupazione dell'effetto pianistico esteriore e mostrano perciò minore interesse. Tenuto conto di questa osservazione le tre brevi pagine rivelano un musicista serio e convinto e conscio delle risorse del pianoforte.

Quanto alle liriche dirò che esse sono condotte tutte con elevata intenzione e con gusto non volgare; e il canto vi è frasseggiato con appropriato senso melodico e prosodico. Lo stile non è sempre costante: per esempio la prima, assai bella, è condotta con criterio e con sensibilità moderna, ma la seconda è terribilmente romantica alla Schumann; migliore la quarta dal lato dell'invenzione, ma più povera e meno originale la quinta. Però queste liriche possono star bene nella migliore produzione di musica da camera e tendono a nobilitare questo genere che in Italia era caduto così in basso. Cantarini è artista che può offrire opere di molto interesse, e figura con onore tra i migliori giovani compositori.

ALFANO (F.) — *Tre Poemi* di Rabindranath Tagore, musicati per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Concilio*, Foligno.

Per esprimere musicalmente questi tre poemi tolti al *Giardiniere* di Tagore, occorreva un artista raffinato e ricco delle più preziose forme, oltre che uno spirito colto, capace di sentire tutte le più profonde risonanze misteriche di quella poesia. Tale artista è Franco Alfano, l'autore di *Sakuntala*, l'opera più significativa, insieme alla *Dèbora* di Pizzetti, di questi ultimi anni. Leggendo o ascoltando questi suoi tre poemi, sentiamo che il musicista si è prima impregnato di quell'atmosfera erotico-mistica fatalistica, popolata di simboli e, al fondo, così pessimisticamente accorata. Di questa penetrazione è prova la perfetta rispondenza tra la linea di canto — un recitativo melodico libero e flessuoso — e l'andamento ritmico e sintattico delle parole della poesia. Sembrano nate insieme. Di una sì completa unificazione della parola con la musica non ho veduto nei nostri tempi che il recitativo di Pizzetti. Soltanto questo è più distonico e più, direi, gregoriano e, forse, più italiano. Quello di Alfano è forse più melodico nel senso che si inquadra più spesso in frase melodica, ma è più cromatico e disconante ed ha maggiori raffinatezze esteriori. E bisogna dire che nel caso della poesia di Tagore, questa preziosità raffinata è più rispondente allo spirito di quella. Si aggiunga che la parte cantabile è sostenuta da un accompagnamento armonicamente e coloristicamente così ricco che solo un musicista padrone della materia sonora come Alfano può esserne capace. E quantunque il tessuto pianistico sia così complesso e ricoperto di tante gemme lussureggianti, l'aria e la luce vi circolano creando mille fantasmagoriepiene di suggestioni ed emananti mille profumi esotici e perfidi. Il primo poema, il più lungo e il più adatto al giuoco di queste diavolerie magiche, è anche il più bello. Il secondo è più semplice e perciò più intimo e raccolto. Il terzo è meno vario e meno spontaneo, quantunque contenga particolari bellezze armoniche e qualche inflessione toccante nell'andamento vocale. I tre poemi sono, tutto sommato, pagine che fanno onore alla musica italiana specialmente da camera, che si rialza ora dalle tristi sorti in cui era caduta qualche diecina di anni fa. Non posso passare inosservato e non lodare la bella, elegante e insieme severa veste tipografica, con cui Ricordi senza risparmi e con signorilità squisita stampa questa musica moderna italiana: la si legge tanto più volentieri e ci è doppiamente cara.

A. D.

ROHOZINSKI (L.) — *Huit petites pièces* (M. Senart, Parigi).

Composizioni che rassomigliano a tante altre di cui non sono più belle nè più brutte. È musica incoraggiante, perchè mostra come certe esperienze non sieno riservate solo a chi ha cose nuove da dire e mezzi propri per esprimersi.

KOECHLIN (Ch.) — *Pastorales*. 12 pièces pour Piano (M. Senart, Parigi).

Poesie sonore, quasi sempre facili da eseguire quanto a note, ma che vanno toccate con animo sensibile e mano delicata. L'autore scrive ormai sempre senza battuta ed impiega la stanghetta per separare i periodi. È una pratica certo venuta dal canto gregoriano allo stato attuale della nostra conoscenza. Non parliamo che storicamente, forse, la realtà era ben diversa, ma è curioso vedere estendersi questa maniera di scrivere, proprio quando tutti i gregorianisti si sono persuasi della sua infelicità.

FRANÇAIX (J.) — *Pour Jacqueline*. Cinque pezzi per Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

L'interesse di queste composizioni sta nel fatto che due anni or sono, quando furono scritte, l'autore aveva appena dodici anni ed era già all'opus 2. Sono pezzi descrittivi: *L'été aux Perrières, On berce Linette, Les petits pas de Linette*, ecc., e la musica richiama le idee indicate dai titoli, dunque la sensibilità dell'artista (che senne ed esprime) c'è innegabilmente. Ma certo molti

aggrotterebbero le sopracciglia ascoltando, ed anche più vedendo, questi saggi. Arditezze? Primitività? Chi lo sa?! Vedendo le dediche (ogni pezzo ne è bravamente provvisto) non pare imprudente pensare che il compositore in erba viva in un ambiente musicale molto fine e avanzato, quindi renda le cose più curiose che assorbe. I ragazzi sono come le spugne, ed è ben noto il caso d'un altro musicista precoce che, vivendo in un ambiente quanto mai prudente, scrive musiche che a quella saggia prudenza s'intonano, benchè con talento ben più pronunciato di questo. Comunque sia, questa piccola raccolta è un documento interessante di musicalità.

BUXTEHUDE (D.) — *Passacaille, Chaconnes, Préludes et Fugues, Toccatas, Canzonette.* Révision et notes par Ch. Tournemire. (M. Senart, Parigi).

Raccolta doppiamente interessante, pel lato propriamente musicale e pel lato tecnico organistico. Difatti nelle buone scuole d'organo si studia e si eseguisce Bach, e va bene; ma malgrado la grande ricchezza, la magnificenza e la varietà delle opere del sommo Maestro, non si può non riconoscere il notevole contributo che può recare il complesso delle composizioni di quest'altro vecchio maestro tedesco. Dal lato creativo e culturale poi, la conoscenza delle opere di Buxtehude rivela tutt'un mondo di affinità, di derivazioni, e talvolta di filiazioni dirette. Come si può leggere la *Passacaglia in re* che viene qui riprodotta, senza vedervi la precisa, esatta progenitrice di quella in *do minore* di Bach? E non è solo la forma, è il ritmo del tema, sono le figurazioni, i loro motivi ritmici, e spesso la stessa maniera di svolgerli. E così in altri pezzi si riconosce la fonte di questo o di quel lavoro bachiano. All'infuori di tale lato storico, è notevole la bellezza e la potenza di alcuni dei pezzi qui ripresentati per l'uso pratico odierno. Gli organisti saranno certo grati a M. Charles Tournemire, sia per la scelta e sia per la revisione e le note che accompagnano i vari pezzi: vi si sente mano sicura e gusto fine e prudente.

GIULIO BAS.

CHOPIN (F.) — *Studii* per Pianoforte. Edizione riveduta da Attilio Brugnoli. (G. Ricordi & Co., Milano).

Questa nuova pubblicazione non deve andare confusa colle tante revisioni, anche pregevoli, che si son fatte in questi ultimi tempi per i principali pedagogisti del pianoforte. L'importanza musicale degli Studi di Chopin e la tecnica da lui sviluppata hanno tale vastità, hanno tanta grandezza che non è possibile pensare a una nuova edizione degli Studi — essendovene già parecchie di grande valore — se realmente non si ha una nuova parola da dire. Senza dubbio questo è stato il concetto direttivo del lavoro del Brugnoli, lavoro che rivela un amore intenso, una cura minuziosissima, uno scrupolo religioso, lavoro che solo può essere compiuto da un vero artista che nella sua arte sia realmente vissuto. Egli vi ha versato l'esperienza di lunghi anni d'insegnamento non solo in quanto riguarda la meravigliosa opera chopiniana, ma pure in quanto essa si connette con tutto lo sviluppo della tecnica pianistica, sopratutto dopo gli studi moderni; i continui riferimenti del B. al suo volume di «Dinamica pianistica» (volume che gli è costato dieci anni di fatiche e che ora è in corso di pubblicazione) ne sono la miglior prova.

Ma non basta. Abbiamo già detto come celatano parecchie revisioni e assai pregevoli degli stessi studi. Il B. ha sentito che — per quanto egli facesse opera personale — non poteva ignorarle; gli pareva forse di compiere un atto d'ingratitudine verso chi prima di lui aveva cooperato alla loro diffusione, verso chi egli doveva sentire degli obblighi morali. E in tutto il lavoro noi troviamo citati i varii commentatori e riportate opinioni, dileggiature, fraseggi, etc. Ecco dunque che l'attuale revisione del B. ha potuto assumere una nuova importanza: oltre al contenere l'intera personalità dell'A., essa è ancora una sintesi degli altri maggiori revisori, è una vera unificazione di commento chopiniano. È inutile quindi sciupare parole a dimostrare l'importanza di questa pubblicazione e la utilità che ne ricaveranno gli studiosi. Il B. ha fatto opera senza discussione duratura, e sarà per lui questo il compenso migliore per le ardue fatiche affrontate e superate.

M. Z.

ROYER (E.) — *Rondeau* LXIV. (Maurice Senart, Parigi).

Pagina simpatica, finemente tracciata su un tessuto armonico elaborato con eleganza. La voce contribuisce alla melodiosa riuscita dell'insieme.

BILLWILLER (A.) — *Vision nel Fiore.* Romanza per Canto. (Proprietà dell'autore).

Nulla di significativo nella breve pagina vocale; notevole tendenza melodica nel dare alla voce predominio assoluto.

HALL (B. M.) — *Joie Camarade de Bord. Joie! Vieux Rêves de guerre.* (Maurice Senart, Parigi).

Bizzarre canzoni di guerra; tipiche forse in rapporto all'ambiente per le quali vennero scritte.

DELACHI (P.) — *Idillio a dialogo. Bozzetto campestre* per Pianoforte. (A. e G. Carisch & C., Milano).

L'autore vi conferma il noto buon gusto e l'apprezzata perizia tecnica, che mette in rilievo la genialità dell'invenzione.

CLEMENTI (F.) — *Vibrazioni. Zeffiro.* Per Canto. (F. Bongiovanni, Bologna).

L'editore Bongiovanni ha pubblicato un'imponente serie di pagine vocali del maestro Clementi, ed anche alle sue composizioni strumentali ha concesso appoggio e simpatia. Egli infatti mostra di possedere notevolissimi requisiti musicali atti a conquistargli notorietà ed ammirazione.

WILLIAMS (G.) — *June.* Song. (Winthrop Rogers, Londra).

Con idea strana, l'autore tratteggia l'ambiente luminoso dell'estate che fiorisce glorioso, con una bizzarria ritmica; un *dieci* ottavi insistente che somolinea tutta la poesia cantata.

QUILTER (R.) — *The Fuchsia Tree.* Song. (Winthrop Rogers, Londra).

Piccola romanza melodica, piana, simpatica.

KEMPF (W.) — *Pippas Morgengesang.* Lied. (N. Simrock, Berlino).

Breve canto arieggiante le canzoni popolari tedesche.

BUSCH (H.) — *Fünf Lieder* für Gesang und Klavier (Edizioni Tonger, Colonia).

Le cinque composizioni di cui è formato il fascicolo hanno piccole proporzioni, ma ognuna di esse dimostra una fisionomia propria assai garbata e interessante.

BOUSEREZ (C.) — *Six Melodies* pour Chant et Piano. (Maurice Senart, Parigi).

Poco conosciuto fra noi, l'autore si afferma in modo assai simpatico colle sei melodie di recente pubblicazione; chiaro, accurato, elegante in tutte, appare specialmente geniale nel *Soir religieux*, dall'ampia declamazione melodica, e nelle *Recoltes*, fresche e vivaci quanto mai.

KOWALSKI (M.) — *Sechs Liebeslieder aus dem Rokoko* fur eine Stimme und Klavier. (N. Simrock, Berlino).

È forse la prima volta che ci vien fatto di conoscere qualcosa dell'autore tedesco, ma la presentazione è assai incoraggiante per una più ampia famigliarità col musicista. Nei sei Lieder che l'editore raccoglie in album, aleggia una piacevolissima freschezza melodica ed una garbatezza armonica, davvero delle più seducenti. Forse, qualche volta, gli accenni alle moderne preziosità delle successioni degli accordi, altera un poco la compostezza del rococò, ma nel complesso un profumo fragrante si sprigiona dal fascicolo, per ristorare e ricreare chi eseguisce e chi sta ad ascoltare.

BANTOCK (G.) — *Three songs for Children.* (Edizioni Williams, Londra).

Il movimento artistico a favore della cultura dei fanciulli va sviluppandosi sempre più. Anche il nuovo fascicoletto lo dimostra con molta grazia e piacevolezza, sfoggiando distinzione di forma e accuratezza di fattura.

DE KAZACSAY (T.) — *Cinq Miniatures* pour Piano. (Foetisch frères, Losanna).

Di moderata difficoltà, questi piccoli quadretti pianistici possono dilettare assai i giovani strumentisti che li affrontano. Fra le pagine più riuscite ricordo Mimosa, La petite japonaise Rococ e la Bergerette.

Pour les Jeunes. 24 morceaux. (Edit. Decourcelle, Nizza).

I ragazzi che amano farsi benvolere dai compagni amanti del ballo vi troveranno ritmi di danza svariati e facili.

ELISABETTA ODDONE.

SCHUMANN (R.) — *Melodie,* trascritte per Pianoforte da F. Liszt.

SCHUBERT (F.) — *Melodie,* trascritte per Pianoforte da F. Liszt. Edizione riveduta da Gino Tagliapietra.

(G. Ricordi & C., Milano).

Non pago della feracità della propria fantasia, Francesco Liszt trovava anche nelle composizioni degli altri il mezzo per sviluppare la tecnica pianistica e rivelare le infinite risorse del pianoforte. Si potrà discutere se nelle trascrizioni di lui il pensiero originale sia sempre reso fedelmente, ma non si può certo negare che la divulgazione dei vari lavori ne abbia guadagnato moltissimo. Ecco qui alcune delle innumerevoli melodie dei due grandi romantici del secolo scorso. La scelta è fatta con vera abilità, limitando la preferenza alle melodie più salienti musicalmente e insieme non le più difficili, cosicchè — pur occorrendo una buona tecnica — non è necessario un vero virtuosismo per affrontarle. La revisione, curata da uno specialista lisztiano, non ha bisogno di alcuna parola di commento. Lo studio e anche la sola lettura di queste pubblicazioni sono ricche di intime soddisfazioni; quanta serena bellezza in quella soave semplicità, in quella deliziosa sincerità, dove ogni ombra di artificio, di sforzo è severamente bandita! Arte d'altri tempi; certo, ma arte vera che sfida i tempi. Ed è ciò che più importa!!

A. A.

VIVALDI (A.) — *Sonata in Re maggiore* per Violino e Basso.

PORPORA (N.) — *Sonata in Do maggiore* per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di Ottorino Respighi.

(G. Ricordi & C., Milano).

L'impressione che si prova dopo la lettura di questi due lavori è di rimpianto. Perchè mai queste due Sonate sono apparse isolate e non invece in una serie più completa degli stessi autori? Eppure i due nomi del Vivaldi e del Porpora, due fra i campioni massimi delle scuole veneziana e napoletana, sono sì luminosi, sono tanto sicuri! Non ci sentiamo di dare una risposta alla nostra domanda. Ci limitiamo a sperare si tratti d'una prima apparizione di piccola mole che prepari la via ad una seconda maggiore, se non completa. Inutile indicare questi lavori ai violinisti o ai musicisti; lavori simili, quando appaiono, sono subito accettati con gioia. Vi si ritrova sempre la solita nobiltà concettiva, l'eleganza, la scorrevolezza dell'inciprigato settecento; però la mano esperta del revisore, specialista nel risuscitare bellezze dimenticate, ha saputo innestarvi qualche pizzico di gusto moderno che non guasta l'antico, ma lo rende anzi più stuzzicante. Queste due Sonate non tarderanno a entrare nel repertorio vivo dei maggiori maestri dell'arco e sarà la miglior prova del favore che meritano.

f. s

RONCHINI (F.) — *Arrangements & Transcriptions* pour Violoncelle et Piano. (E. Gallet, Parigi).

Otto pezzi d'ottimi maestri classici ed un autore ignoto, vengono qui presentati ad uso dei principianti e degli amatori di forze limitate. È una pubblicazione pratica raccomandabile.

CORTI (M.): *I Classici Violinisti Italiani.* IIª Serie. — BONUCCI (A.): *Trascrizioni per Violoncello.* Pezzi estratti dalla raccolta *I Classici Violinisti Italiani.* (A. & G. Carisch & C., Milano).

Per farsi un'idea esatta del carattere di queste pubblicazioni, bisogna considerare che si tratta di pezzi *liberamente elaborati ed armonizzati*, sicchè la parte dei Corti è d'una notevole larghezza, mentre il Bonucci non ha curato che la trasposizione dal violino al violoncello della parte di canto. A noi i rifacimenti piacciono poco, malgrado esempi insigni. Ad ogni modo questi saggi sono condotti con moderazione e sani criteri tecnici. O. S.

MUSICA STRUMENTALE da CAMERA

CIANETTI (G.)

117959. - *Zampognata.* Pezzo caratteristico per Violino con accompagnamento di Pianoforte . L. 4.-

DI DONATO (V.).

Dolorosa :

117733. - Per Viola e Pianoforte . » 3.—

117734. - Per Violoncello e Pianoforte . . . . . » 3.—

GASCO (A.).

117625. - *La Vergine alla culla.* Nenia per Violino e Pianoforte » 5.—

MAGRINI (G.).

117958. - *Nevica.* Impressione melodica per Violoncello e Pianoforte . . . . . » 5.—

Due Rapsodie originali per Violoncello solo :

117561. - 1ª Rapsodia . . . . . » 4.—

117562. - 2ª Rapsodia . . . . . » 4.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® La Rivista teatrale «Musica e Scena», nell'intento di favorire l'incremento della produzione librettistica italiana, ha indetto un Concorso per la compilazione di due libretti d'opera (seria e comica) in 3 atti e di un libretto d'operetta pure in tre atti, stabilendo due premi di L. 20.000 ciascuno per i libretti d'opera e di L. 10.000 per quello di operetta. Il Concorso verrà chiuso il 31 maggio p. v. e vi potrà partecipare chiunque, anche inviando più lavori alla Sezione Concorso della Redazione di «Musica e Scena» (Via Pasquirolo, 12, Milano). Le norme per partecipare al Concorso si possono avere indirizzandosi alla suddetta rivista presso la Casa Musicale Sonzogno.

® La Corporazione delle Nuove Musiche apre un Concorso per una composizione da camera — inedita ed ineseguita — al quale possono partecipare tutti i musicisti italiani. Assoluta libertà è lasciata per la forma della composizione, e per le sue dimensioni. S'intende però ch'essa dovrà concordare colle direttive stilistiche che persegue la Corporazione. Al lavoro premiato verrà corrisposto un premio di lire mille, ed esso verrà eseguito nella stagione 1924-25 dal trio Casella, Corti, Crepas. I manoscritti (partiture e parti staccate) dovranno pervenire non oltre il 30 novembre alla Segreteria della Corporazione, Via Piemonte 117, Roma.

® Sotto gli auspici della Città di Venezia e della presidenza dell'Esposizione, si è indetto un Concorso nazionale e internazionale di bande musicali e di cori, con un complesso di 150.000 lire di premi in denari e oggetti d'arte. Il Concorso bandistico comprende tre categorie: sabato 28 e domenica 29 giugno, bande di seconda categoria; possono parteciparvi tutti i corpi musicali d'Italia, esclusi quelli di Venezia, con non meno di 35 esecutori. Sabato 12 e domenica 13 luglio, bande di prima categoria: possono parteciparvi tutti i corpi musicali d'Italia, esclusi quelli di Venezia. Domenica 20 e lunedì 21 luglio, concorso bandistico internazionale, a cui possono partecipare tutti i corpi musicali di tutte le nazioni del mondo, esclusi quelli italiani. L'iscrizione si chiude al 15 giugno. Sabato 5 e domenica 6 luglio, prima categoria di cori. Possono parteciparvi tutte le Società d'Italia e tutte le Società del mondo, con l'esecuzione di un coro a scelta e del coro d'obbligo «Euterpe» a quattro voci, di Carmelo Preite. Le Società estere potranno provvedere alla traduzione ritmica dei versi nelle rispettive lingue. Le iscrizioni si chiudono al 30 maggio. Così per la seconda categoria, a cui possono partecipare soltanto le Società corali d'Italia.

® Il giornale «Il Secolo» annunzia che a comporre la Giuria del Concorso indetto per 10 Canzoni popolari (vedi nostro fascicolo di marzo u. s.) ha chiamato i maestri Mario Costa, Balilla Pratella e Michele Lessona critico della «Gazzetta del Popolo» di Torino.

Ha inoltre deciso di comprendere anche l'Abruzzo fra le regioni ammesse alla gara.

® La giuria del Concorso bandito dal Comune di Milano, per un inno da cantarsi dagli alunni delle scuole elementari, ha giudicato doversi dividere il premio tra i maestri Ugo Solazzi e Augusto Marini, deliberando che per l'esecuzione debba scegliersi l'inno del maestro Solazzi. La giuria era composta dei maestri Fano, Gallotti e Ramella.

® I maestri Guido Bianchini, Ausonio De Lorenzi Fabris, Arrigo Pedrollo, Baldi Zenoni, incaricati dal Circolo Artistico di Venezia di giudicare il Concorso bandito per una nuova musica da camera, hanno dichiarato che nessuna delle 13 composizioni inviate era degna di premio. Gli spartiti inviati al concorso stesso sono a disposizione degli interessati presso la Segreteria del Circolo Artistico (Palazzo delle Prigioni - S. Marco).

® La Commissione esaminatrice per il Concorso della «Fa Mi», esaminate le otto partiture presentate alla gara, ha dovuto constatare che, se alcune potrebbero esser prese in considerazione per il loro contenuto musicale, non corrispondono invece alle condizioni contenute nel bando stesso. Dichiara pertanto di non poter assegnare il premio abbastanza notevole, stabilito dalla Direzione della «Fa Mi».

Il concorso viene immediatamente riaperto dall'Associazione (Milano, via Broletto 43) cogli stessi premi ma con qualche modificazione di modalità.

® Il premio pel Concorso bandito dall'Annuario Italiano di Roma (v. precedente fascicolo) era stato generosamente offerto dal Sig. Domenico Valentino Vista, in omaggio e memoria del suo compianto fratello Franco, eletto musicista.

NOTIZIE

® In uno degli ultimi Consigli dei Ministri, su proposta del Presidente, d'accordo con quello della P. I. si è decisa l'istituzione di un grande Teatro lirico nazionale in Roma, degno della Capitale e atto a soddisfare uno dei maggiori bisogni dell'arte e del decoro nazionali. Una Commissione composta dei ministri Gentile, De Stefani, Oviglio e dell'on. Acerbo concreterà al più presto il relativo piano finanziario secondo i principi stabiliti dal Consiglio.

® Un monumento a Tartini, il sommo violinista morto a Padova nel 1770, è stato inaugurato nella Basilica di S. Antonio di Pirano (Istria), sua città natale. Arduino Colasanti, direttore generale delle Belle Arti, ha tenuto il discorso commemorativo dinanzi ad un eletto uditorio. Quindi il violinista Mario Corti ha eseguito musiche inedite di Tartini.

® Il conte Salvatore Segré ha elargito a favore del Museo Teatrale di Trieste, la somma di lire 15.000.

® Mestre Zandonai sta musicando *I cavalieri di Ekebu*, su libretto di Rossato, e Don Lorenzo Perosi si accinge a rivestire di note il *VI Salmo*, molti lavori si annunciano di Balilla Pratella: gli *Intermezzi sinfonici* al «Tamburo di fuoco» di Marinetti; un'operetta dal titolo *La repubblica delle donne*; e un'opera, *Il re dei Cucuberin*, su libretto di Gildo Passini.

® Le opere prescelte, per le rappresentazioni all'Arena di Verona, sono: *Parsifal* e *Andrea Chénier*.

® Non avendo il maestro Eriberto Scarlino accettato di occupare la cattedra di pianoforte al R. Conservatorio di Palermo, è stato nominato al suo posto il maestro Renzo Silvestri, riuscito nella terna del Concorso.

® Camillo Bellaigue, che ha dovuto rinviare l'annunziata conferenza su *Nerone* al nostro Circolo Filologico, ha annunziato di aver disposto perchè a suo tempo le 150 lettere ch'egli possiede di Boito sieno donate al Museo della Scala.

® Il Salon di musica, verrà tenuto a Parigi, dal 10 al 25 maggio, alla Fiera, piazza de l'Ecole Militaire.

® La Commissione per il *Festival* di quest'anno della «Società Internazionale per la musica contemporanea», radunata a Zurigo, ha incluso nei programmi dei concerti i seguenti lavori italiani: *Concerto* per fiati ed orchestra di Vittorio Rieti e *Impressioni dal vero* (3ª serie) di G. F. Malipiero (per i tre concerti orchestrali che avranno luogo a Praga dal 31 maggio al 2 giugno). E *Sonata in fa* per violoncello e pianoforte di I. Pizzetti; *Stornelli e Ballate* per quartetto d'archi di Malipiero; *Coplas* per canto e pianoforte di M. Castelnuovo-Tedesco (per i concerti di musica da camera che avranno luogo in agosto a Salisburgo).

Tra i musicisti contemporanei rappresentati nei programmi di Praga ricordiamo inoltre i nomi di Szymanowski, Honegger, Schmitt, Erdmann, Prokofieff, Bax, Rousse, Bloch, Strawinsky, Horwitz e Suk; e tra quelli rappresentati nei concerti di Salisburgo i nomi di Bax, Weill, Kaminski, Kanitz, Vycpalek, Krenek, Pijper, Warlock, Vaughan-Williams, Kodaly, Hindemith, Ireland, Schoeck, Schulnoff, Poulenc, Satie, Jarnac, Vomacka, Jirak, Wellesz, Auric e Milhaud.

® Nella stagione che sta per iniziarsi al Colon di Buenos Aires, si daranno le seguenti opere, nuove per quella città: *Anima allegra* di Vittadini, *Dama di picche* di Ciaicowschi, *Heure espagnole* di Ravel, *Le furie di Arlecchino* di Lualdi, *Nàzdah* del maestro argentino Di Palma.

® La stagione al Metropolitan di New York si è chiusa con pieno esito. Sono state rappresentate 43 opere di 22 compositori italiani, 12 tedeschi, 7 francesi, 2 russi.

NECROLOGIO

® Una fine dolorosa, atroce, è stata quella della signora *Fulvia Tommasi Panizza*, consorte del maestro Ettore Panizza, morta in tre soli giorni, a bordo del *Duilio*, durante il viaggio di ritorno dall'America del Nord. La Signora Panizza era in età ancor giovane ed era adorata dal marito e dai due figliuoli. Ad essi, che la piangono straziati, giungano le nostre vivissime condoglianze.

® A Roma, quasi ottantenne, *Oreste Pinelli*, pianista e insegnante di valore, che per molti anni occupò una delle cattedre del Liceo di Santa Cecilia, formando gran numero di valorosi allievi.

IMPERMEABILI PIRELLI

VARIETÀ

La musica ed il vino

Teodoro Hoffmann, il fantasioso novelliere e musicista, nella *Kreisleriana* scrive questa curiosa raccomandazione: «*Il musicista coscienzioso deve servirsi del vino di Champagne per comporre opere comiche: da esso troverà la gaiezza ritmica leggera reclamata dal genere. La musica religiosa richiede vino del Reno o del Surancon. Come nel fondo delle idee profonde, vi ha in esso un'amarezza che inebbria: ma la musica eroica non può far a meno del vino di Borgogna: v'è la foga equilibrata e v'è in esso lo slancio patriottico*». E Paolo Baudelaire nota finemente a questo proposito: «*Ecco quel che importa: qui lo trovo, oltre il sentimento appassionato d'un bevitore, un'imparzialità che fa il più alto onore ad un tedesco*».

Hoffmann e la propria psicologia

Il musicista Hoffmann abbozza nella sua *Kreisleriana*, a rapidi tratti, la propria psicologia: «*Spirito leggermente dinamico temperato d'indulgenza; spirito solitario nella profonda contentezza di sè stesso; gaiezza musicale, entusiasmo musicale, uragano musicale, anelito ad uscir fuori di me stesso, dell'essere mio, obbiettività eccessiva, fusione del mio essere nella natura*». A vero dire, la musica dell'Hoffmann segna sul barometro suo morale e musicale gradi che non sono immuni dall'azione, o, se volete, dall'ispirazione di Bacco. Anche l'opera sua che ebbe i massimi successi, *Ondina*, rivela oscillazioni danzanti fra tirsi e coppe; ed ancor di più la musica brillantissima del suo ballo *Arlecchino*.

Caruso e Dalmores

E' noto che Caruso si è sempre rifiutato di cantare in diversa lingua che non fosse l'italiana o la francese, entrambe proprie delle razze latine. In tedesco non volle specialmente cantar mai; perchè egli osservò che caratteristica dell'idioma tedesco è accentuare diversamente le parole, secondo la loro diversa importanza e secondo il loro senso. I popoli latini pronunciano invece le frasi d'un fiato, senza particolari accentuazioni di speciali parole. Infatti i compositori italiani mai concedono di adattare la melodia all'accento della parola, mentre nei tedeschi, da Wagner in poi, accento della parola e accento musicale s'identificano sempre. Ma un altro fatto deve aver impressionato da uomo pratico il Caruso. Il ricordo del valentissimo collega francese Dalmores che danneggiò nettamente la propria fama in Germania cantando in tedesco *Lohengrin*. «Meglio, — disse Caruso, accortissimo — meglio, molto meglio che io, cantore dei latini, rispetti l'arte tedesca a distanza, poichè essa è eminentemente nazionale».

Le danze spagnole di Moszkowsky

Moszkowsky, il grande musicista tedesco, cominciò a comporre quasi per disperazione le aggraziatissime sue *Spanische Tänze;* e le compose perchè i suoi amici Filippo e Saverio Scharwenka gli negarono ogni aiuto finanziario. Allora Moskowsky, tornato a casa, si mise a sfogliare un suo libro di appunti musicali buttati giù durante gli anni di studio nei Conservatori di Dresda e di Berlino, e ne trasse partito per una *Suite* di danze spagnuole che compose in brevissimi giorni e subito mandò all'editore Simon, avendo bisogni urgentissimi e larghissimi. Simon gli pagò pochissimo, affermando, al solito, che anche le prime composizioni di Beethoven, Mozart, Schubert, ecc., ecc., ecc., erano state pagate ben poco. Moszkowsky dovette accettare quello che gli fu offerto ed anche ringraziare; ma potè così creare le altre sue pregevoli composizioni *Albumblatt, Omaggio a Schumann, Humoresque*, il poema sinfonico *Giovanna D'Arco*, l'opera *Boabdil*.

Una famiglia di editori musicisti

Fu quella del maestro Cottrau di Firenze, frequentatore della famosa Villa Salviati, ed editore di musica prima di Giovanni Ricordi. La canzone del Liszt *Venezia e Parigi* trasse ispirazione appunto da una canzone del Cottrau. Ad una di lui sorella, Madame Lina Frape, Chopin dedicò le quattro mazurke (Op. 17), e Bellini e Donizetti dedicarono romanze. L'editore Cottrau ebbe tre figli, anch'essi editori e musicisti: Teodoro fu autore delle popolari romanze *Mia bella Napoli* e *Santa Lucia;* il fratello Giulio fu anche autore di due opere: *Griselda e Imelda;* un altro fratello, Teodoro, fu intimo del celebre tenore Mario che conobbe in casa del pur famoso cantante Lablache. Il Teodoro Cottrau si trovò appunto presso il letto di Mario e lo assistè fino all'ultimo respiro.

Grètry fisiologo

Il distinto musicista Grétry la pretese anche a fisiologo e fra le sue osservazioni terapeutiche è pur degna quella che riguarda le influenze fisiologiche del ritmo: «Credo che un ritmo lungamente ripetuto agisca sulla circolazione del sangue. Poso tre dita della mano destra sull'arteria del braccio sinistro; canto intensivamente un'aria; il ritmo delle parole corrisponde esattamente a quello del mio sangue; dopo un po' di tempo mi metto a cantare con calore un'altr'aria d'un ritmo diverso: allora io sento distintamente il mio polso che accelera e ritarda il suo movimento per mettersi poco a poco d'accordo col ritmo della nuova aria». Dopo ciò, non meraviglia se gli antichi credevano che la musica avesse il potere di eccitare e di calmare gli individui, cioè i sistemi nervosi quando siano ben sensibili, ben appassionati a quest'arte, ben suggestionabili da essa!

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PREZZI NETTI. AUMENTO COMPRESO

CANTO E PIANOFORTE

WEINGARTNER (F.). (119251 a 55). **Five Songs** (Cinque Liriche). Op. 68. Words by R. B. Weingartner. Ms. e Br. (Testo inglese, italiano, tedesco e francese): I. *By the Sea* (*Armonia marina*). — II. *Thy Mouth* (*La tua bocca*). — III. *The lonely Churchyard* (*Camposanto solitario*). — IV. *A love Song* (*Canto d'amore*). — V. *Faith's reward* (*Fede ricompensata*). Cad. L. 5.

OPERE TEATRALI
per Canto e Pianoforte

BOITO (A.). NERONE. Opera completa. (A) L. 50.

—— In edizione di lusso, stampata su carta a mano, rilegata in pergamena alluminata a mano da Giulio Cisari che ha disegnato i fregi del testo ed ha illustrato l'edizione con disegni ispirati ai bozzetti di Ludovico Pogliaghi. L. 500.

CUSCINÀ (A.). (119645-46). UN LETTO DI ROSE. Commedia di G. Adami. ATTO I. Aria di Grazia: *Se tu mi vedi così accorata.* — ATTO II. Racconto di Grazia: Samaritana. Cad. L. 4.

JACHINO (C.). GIOCONDO E IL SUO RE. Opera completa. (A) L. 40.

LACCETTI (G.). CARNASCIALI. Opera completa. (A) L. 30.

SZULC (J.). (119660-61-62). LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE. Opérette: *Eh's nous ont!* (Frédy) — Duo: *J' n'ai pas pu faire ça* (Rirette, Frédy) — *Qu'est-c' qui m'arrive?* (Le Marquis). Cad. L. 4.

PIANOFORTE
Composizioni originali e Danze

BILLI (V.). (119564-65). *Le carillon de la poupée.* Op. 385. — *Banderilleros.* Passo doppio spagnuolo. Op. 386. Cad. L. 5.

POLDINI (E.). (119547). **Ce qui passe dans la forêt enchantée.** Suite. Op. 95: I. *Les cygnes gémissent.* — II. *Il y a des elfes.* — III. *L'ermite est là.* — IV. *Tour de lutin.* — V. *Au bal des crapauds.* — VI. *L'ondine à la voix douce.* — VII. *Chasse nocturne.* (A) L. 10.

PRATELLA (F. B.). (119504). *Il Minuetto diabolico.* Azione mimico-coreica in tre quadri su musica clavicembalistica di Pier Giuseppe Sandoni (16... — 1750), raccolta, trascritta ed istrumentata. Op. 41. Riduzione per Pianoforte dell'Autore. (A) L. 6.

Opere teatrali

SZULC (J.). (119666-67-68). LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE. Opérette: *Eh's nous ont!* (Frédy), — Duo: *J' n'ai pas pu faire ça* (Rirette, Frédy). — *Qu'est-c' qui m'arrive?* (Le Marquis). Cad. L. 4.

VIOLINO E PIANOFORTE

BEETHOVEN (L. van). (E. R. 422). Due Romanze. Op. 40 e 50, rivedute e annotate da M. Annoleni. (B) L. 5.

TROMBA

BUONOMO (C.). (E. R. 420). *Sei Studii di virtuosità* per Tromba acuta *Si bemolle* (Cornetta *Si bemolle*). (B) L. 4.

TROMBONE

BUONOMO (C.). (E. R. 421). *Sei Studii di virtuosità* per Trombone Tenore in *Si bemolle*. (B) L. 4.

ORCHESTRA

BILLI (V.). (119486-87). *Petite Marquise.* Intermezzo. Op. 365. (A) L. 6. — *Sur les vagues.* Barcarolle-Hésitation. Op. 367. (A) L. 5.

WESTERHOUT (N. van). (119494-95). *Ma belle qui danse.* — *Ronde d'amour.* Cad. (A) L. 6.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

EMIRAL. Dramma lirico in un atto di Bruno Barilli, per la musica dello stesso. L. 2.

NERONE. Tragedia in quattro atti di Arrigo Boito, per la musica dello stesso. L. 5.

ALTRE EDIZIONI

VIOLINO E PIANOFORTE

ADLER (L.). *Valse Hongroise*, Fr. 3,50. (M. Senart Paris).

CORTI (M.). *I Classici Violinisti Italiani*: 7. PORPORA (N.). *Minuetto.* Fr. 4. — 8. SAMMARTINI (G.). *Canzonetta.* Fr. 4. (A. & G. Carisch & C. Milano).

D'AMBROSIO (L.). *Nuit d'Espagne*: I, op. 8, Fr. 5. — II. op. 12, Fr. 5. — III. op. 16, Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DA MONTECHIARO (D.). *Romanze.* Fr. 2,50 (F. Bongiovanni, Bologna).

DE BERRIE. *Femina.* Romance. (G. Alsbach & C., Amsterdam).

DELVINCOURT (Cl.). *Sonate.* (M. Sénart, Paris).

ELCUS (G.). *Canzone. — Méditation. — Valse bercée. — Nocturne. — Musette. — Tambourin.* Chaque Fr. 3,50. (H. Gregh, Paris).

FERRONI (V.). *Sonata in F.* (Mauro V. Cardilli, New York).

GAJANUS. *Direttissimo.* Revisione di A. CONSOLINI. Fr. 2,50. (F. Bongiovanni, Bologna).

GAILLARD (M. F.). *Sonate.* Fr 11. (M. Senart, Paris).

GANNE (L.). *Valse tirée* de l'Opérette « L'Archiduc des Folies-Bergère ». Fr. 2. (J. Roux, Paris).

KLINGSOR (T.). *Berceuse de Sylvie.* (M. Senart, Paris).

LALO (E.). *Chants Russes.* (M. Senart, Paris).

LECLAIR (l'aîné). *Concerto VI.* Réduction de M. et M.me E. Borrel. (M. Senart, Paris).

LEFÈVRE (J.). *Sonate en Sol.* (M. Senart, Paris)

PEUERL (P.). *Deutsche Variationensuite in F. dur* Mk. 1,50. (Raabe & Plothow, Berlin).

REY-ANDREU (E.). *Ave Maria*. Op. 51. Fr. 3. (M. Senart, Paris).
RIETI (V.). *Variazioni sopra un tema cinese*. (Universal-Edition, Wien).
SCHNIRLIN (O.). *Klassische Hefte*. I, Mk. 2; — II, Mk. 2; — III, Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).
VIEUXTEMPS (H.). *Chant d'amour*. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

VIOLONCELLO SOLO

CUCCOLI (A.). *40 Preludi*. Esercizi per l'interpretazione e fraseggio. Fr. 10. (A. & G. Carisch & C., Milano).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

AUTEUR INCONNUE. *Air Ancien*. Transcript par F. Ronchini. Fr. 2. (E. Gallet, Paris).
BARRIÈRE (J.). *Sonate IX* recueillie et annotée par M. Chaigneau. (M. Senart, Paris).
BEETHOVEN (L. van). *Minuetto*. Transcrit par F. Ronchini. Fr. 2. (E. Gallet, Paris).
CORTI (M.). *I Classici Violinisti italiani*. Trascrizioni per Violoncello di A. Bonucci: 1. Corelli (A.), *Adagio*. — 2. Vivaldi (A.). *Adagio*. — 3. Veracini (F. M.). *Largo*. — 4. Porpora (N.). *Aria*. — 5. Tartini (G.). *Adagio*. Ciascuno Fr. 3,50. (A. & G. Carisch & C., Milano).
GRANT (J.). *Nocturne Espagnole*. Fr. 4,50. (M. Senart, Paris).
HAENDEL (G. F.). *Aria*. Transcrit par F. Ronchini. Fr. 2. (E. Gallet, Paris).
HEKKER (W. J. C.). *Exotique*. Fr. 4,50. — *Andante*. Fr. 4. (M. Senart, Paris).
KULLMANN (A.). *Nocturne*. — *Bagatelles*. Rondeau. (M. Senart, Paris).
LALO (E.). *Chants Russes*. (M. Senart, Paris).
LECLAIR (J. M.). *Andantino*. Fr. 2,50. — *Aria* Fr. 2,50. Transcrits par F. Ronchini. (E. Gallet, Paris).
POLLONAIS (A.). *Evocation!* Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).
PUGNANI (G.). *Les Commères sous Louis XV*. Transcription par F. Ronchini. Fr. 4. (E. Gallet, Paris).
RICCI-SIGNORINI (A.). *Largo appassionato*. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).
SAINT-AULAIRE (R.). *Les propos tendres et légers*. Fr. 4. (M. Senart, Paris).
SCHUBERT (F.). *Berceuse*. Transcription par F. Ronchini. Fr. 2. (E. Gallet, Paris).
TRÉPARD (E.). *Sonate*. (M. Senart, Paris).
VREULS (V.). *Sonate*. (M. Senart, Paris).

ORCHESTRA

BERISSO (A.). *Foglie d'Autunno*. Poema Sinfonico. L. 15. (F. Bongiovanni, Bologna).
BEETHOVEN (L. van). *Symphonie V. C. moll*. (Wiener Philharmonischer Verlag).
HAYDN (J.). *Symphonie VI. G. dur*. (Wiener Philharmonischer Verlag).
KAHN (R.). *Konzertstück* für Klavier und Orchester. Op. 74. (N. Simrock, Berlin).
MOZART (W. A.). *Symphonie 39 Es dur*. (Wiener Philharmonischer Verlag).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: GALLI RODOLFO.
Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

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 e 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 cromo.

Cartiera in Germagnano
SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:
Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

MUSICA VOCALE INFANTILE

MARIANI CAMPOLIETI (V.)
115644. - *Il Canto del bimbo d'Italia*, con accompagnamento di Pianoforte. Parole di C. Zangarini . L. 2,—

MORI (C.)
117739. - *Fulgida Aurora*. Canzoniere ad uso delle scuole primarie e secondarie, con accompagnamento di Pianoforte. Parole del Prof. G. Moro . . . . . » 5,—

ZANON M.
118261 a 65, *Canzoni giovanili*, con accompagnamento di Pianoforte, Versi di Adelia Zanon. Ciascun fascicolo . . . . . » 4,—
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INDIRIZZI UTILI

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

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.
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.
ONEGLIA.
G. Cavilotti & figlio.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.
TRIESTE.
Tedeschi & Oberanu - Corso Vitt. Eman., 26.
VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi* - Corso Roma, 21.

PREMIATA FABBRICA STRUMENTI MUSICALI
De Bernardi Giuseppe
Succ. De Bernardi Enrico
Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)
INGROSSO - Casa fondata nel 1880 - BETTAGLIO

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

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO VI. NVMERO VI. GIVGNO MCMXXIV

ACQUA di COLONIA
RUSSA

la preferita...

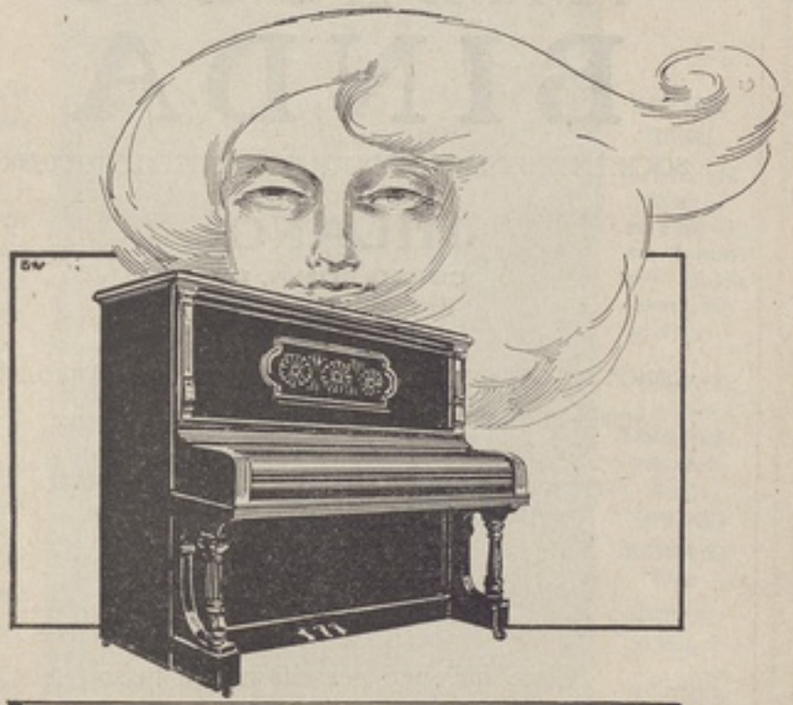
Fi. vi. emme

VA DEL MONTE NAPOLEONE, 21 - MILANO

Domandatela nei migliori negozî
di profumerie

PIANOFORTI

7 GRANDS PRIX



"ANELLI, CREMONA"

FONDAZIONE 1836

AUTOPIANI

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2 - MILANO
DEPOSITO PER MILANO PRESSO **ROSSI & C.** VIA NAPO TORRIANI, 9
IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZIANTI DI PIANOFORTI D'ITALIA

CARTIERE AMBROGIO BINDA

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE VERSATO L. 10.000.000

MILANO
CORSO ROMA, 13

Stabilimenti
CONCA FALLATA, VAPRIO D'ADDA, CRUSINALLO, VIGNOLA

Filiale FIRENZE, PIAZZA MADONNA, 8 (Palazzo proprio)
Agenzia ROMA, VIA LUDOVISI, 4
Rappresentanze TORINO, PADOVA, NAPOLI, PALERMO
Depositi TORINO, ANCONA, ROMA, PALERMO

Carte finissime per edizioni di lusso
Carte colorate per copertine di spartiti
Carte ed Album da Musica in qualsiasi rigatura

Esportazione
nel Levante, nell' Estremo Oriente
e nell' America

PRIMARIA FABBRICA D'ORGANI

NATALE BALBIANI & C.

Casa Fondata nel 1828 - **MILANO** - Via Padova, 13

Il più grande ed importante stabilimento per la fabbricazione di Organi - occupa un'area di oltre 3.000 mq., con impianto moderno di macchinario, una vasta sala prova per audizioni, il miglior elemento tecnico artistico per una produzione importante e superiore sotto ogni rapporto



Organo da Sala con "Autorganista„ BALBIANI

ESPORTAZIONE NAZIONALE

Le nostre speciali costruzioni di organi grandi elettrici funzionano nelle principali Cattedrali italiane ed estere

Consolles mobili e trasportabili a distanza, uniche costruzioni in Italia:

TEATRO SCALA
ISTITUTO CIECHI
Milano

CATTEDRALE
di Vicenza

ORGANI SPECIALI PER SALE - PER STUDIO - CORALI DA CONCERTO - ORCHESTRALI

Organo d'accompagnamento *per sostenere le masse corali, per eseguire musica facile. Si spedisce pronto, si toglie dalla cassa d'imballaggio in perfette condizioni d'uso immediato. Occupa uno spazio minimo. Si compone di 350 canne reali che danno un ottimo Ripieno e un dolce piano di Voce Celeste.*

(Chiedere listino speciale)

Organo da studio *specialmente adatto per la tecnica organistica. Costruito secondo le norme internazionali, offre all'organista risorse varie per l'esecuzione di musica classica o moderna da concerto. È un ottimo istrumento da sala per la finezza dei suoni, per il mobile elegante, per l'adattabilità ai piccoli ambienti.*

(Chiedere listino speciale)

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 sem. L. 5.50 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50

(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

De Curzon H. — Viotti a Parigi (a proposito del centenario della sua morte) . . . . . Pag. 157

Toni A. — Franchino Gaffurio . » 160

Bas G. — Un nuovo trattato d'armonia . . . . . » 165

La rubrica rei referendum: Il quarto Referendum di « Musica d'oggi » . . . . . » 167

Rivista delle riviste: Musica e animali. — I rumori nell'arte. — Italia — Estero . . . . » 168

Vita musicale: Teatri — Concerti . . . . . Pag. 176

Recensioni: Opere d'interesse musicale. — Musica vocale e strumentale da camera. — Musica sinfonica: Partiturine d'orchestra . . . . . » 181

In tutti i toni: Concorsi, Notizie, Necrologio . . . . . » 185

Bibliografia: Edizioni Ricordi - Altre edizioni . . . . . » 186

BRANO MUSICALE:

Gandino A.: *La morte dell'usignuolo.*

PARTITURE D'ORCHESTRA IN FORMATO TASCABILE

ALALEONA (D.)

Due Canzoni Italiane per Archi, Celesta e Timpani: 1. *La mamma lontana* . . (119069) L. 8
2. *Canzone a ballo* . . . . . (119070) » 10

ALFANO (F.)

Sinfonia in Mi (in tre tempi) . . . (119243) » 18

CARABELLA (E.)

Andante con Variazioni . . . . . (118708) » 20

CASELLA (A.)

Le Couvent sur l'eau. (Il Convento Veneziano). Comédie chorégraphique sur un argument de J. L. Vaudoyer. Fragments symphoniques . . . . . (118810) » 20
A notte alta. Poema . . . . . (119059) » 12

DE SABATA (V.)

Juventus. Poema sinfonico . . . . (118672) » 20
La notte di Platon. Quadro sinfonico (119526) » 20

GASCO (A.)

Buffalmacco. Preludio giocoso . . . (119071) » 12
Presso il Clitunno. Preludio pastorale (119072) » 12

GUERRINI (G.)

Visioni dell'antico Egitto. Due quadri sinfonici (dall'« Aphrodite » di Pierre Louys): 1. *Sul molo d'Alessandria.* - 2. *Il baccanale in casa di Bacchis* . . . . . (118674) » 20

LUALDI (A.)

La figlia del Re. L'Interludio del sogno. (Atto II) . . . . . (119422) » 12

MALIPIERO (G. F.)

Per una fatola 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 . . . . . (118813) » 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. Mottetto (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 Trevi al tramonto*) . . . . . (118815) » 20

ROSSI (M. A.)

Toccata. Trascrizione libera per Pianoforte con accompagnamento d'Orchestra d'Archi e Organo di A. Toni . . . . . (119389) » 4

SANTOLIQUIDO (F.)

Acquarelli. Suite sinfonica: (*La mattina nel bosco.* — *Nevica...* — *Vespro.* — *Festa notturna*) . . . . . (118711) » 20

SORO (E.)

Suite Sinfonica. N. 2. . . . . (119289) » 20

ZANDONAI (R.)

Serenata Medioevale per Violoncello solista, due Corni, Arpa ed Archi . . . . (118816) » 6

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

G. RICORDI E C. - EDITORI - MILANO

Anno VI. Giugno 1924. Num. 6.

MVSICA D'OGGI

VIOTTI A PARIGI

A proposito del centenario della sua morte

Se i grandi virtuosi del violino non fossero sparsi per il mondo, e se potessero oggi riunirsi, io sognerei un concerto ove, per celebrare la gloria di Viotti, ciascuno d'essi suonasse, con la massima perfezione raggiunta, i più bei pezzi del suo repertorio. Giacchè Viotti essendo veramente l'ispiratore e il maestro di tutti i violinisti moderni, questi non saprebbero sufficentemente come dimostrargli la loro riconoscenza: la Scuola francese, particolarmente, che deriva interamente da lui, e che da tempo lo considera come il suo capo. Anch'egli, però, aveva per Parigi una vera predilezione, derivante anche dalla specialissima affinità che esisteva tra il suo lirismo e l'entusiasmo e l'emulazione generosa dei violinisti francesi.

I quali, infatti, all'epoca in cui Viotti — dopo i suoi viaggi trionfali attraverso la Germania, la Polonia, la Russia e il suo primo soggiorno a Londra — si rivelò in un salone della capitale francese, costituivano una scuola assai compatta, omogenea e ricca di ingegni, mentre Parigi era diventato il centro di tutti i virtuosi.

Come già Corelli in Italia, anche Giovanni Maria Leclair (1697-1764), con il suo talento, con il suo insegnamento, con le sue opere aveva dato slancio decisivo all'arte del violino; egli è il primo dei grandi violinisti francesi. Guillemain, Mondonville, Gaviniès (1728-1800) sopratutto, venivano, oltre tanti altri, dopo di lui, e il « Concerto spirituale » di Parigi (che era allora ciò che più tardi fu il « Concerto del Conservatorio »), faceva rifulgere il loro ingegno a fianco di quello di Jarnowick, di Mestrino, di Stamitz e di tutti gli artisti stranieri che desideravano farsi sentire.

L'arrivo di Viotti produsse l'effetto di un colpo di fulmine, non per scoraggiare i suoi colleghi, ma, anzi, per l'entusiasmo senza riserve che egli suscitava.

L'italiano appariva, come *artista*, una personalità senza precedenti, un rinnovatore, uno splendido evocatore; ed anche come *virtuoso* non era da meno: una semplicità perfetta dava un grande risalto ai suoi tratti più smaglianti; il vigore del suo arco avèva una pieghevolezza quasi elastica e una eleganza indicibile; nel suo fraseggio si ammirava altrettanta tenerezza e grazia, che ampiezza e nobiltà di stile. Per di più la bellezza del suono commuoveva fino alle lacrime. L'allievo di Pugnani si era fatto alla scuola di Tartini: *per ben suonare, bisogna ben cantare.*

Perchè il concerto ch'io sognavo poco fa fosse veramente significativo, è questo principio che dovrebbe essere messo in valore, confermato e sostenuto da qualche opera stessa di Viotti, specialmente dai suoi Concerti. Tale genere di composizione non era e non è mai destinato a far soverchiamente brillare la virtuosità pura, e Viotti è il primo che abbia cercato di magnificarlo, di dargli una grandezza e una eloquenza propria. Baillot, suo vero ammiratore, ha scritto al riguardo: « I suoi Concerti esaltano l'animo; è impossibile di non connettervi un senso poetico, di non vedervi una evocazione qualsiasi degli eroi d'Omero ». Noi non abbiamo certamente, oggi, la stessa impressione, perchè a quell'epoca l'immaginazione era piena dell'eroismo antico; ma sta il fatto che se altri concerti e opere di maggiori compositori offrono più idee musicali, nessuna esalta, come quelle di Viotti, con una eloquenza così grandiosa.

Sorprende, però, che il grande violinista, dopo le calorose accoglienze avute, abbia così presto rinunciato a suonare davanti al gran pub-

blico. Fin dalla metà del 1783, infatti, abbandonò il « Concerto spirituale » e si contentò di prodursi a casa sua, o in qualche salotto, o a Corte, giacchè la Regina Maria Antonietta, ammiratrice del suo ingegno, gli aveva fatto conferire una pensione. Non si è mai potuta scoprire la causa determinante di tale decisione così radicale. Ma sembra che gli attriti e gli intrighi l'avessero disgustato e che, d'altronde, l'ammirazione della folla (superficiale e poco competente) lo lasciasse indifferente. Solo a Londra — ove ritornò per sfuggire la tormenta rivoluzionaria — egli si presentò nuovamente al pubblico.

***

Altre ambizioni, però, attiravano la sua attività. Egli desiderava dirigere un'orchestra e combinare esecuzioni musicali. Alcune società davano allora udizioni più o meno private: la «Société des Amateurs», ad esempio, i cui concerti avevano luogo nel salotto del principe di Soubise; Viotti assunse la direzione di essi e di quelli che si davano presso il principe di Guéménè. Ma, siccome egli aveva riunito attorno a sè un certo numero di allievi (Rode n'era il più illustre), organizzò poi, per essi, in casa sua, tutte le domeniche, un concerto di musica da camera, al quale partecipava egli stesso, che allora abitava, col suo compatriotta Cherubini, un appartamento modesto in via de la Michodière. Assistere a quelle esecuzioni era una fortuna di cui i violinisti parigini andavano orgogliosi: potervi suonare costituiva un vero privilegio. E così forte appariva il prestigio del maestro e la sua lampante superiorità che qualche esecutore si sentiva preso da timor panico. Mestrino stesso, secondo ci riferisce un aneddoto.

Si deve, d'altronde, affermare che Viotti ha avuto su tutte le scuole di violino una influenza decisiva che ha tracce ancora oggi, e non soltanto per il suo ingegno straordinario, come quello di qualunque altro virtuoso, ma per il suo insegnamento, le novità che rivelava il suo estro, l'evoluzione che segnava nell'espressione come nella tecnica, la specie di estrinsecazione cui dotava l'arte strumentale e che rappresentava una rivelazione senza precedenti.

Disgraziatamente per la sua tranquillità, neanche tali concerti riuscirono a soddisfarlo. Egli ambì a dirigere una scena lirica; fu, si può dirlo, ossessionato da questa ambizione così prodiga di disillusioni, e che doveva procurargli, poi, tanto disgusto.

La prima di tali imprese fu la più brillante: al « Théâtre du Monsieur » (del conte di Provenza, fratello di Luigi XVI) di cui Viotti divise la direzione con Léonard, il famoso parrucchiere della Regina. Per tale scena d'opera e di commedia, egli formò tre compagnie: un insieme meraviglioso di voci italiane, con Viganoni, Buffanelli, Mandini, Mengozzi, la signora, Baletti, Galli ecc., per l'opera italiana; due gruppi notevoli di giovani cantori (Martin, Gaveaux, Lesage, Saint-Aubin...) per l'opera francese, e di attori per la commedia. Una eccellente orchestra che annoverava solisti quali Rode, Baillot, Duvernoy, era diretta dal grande artista Mestrino; la preparazione degli artisti era affidata a Cherubini. Ma il teatro non si aprì che alla fine del 1788 quando gli avvenimenti non erano ad esso propizi. Viotti potè lusingarsi, ciononostante, del suo avvenire, quando si trasportò al teatro Feydeau. Ma le gelosie, le calunnie, ebbero buon giuoco, particolarmente facile in tempo di rivoluzione. Malgrado la superiorità indiscussa delle esecuzioni, malgrado la felice idea che ebbe Viotti di restaurare le udizioni dell'antico « Concert spirituel », i due soci, compromessi per le loro antiche relazioni con la Corte, e sempre più rovinati, non trovarono scampo che nell'esilio: Léonard, in Russia; Viotti, in Inghilterra.

Tali fatti sono ben noti e Arthur Pougin, specialmente, li ha raccontati con molti dettagli nel suo libro su Viotti (1888). Nè io insisterei, ora, sulle trattative che il grande artista aveva avanzato nel 1789, per la direzione dell'Opéra, se non per segnalare ai curiosi ove dovranno cercare la loro documentazione se intendono approfondirla. L'Opéra dipendeva allora direttamente dalla Casa Reale e malgrado un repertorio brillante, un direttore rinomato (Dauvergne) e un comitato di artisti, passava di deficit in deficit. Viotti, presentandosi a nome di una Società in accomandita, offerse al Re una cauzione di 3 milioni e un canone annuo di 50 mila lire, in cambio di una concessione assoluta e personale, da estendersi a tutte le rappresentazioni liriche in qualsiasi lingua.

Si capisce facilmente come la proposta, che significava una critica all'amministrazione ufficiale, e che, per di più, Viotti ebbe l'imprudenza di stampare e diffondere nel pubblico, fu accolta assai male in alto luogo. La si qualificò come fantastica e sconveniente, tanto che il Re rispose di suo proprio pugno: « Io non ho intenzione di dare corso alla vostra proposta nè di cambiare il regime dell'Opéra ».

Tutti questi documenti, lettere originali di Viotti (col suo indirizzo, allora 27 Rue Royale), osservazioni del Comitato, minute di risposte del Ministro (Laurent de Villedeuil), opuscoli (diventati rarissimi e che Pougin non potè riscontrare) sono conservati, con gl'incarti della Casa Reale, nell'Archivio Nazionale; vale a dire — riavvicinamento ironico — nello stesso palazzo Soubise, ove Viotti aveva fatto quasi il suo debutto d'artista a Parigi. Vi sono anche gl'incarti amministrativi della sua gestione dell'Opéra nel 1813-1821.

***

Egli non era però rimasto assente da Parigi fino a tale epoca; vi aveva fatto qualche soggiorno, assai breve, dopo il 1802, quasi per ritrovarsi un istante coi suoi colleghi e i suoi allievi che l'accoglievano come un padre. Baillot ci dice che quando essi ebbero la gioia, nel 1802, di riudirlo in una cerchia ristretta (in alcuni Trii e Duetti, composti da lui stesso ad Amburgo) sembrò loro che il suo gioco avesse un carattere ancora più squisito, con « una assenza totale d'ambizione » che lo faceva librare più alto che giammai; che « la sua qualità di suono fosse diventata così morbida, dolce e allo stesso tempo così piena ed energica, che si sarebbe detta un arco di bambagia guidato dal braccio di un Ercole ». Dodici anni dopo, nel 1814, al Conservatorio, ove per un caso si seppe della sua presenza a Parigi e della sua imminente partenza, i suoi ammiratori improvvisarono in fretta una riunione degna di lui, ma senza che egli vi suonasse. Altre riunioni dello stesso genere furono tenute in seguito, a testimoniare l'universale ammirazione per lui.

Ma in verità non si riesce a spiegare la sua linea di condotta.

Viotti ch'era allora rovinato, che si rovinò parecchie altre volte durante la sua lunga carriera, avrebbe potuto ristabilire la sua fortuna, dando dei concerti e viaggiando. Mai, invece, seppe o volle profittare della sua fama. Tutte le imprese lo attrassero (fino a occuparsi, a Londra, di vendita di vino!) meno quella che era la più sicura e la più degna di lui.

Ma egli finì per ottenere la direzione dell'Opéra, alla quale aspirava sempre. Il protettore del « Théâtre du Monsieur » era diventato Luigi XVIII; il direttore del teatro, Persuis, si ritirava perchè ammalato. Viotti fu scelto a sostituirlo. A quell'epoca il Teatro Italiano faceva così cattivi affari che lo si aggregò all'Opéra. Viotti si ritrovava, dunque, nella stessa situazione del 1788. Disgraziatamente, a un compito superiore alle sue forze, data l'età, si aggiunsero altre difficoltà imprevedute, quali l'assassinio del Duca di Berry, alla stessa Opéra, (13 febbraio 1820), ciò che condusse alla chiusura del teatro. Bisognò rifugiarsi alla Sala Favart, molto più piccola, organizzarsi alla meglio, e limitarsi alle opere di ristrette proporzioni. Poi si dovette ancora emigrare al Teatro Louvois, sempre in attesa della nuova sala destinata all'Opéra (rue Lepelletier). Nessuno avrebbe saputo vincere tante difficoltà. Il programma, il nome degli artisti scritturati mostravano che Viotti non aveva in nessun modo dato prova d'incapacità, e lo stesso Re lo riconobbe ufficialmente, perchè, pur dandogli un successore (due anni, precisamente, dopo la sua nomina, il 1° novembre 1821), gl'i assicurò una pensione di 6 mila franchi.

D'altra parte, il Teatro Italiano, che non aveva subito alcuna crisi, attraversava un bellissimo periodo. Pougin, al riguardo, ha fornito molte indicazioni caratteristiche; per esempio, sull'incarico dato da Viotti a Hérold (il futuro autore di *Zampa*), capo della compagnia di canto, per scritturare i migliori artisti d'Italia. Le rappresentazioni che rivelarono a Parigi la Pasta, Galli e Zucchelli, furono trionfali. Ed è grazie a Hérold ed a Viotti se a Parigi fu aperta la strada a Rossini e alle sue opere.

Si sa che Viotti, più rovinato che mai, non tardò a ritornare a Londra e che là morì il 3 marzo 1824, di cui recentemente si è commemorato il centenario.

HENRI DE CURZON.

Quali autori di tre dei quattro pezzi sinfonici, particolarmente segnalati dalla Commissione aggiudicatrice del nostro ultimo Concorso, si sono dichiarati i Signori:

ALDO FINZI - Milano. (*Ouverture per il Cyrano*).

STEFANO DONAUDY - Napoli. (*Sogno di terra promessa*).

GASTONE USIGLI - Venezia. (*Don Chisciotte*).

A ciascuno di essi la Casa Ricordi — come da dichiarazione contenuta nell'ultimo fascicolo — ha rimesso la somma di *lire settecento cinquanta*.

Non rivelandosi (prima del quindici luglio p. v.) l'autore del quarto pezzo, intendendosi ch'egli rinunzia all'importo a lui spettante, questo verrà suddiviso tra gli altri tre concorrenti.

FRANCHINO GAFFURIO

II.

Gaffurio è il riconosciuto esponente maggiore e migliore della sapienza e dell'arte musicale italiana nel '400. Non lo si constata oggi soltanto saggiandone i frutti del suo ingegno. È un fatto che la sua superiorità trovò e nel favore che godette presso la Corte di Ludovico il Moro, e nell'ossequio dei colleghi e nelle stesse diatribe polemiche a cui dovette abbandonarsi, un riconoscimento generale. Poichè nessuno dei nostri grandi musicisti passò inosservato ed impunito dalla rivalità più o meno sorda dei concorrenti più o meno degni — le meschine discussioni ed i più meschini attriti tra i musicisti d'oggi non sono, ahimè, un'invenzione del nostro tempo — il maestro laudense ebbe quindi il morso di una critica irosa ed implacabile. Da Bologna, sede di una grande scuola a cui soprassedeva lo Spataro, alto abbastanza per potersi misurare col nostro, ma insofferente di dovergli rimanere al disotto, ebbe inizio la botta maligna. Pretesto: alcuni pretesi errori dell'ultima opera teorica del Franchino — *De armonia* — annotati dallo Spataro in una lettera polemica.

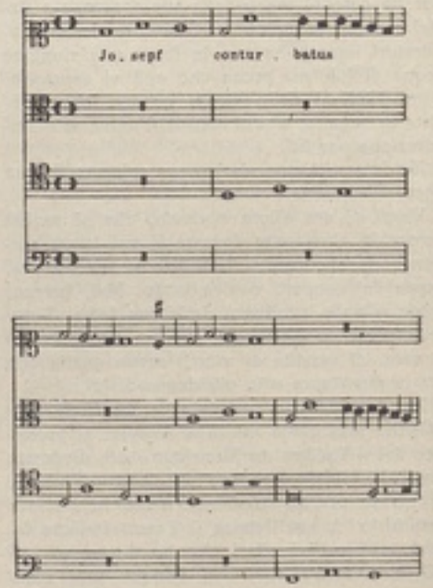
Milano non lascia attendere la risposta. Franchino, sdegnoso e sdegnato, ritorce gli appunti con sprezzante ironia. S'inizia così una controversia che rimarrà celebre nella storia della musica e dalla quale il fuoco metaforico dei contrasti brucerà pure del turpiloqu'o (degno dell'epoca feroce nella quale vissero) a cui s'abbandonano i contendenti. La polemica si trascina per lunghi anni suscitando nell'uno e nell'altro campo sempre nuovi partigiani. Ad un certo punto la falange dei milanesi, scesa in lizza di prosa e verso armata, sembra aver ragione del bolognese che cede il campo riducendosi al silenzio.

Dopo tant'anni, di sì accanita tenzone dura soltanto il ricordo di un ridevole ed innocuo contrappunto verbale, nel nome di Vaginario, di cui per ischerzo e per scherno, in testimonianza della attribuitagli professione di fabbro di guaine d'armi, fu gratificato lo Spataro.

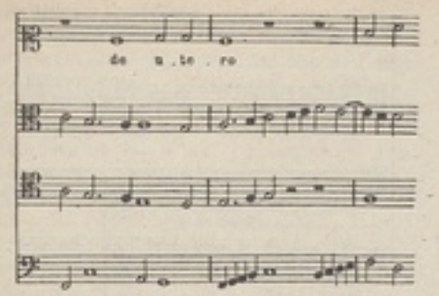
Anche questa incruente lotta, comunque, rappresenta la prova, il fatto, l'indubbia dichiarazione che l'Italia musicale del '400 non viveva d'accatto, mancipia e schiava del fiamminghismo trionfante, ma in un'indipendenza che gli eccessi dei dissidi interni che la travagliavano, appalesava chiaramente, mentre scopriva l'esuberanza e l'originalità delle sue forze.

La musicalità italiana in quel periodo di tempo non fu assente, com'è stato frettolosamente e leggermente asserito. Bisogna ricredersi, tanto più che non s'infirma con ciò il valore storico attribuito all'arte fiamminga. Se questa potè far fiorire smagliantemente tutte le risorse della tecnica contrappuntistica sino allora conosciuta, confinandosi nel mondo sidereo delle combinazioni aritmetiche, la nostra s'accontentò di vivere e visse in una atmosfera meno astratta, e in un calore più umano. Franchino Gaffurio, le cui composizioni musicali raggiunsero un numero assai considerevole (in massima parte *Messe, Mottetti* e brani vari pel servizio liturgico), può impegnarsi di testimoniarlo. Se la sua musica non raggiunge le supreme vette del virtuosismo contrappuntistico (ma non s'abbioscia e non la ricopre indegna veste) s'anima per contrario di una cantabilità naturale più vicina al gusto dell'estro popolare che alle formule scolastiche.

Giova non intendere in assoluto, diminuendo sino ai minimi termini la scienza contrappuntistica del grande lodigiano. Brani come questo che segue, di solido e sonoro impianto fugale, nonchè di ardito e sentito polifonismo, e altri esempi esposti nel corso di queste pagine, debbono mettere in guardia.



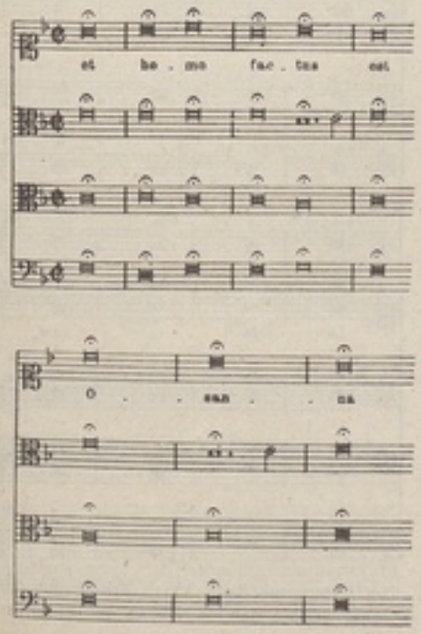
(*) Vedi principio nel fascicolo di Marzo u. s.

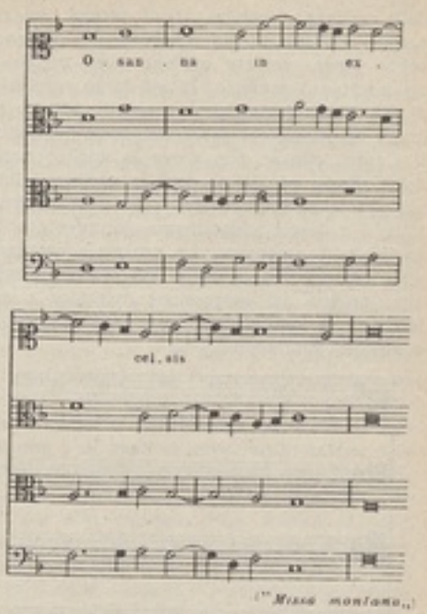


Il suo discorso, spesso, ha il calore della spontaneità e della convinzione. Il suo periodare ha non di rado un ritmo cadenzato, o assai deciso, si può dire, un cadenzamento strofficamente ritmato. La sua armonia si connatura sovente nel ritmo: esce cioè dall'indefinito vagolare delle tonalità greco-romane ed acquista quel decisivo moto di precipitazione verso un punto d'attrazione conclusivo, proprio delle modalità moderne.

***

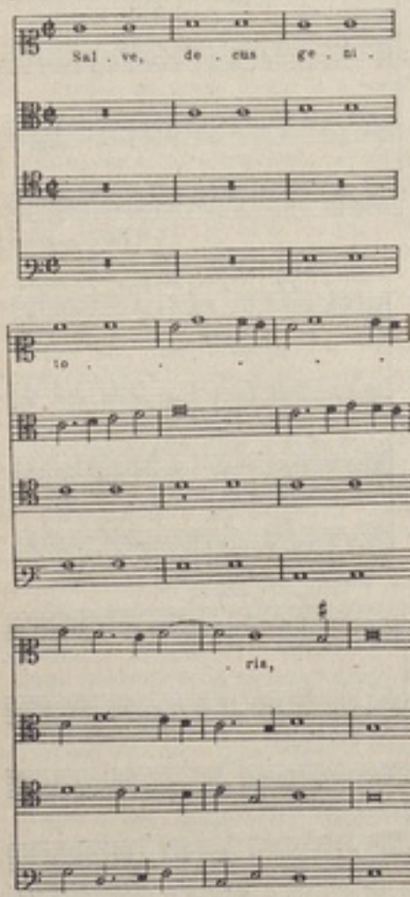
Cadenzamenti e periodi come questi:



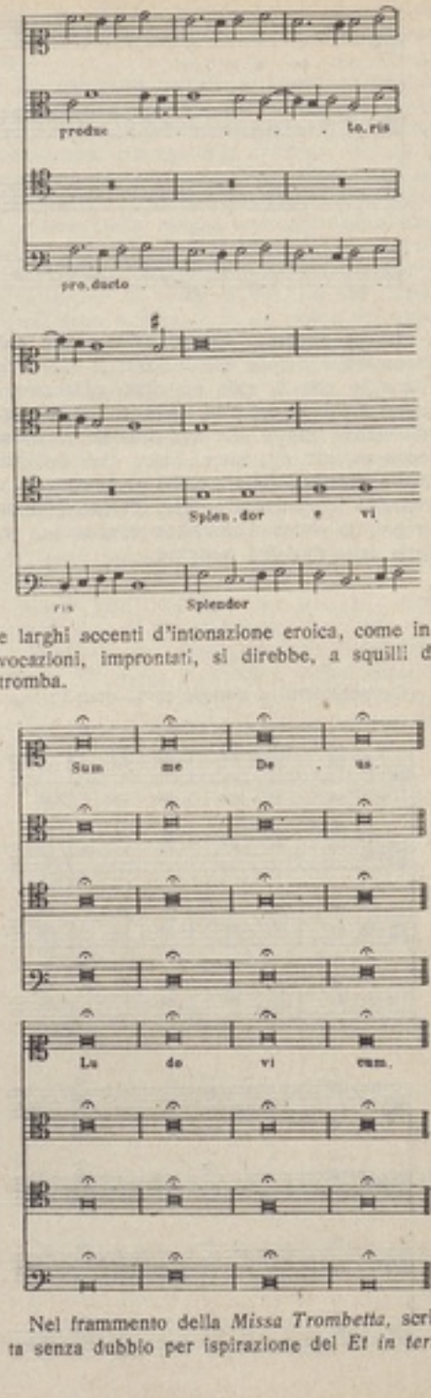


non hanno d'uopo di analisi minute. A questo, in coincidenza col sentimento popolare che vi aderiva liberamente con la propensione dell'istinto, giungeva pure per la via speculativa

della scienza armonica. Dagli esempi qui riportati qualcosa di ciò risulterà, ma bisognerebbe poter scorrere qualche altra pagina o un lavoro, ad esempio, di più largo respiro e di più libera ispirazione, quale il *mottetto* in onore del Moro, composizione, come bene dice il Cesari, che se non prova la miglior mano del Gaffurio ne attesta però la geniale natura già aperta all'influsso dei nostri geniali frottolisti, e lascia chiaramente intravvedere le particolarità accennate. La geniale e caratteristica composizione s'inizia con marcata stroficità, propria dell'espressione maestosa e solenne di un inno glorioso, non priva di sapiente e gustoso contrappuntismo.

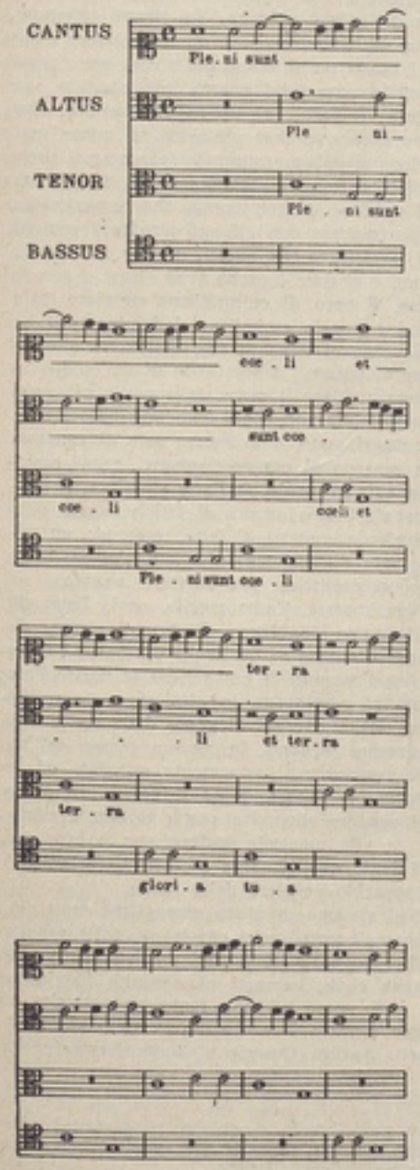


Ha chiari e fluidi andamenti melodici, come questa progressione di cui si può vedere la stretta parentela nella danza del monteverdiano « Ballo delle ingrate »



e larghi accenti d'intonazione eroica, come invocazioni, improntati, si direbbe, a squilli di tromba.

Nel frammento della *Missa Trombetta*, scritta senza dubbio per ispirazione del *Et in terra ad modum tubae* del Dufay, si deve riconoscere che, se l'italiano rimane al disotto del fiammingo in fatto di bravura trascendentale, per cui gli squilli imitativi delle due voci gravi risuonano reiterati su un canone all'unissono di quelle acute, lo vince poi per la naturalezza del discorso melodico.



Insomma: iniziatasi l'arte musicale, che per un certo rispetto dobbiam dire moderna, con le *caccie* e le *canzoni* del trecento: avviata cioè dai creatori dell'*Ars nova* fiorentina sulle vie della sua fortuna gloriosa, non fu lasciata dagli italiani subito un secolo dopo, in balia ed all'arbitrio direttivo dei sopraggiunti stranieri. L'Italia, aveva avuto la missione di attendere alla creazione degli spiriti e delle forme musicali, e anche nel '400 non fu indegna del compito e non mancò di apportarvi il contributo della sua provata virtù. Essa perseverò nella linea direttiva che le fu tracciata con una costanza ed un ardore sempre rinnovati e, si potrebbe dire, miracolosi, anche quando si dovè credere che altre nazioni ed altre scuole che non erano le sue l'avessero spodestata ed oscurata. Come nella storia civile il suo compito fu quello di abbellire ed arricchire la vita di forme e di modi di convivenza sociale, stabilendo il principio dell'equità morale e civile, pur questa sua attitudine armoniosa fu asservita allo sviluppo della musica, e dovè consolidare, componendoli e squadrandoli in linee d'ideale simmetria, gli spiriti vaghi e inafferrabili della sonorità. Concretando le prime formule contrappuntistiche nel '300, già sublimate nelle *toccate*, nei *ricercari*, nelle *fughe* e nelle *partite* del 5 e '600, s'era formata la chiave di volta d'ogni costruzione. Trovato in seguito il fondamento armonico della tonalità — interpunzione che stabilì l'accento più marcatamente significativo e decisivo del periodare musicale — la creazione delle forme tipiche del moderno discorso canoro fu una conseguenza diretta inevitabile ed immediata.

Si può stabilire infatti che l'istinto e l'operosità dei musicisti italiani furono condotti a scoprire la rima e la strofa musicale attraverso i ritmi della prosa. La musica ha teso sempre ad essere costruita poematicamente a similitudine letteraria, in un'euritmia poliritmica che comprenda il verso, la strofa e la cantica (5). Sino ad un certo tempo la musica non fu che elaborazione, per variazione lineare, dei canti liturgici (6). Il mondo primitivo della musica non conobbe che il parlare immaginoso

(5) Un esame dell'evoluzione musicale, fatto sulla base di questi fugaci cenni esegetici, è già stato da me diffusamente compiuto in uno studio che ò da tempo intrapreso, e che dovrebbe essere la « Storia della musica istrumentale, dalle sue origini all'ottocento ».

L'avvertimento non è una sfacciata esibizione, e deve unicamente giustificare il mancato sviluppo di una così importante e scheletrica enunciazione.

(6) Vedi: A. Schering. « Studien zur Musikgeschichte der Frührenaissance ».

della prosa. Soltanto giunti a età civile apprendemmo i modi raffinati della prosodia, e forti di questa scoperta ci accingemmo a creare e creammo le forme più progredite della espressione musicale: la sinfonia e l'opera.

A questo edificio, che il genio italiano da solo seppe innalzare, ha portato innegabilmente la sua pietra Franchino Gaffurio. Forse non fu una delle meno importanti, nè mancò certo al laudense la coscienza temeraria, dirà taluno, di aver posto mano, con ciò, ad un compito ben alto e singolare. Egli aveva davanti a sè, grandioso e fastoso, l'edificio sonoro dei fiamminghi. Chi e che cosa poteva contrapporsi a questo così universalmente celebrato come insuperato e insuperabile?

Pensava, l'italiano, con l'innato equilibrio del senso estetico proprio della sua razza, che l'arte musicale, per essere più umana e per proseguire speditamente verso un suo ulteriore sviluppo, avesse d'uopo di liberarsi d'ogni inutile complicazione cerebrale, d'ogni freddo gioco scientifico e d'ogni aggrovigliamento barbarico, ed acquistare una più chiara e naturale eloquenza, un più caldo fervore espressivo ed una maggiore armonia di spiriti e di forme?

Si riteneva, Franchino, antesignano di una riscossa nazionale alle cui fortune erano legate le fortune stesse del genio della musica?

Non v'à dubbio, chè la mente di lui era abbastanza vasta per pensare e bastare a tanto, e il suo spirito, come s'è visto, ottimamente provato e fortemente inclinato alla lotta ed agli atteggiamenti indipendenti e ribelli.

***

Bisogna dunque fargli onore. Bisogna dir forte che questo italiano ebbe la virtù di resistere alle correnti straniere, quando il resistere poteva sembrare temerario ed inutile, e che perciò l'arca del patrimonio artistico nazionale potè essere da lui conservata e trasmessa, più ricca ancora, ai sacerdoti che gli succedettero.

La rivendicazione dei suoi meriti, che è un atto di tardiva riparazione, può e deve diventare per noi un monito. Anche oggi un certo fiamminghismo sembra doversi accampare in Europa ed ha già preso stanza fra noi sotto gli auspici di alcuni che si potrebbero dire gli invasati dell'accademismo rivoluzionario, e sono coloro che in questi ultimi tempi, seguendo il folle, instabile passo della moda, hanno assunta quell'aria di esteti raffinatissimi, amanti di tutti i preziosismi simbolici, letterari e coloristici di certa musica moderna pallida e nevrotica. Non trionferà; chè anche in musica le facili promesse rivoluzionarie stanno perdendo il credito e la clientela; ma non dobbiamo lasciarci abbagliare dai suoi falsi splendori. La nostra vista, indebolitasi nel troppo fissarsi che ha fatto per molti lustri, con estatico imbecillesco stupore, sui luccicori di tutti gli ori più o meno veri o più o meno falsi dell'arte straniera, non sopporta ormai più lo splendore delle luci artefatte. Sul nostro orizzonte c'è la vibrante freschezza di un chiarore d'alba. I nostri occhi vanno qui rivolti per ritemprarsi in attesa del nostro sole che sta per sorgere. È vero, per uscire di metafora, che siamo ancora sotto la schiavitù del mimetismo esotico: scontiamo tuttora la debolezza di quella piccola Italietta, femminella in fregola ad ogni richiamo d'oltre monte, che fu per molto tempo francese con gli uni o tedesca con gli altri, americana con questi, inglese con quelli, di tutti e di tutto fuorchè di sè stessa e con sè stessa. È vero. Il culturalismo straniero male inteso e peggio assimilato ci domina tuttavia. Il governo ci trascura (7), dimentico che all'estero, spesso, la sola voce di un tenore ha portato e difeso il nome della patria più assai e meglio che non abbia fatto un'ambasciata.

I nostri teatri e le nostre sale di concerto non cessano di essere riservate, quasi esclusivamente ai servigi dell'arte straniera. Il pubblico s'ubbriaca ancora di feticismo per quei divi che esercitano di fatto, esibendo un mirabolante virtuosismo, piuttosto che un reale magistero artistico, una dittatura assurda.

Non importa. Tanto meglio, anzi. Tutto ciò è l'estrema decadenza. Bisognerà, forse, discendere ancora ad un livello più basso perchè le forze reagenti di cui è ricca la nostra linfa vitale ci sospingano in alto, dove le nostre rinnovellate energie di gente dalle molte vite fatalmente tendono. In nessun campo dell'attività umana sta lungamente accodato ed in ignavia un popolo, come il nostro, in pieno sviluppo evolutivo. Del resto, se ben si osserva, la vita musicale italiana non è tutta nei soli fatti negativi. Non sempre l'apparenza è lo specchio veritiero della realtà.

Noi viviamo in pieno umanesimo musicale. Non mai come ora i capolavori della passata civiltà musicale sono stati studiati ed in così grande copia stampati ed eseguiti. Si ricorre ad essi come ad una fonte rigeneratrice si vuole fondare il verbo nuovo sullo spirito di quello antico. Quando si sente l'avvenire in una forza propulsiva e progressiva del passato, si ha diritto di credere nelle proprie sorti. Se i segni della rigogliosità della nostra razza non sono fallaci, e non lo sono, non c'è da dubitare, d'altra parte, del nostro destino. Sotto al cielo d'Italia fioriscono i canti nell'anima come i fiori nel brolo. Chi è al contatto delle forze musicali nostrane, non ignora e non dubita che le giovani e numerose energie che le costituiscono non sieno i germogli della nuova primavera musicale d'Italia. Non importa se il fiamminghismo dei nostri giorni trionfa ancora fra noi. Quello stesso spirito di avversione e di ribellione che animava Franchino contro l'egemonia straniera dei suoi tempi, è pure nei migliori ingegni, nei giovani, per lo meno, del nostro e ad essi quindi è affidato l'avvenire dell'odierno mondo della nostra musica.

***

Parlandovi di Gaffurio si poteva evitare questo parallelo? Se la vita dei grandi che passarono nella storia col passo dei dominatori non dovesse significare nulla ed essere di nessun insegnamento pei posteri, perchè si ricorderebbero? Gli sconfinamenti dal tema di questo discorso erano forse inevitabili. Io, comunque, non li ho saputi evitare. So che parlo in una città che è racchiusa nei brevi confini ond'è circoscritto il vivaio della nostra più alta musicalità. La gloria di Ludovico da Viadana, del divino Claudio cremonese, del cremasco Cavalli, e di altri tantissimi minori che la vostra regione vide fiorire, non la potete riguardare con insensibilità, ed insensibili perciò non dovete rimanere davanti a problemi che rivestono interessi musicali di una qualche portata. La dura vita d'oggi, che a tutti fa sentire l'insofferenza delle lotte e dei disagi sociali da cui siamo afflitti (8), può far credere che vi sia nell'animo nostro la serena regione ove va accolto lo spirito della musica.

Il carattere pratico e realistico, come si dice, degli uomini odierni non può permettere che avvengano smarrimenti nell'altissima atmosfera dei suoni. Ma dove esiste quel mondo, che, sia pure preso fra tormentosi contrasti, s'abbandona a una specie di disperazione apocalittica distruggendo ogni ragione e forma del vivere civile?

Dov'è colui, se non è un bruto, che s'industria di accumulare ricchezze e non sa e non pensa se non di appartarsi dal mondo dello spirito?

Signori lodigiani: la vostra commemorazione di stasera risponde con abbastanza chiarezza. Voi dite e pensate che l'Italia, in queste parentisi artistiche quale è questa che vi siete concessa, spera ed opera per il suo miglior domani nel quale la prosperità delle sue industrie, la floridezza dei suoi commerci dovrà essere pari alla eccellenza delle sue arti.

ALCEO TONI.

(7) È forse inutile avvertire che le affermazioni sopra-scritte datano dal giugno del 1922, quando non era ancora al potere il Governo fascista.

(8) Queste lamentazioni, un poco geremiache, ànno perduto in parte, oggi, la loro ragion d'essere, come si dice, attuale. È un fatto che in questi due ultimi anni il risveglio delle nostre energie musicali, e il senso della loro indipendenza nazionale, si sono determinati a guisa dell'accelerato sviluppo onde fioriscono i sani organismi giovanili.

Un nuovo trattato d'Armonia

Quello che sto per fare non è nelle buone abitudini, lo so; ma perchè non si deve presentare da sè l'opera propria? perchè non si deve dire quale è stata la propria intenzione? Il compito della critica è: 1) giudicare in che misura l'autore sia riuscito a realizzare appunto le sue intenzioni; 2) dare all'opera il posto che le spetta nella vita del pensiero o dell'arte. Questo compito è naturalmente condizionato al presupposto che il critico intenda davvero le intenzioni dell'autore, se no è come discorrere in due lingue diverse. Se, dunque, l'autore stesso dice quel che ha voluto fare, non facilita forse il compito della critica? non la mette forse proprio sulla buona via per accertare il valore o la nullità dell'opera? Ecco perchè mi permetto parlare io stesso del mio *Trattato di Armonia* di cui la Prima Parte è d'imminente pubblicazione in edizione Ricordi.

***

Criteri generali. — Per anni mi sono occupato d'armonizzare vecchie melodie, cercando intenderne il substrato armonico. Lungo questo lavoro, reso arduo dall'incertezza tonale, mi si presentarono alla mente varie domande, riassunte press'a poco così: su che base scrivono i musicisti fino dalla più remota antichità? Scrivono ciò che suggerisce loro il senso musicale, cioè l'orecchio. E che fa la teoria? Segue la pratica, e registra le cose accettate dall'orecchio dei più. Sicchè l'orecchio è l'apparecchio trasmettitore e ricevitore della musica. Dunque: *per conoscere la verità armonica bisogna rendersi conto di come funziona l'orec-*

chio. Ecco la base del mio libro: invece di distillar le regole da questo o quel maestro, ho cercato di cogliere sul vivo le regole di Madre Natura.

Attuazione del libro. — Come riuscire in questo intento? Armonia e melodia sono inseparabili, tanto che la melodia si può dire armonia diluita, e l'armonia melodia coagulata. Dunque, per iscoprire il meccanismo tonale (cioè sia melodico e sia armonico), bisogna considerare le due forme parallelamente. Ma delle due, la melodia è la forma più spontanea, tant'è vero che gli uomini la praticarono per prima, ed oggi ancora ogni linea musicale ha un primo germe melodico. Bisogna dunque partire dalla melodia (forma più spontanea perchè meno densa), per capire l'armonia (forma meno spontanea perchè più densa).

Ed ecco che ho preso cose semplici e naturali: delle melodie popolari, ed ho principiato ad indagare, per via d'assaggi colla voce o con uno strumento, che cosa l'orecchio immagina sentendo quei canti. Ed ho trovato che l'Armonia Madre Natura ce l'ha data nell'orecchio perfetta e semplicissima, come tutte le leggi naturali. Tutto il lavoro nostro sta nel chiedere dall'orecchio quello ch'egli sente.

Mi son data la maggior cura per non inquinare la verità naturale coi miei pregiudizi. Vi sarò riuscito?

Carattere della teoria esposta. — Ciò che mi ha stupito di più, lungo il lavoro, è la grande ricchezza dell'armonia diatonica. Forse non esagero dicendo che di solito se ne studia appena la metà, e questa deficenza dell'insegnamento si ripercuote sulla pratica. Dal lato esteriore, dirò che ho dovuto dividere in due Parti: la prima e la seconda, appunto l'Armonia della tonalità Semplice o Diatonica, tanto è abbondante la materia.

La parte prima, che sta per uscire, tratta *Degli Accordi* (di tre suoni) e *della loro successione*, ed è una parte che ho studiato e svolta quanto meglio ho potuto. Difatti nel mio libro tutto è considerato dal punto di vista del movimento. E che cos'è la Tonalità (quindi tanto la melodia quanto l'Armonia) se non il dominio dei rapporti di varia acutezza dei suoni, cioè d'uno dei quattro coefficienti del Ritmo che è movimento? L'Armonia, dunque, è ritmo, e come tale dipende dal semplicissimo meccanismo che esposi già in quegli *Elementi* che formano la Parte I del *Trattato di Forma Musicale*. Nessuno vi trovò nulla di non naturale ed assolutamente corrente; anzi un critico mi fece il massimo onore, dicendo che certo ho scritto quel piccolo lavoro per i ragazzi. Tale chiarezza venne notata da tutti per tutto il mio libro sulla Forma, ed io ne deduco che la teoria esposta è parsa così vera da venir senz'altro accettata.

Mi si permetta di dire che quell'intero Trattato è retto da una unica legge novissima, di cui assumo piena responsabilità. Eccola: *esistono due tendenze, una al riposo ed una al moto, tendenze che vanno ora soddisfatte ed ora contrariate*. Questa doppia legge di soddisfazione e contrasto è il nocciolo di tutta la meccanica generale. Per esempio, tutti i corpi tendono a cadere ed a giacere una volta raggiunta la terra; ma la vita ora soddisfa ed ora contraria la tendenza, sia a cadere e sia a giacere.

Anche l'Armonia è retta da questa stessa doppia legge, ed ecco perchè i principii del movimento esposti nella Parte I^a^ sono spiegati con ogni cura: perchè si tratta dell'unica legge dell'armonia, alla quale tutto e sempre si riferirà in seguito.

Metodo didattico. — Il criterio iniziale di cogliere sul vivo le leggi armoniche naturali implica il metodo didattico, che credo sia ormai quello corrente nell'insegnamento generale: *prima la pratica, poi la teoria*, come risultato dell'esperienza fatta dallo stesso scolaro.

Poi, una volta ricavata l'armonia dalla canzone popolare spontanea, ch'è musica, con motivi, frasi, periodi, era possibile far esercitare gli allievi con quella specie di frutti di cenere che dicono «bassi d'armonia»? No, era inevitabile di continuare la stessa via musicale. Ed ecco che tutti gli esercizi sono, o ancora delle canzoni, o piccole, piane modeste composizioni, così che l'allievo non pensi mai che la musica s'impara facendo ciò che non è musica.

La Parte V^a^, che ora è in corso di stampa, comprende l'elaborazione di tutti gli esercizi assegnati nelle altre quattro Parti. E queste elaborazioni sono commentate, con varianti talvolta anche abbastanza numerose, con nuove spiegazioni, confronti, ecc., insomma cercando di recare per iscritto ciò che un maestro darebbe verbalmente in una lezione.

***

Ed ora che ho confessato le mie intenzioni, tutti i confratelli e colleghi (chi non sa l'armonia?) sono messi al punto giusto per giudicare il libro e l'autore, e stabilire quale dei due sia il più temerario.

GIULIO BAS.

RVBRICA DEI REFERENDVM

IL QUARTO REFERENDUM DI "MUSICA D'OGGI,,

Invitiamo i nostri lettori ad un nuovo *Referendum* che, non dubitiamo, avrà il successo di quello degli anni scorsi e, quindi, numerose risposte comprovanti la considerazione in cui è tenuta la nostra rassegna nel campo musicale e l'interesse stesso con cui vengono accolti questi dibattiti di coltura.

Non pochi sono stati gli argomenti, anche questa volta, propostici dai lettori: ma nessuno, francamente, ci è sembrato veramente notevole. E perciò — nell'intento di esaminare una quistione di sicuro interesse e di grande attualità, in rapporto agli sviluppi e ai caratteri che va assumendo il teatro lirico d'oggi — proponiamo noi stessi il seguente tema:

L'influenza dell'arte sinfonica sul teatro musicale contemporaneo è benefica o malefica?

L'argomento può prestarsi, indubbiamente, ad una trattazione assai ampia ed elaborata; ma noi desideriamo (anche per mantenerci nell'ambito di un *Referendum*, che richiede sintesi più che analisi) giudizi assolutamente concisi nei quali, dopo essersi pronunciati in un senso o nell'altro, si dimostri chiaramente e brevemente il proprio punto di vista, senza sfoggio di erudizione o inutili digressioni.

Le risposte, scritte da una sola parte del foglio, dovranno pervenire a MUSICA D'OGGI - *Sezione Referendum* - MILANO, *via Berchet, 2, non oltre il* **15 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.

RIVISTA DELLE RIVISTE

I rumori nell'arte dello schermo

I nostri spettacoli cinematografici sono fondati sulla cooperazione di due elementi: proiezione e musica; elementi di cui il secondo, nei paesi di elevata cultura, va prendendo parte sempre più larga ed importante; come lo prova il fatto che, un po' alla volta, le riviste musicali, anche migliori, stanno aprendo una speciale rubrica per questo nuovo genere d'arte. Ma in altri paesi, come agli Stati Uniti d'America, v'è anche un terzo elemento: i rumori, che vanno costituendo un complesso sempre più organico e crescendo d'importanza.

Ecco, per esempio, che in *Music and Letters* di Londra, d'aprile u. s., Mr. Cecil Austin trattava della musica cinematografica, delle sue nuove vie (invero non tutte molto interessanti nè promettenti), dicendo, fra l'altro, che dieci anni fa il cinematografo « era considerato solo un trattenimento di second'ordine in cui la buona musica non figurava affatto ». E dopo aver enumerato gli strumenti dell'usuale orchestrina (già uguale se non superiore a quelle dei cinematografi nostri, oggidì), aggiungeva: « Nessuna di tali orchestre era completa senza l'apparecchio per l'effetto di temporale, i gusci di noci di cocco, imitanti il galoppo dei cavalli, i campanelli, ed un assortimento di sonagli da ciclisti, di cornette da automobili, zuffoli e battagli ».

Ciò denota già quanta parte, e quanto popolare, avessero finora i rumori nell'accompagnamento delle proiezioni. Fatto questo del tutto nuovo per le abitudini nostre. Ma continuo a leggere:

« Dopo essere caduti in disuso per pochi anni, la loro risurrezione durante gli ultimi diciotto mesi è stata tale, che gli stessi specialisti del passato e i sostenitori più caldi, rimarrebbero a bocca aperta davanti all'importanza della loro parte nelle rappresentazioni odierne ». E cita un estratto del *Manchester Despatch*: « La produzione di *effetti* per accompagnare le proiezioni è una parte delle rappresentazioni sullo schermo, che sempre più si coltiva ».

Poi descrive: « in una fossa, davanti allo schermo, come un'orchestra di teatro in miniatura, stava un uomo con un ragazzo istruito a ben servirsi dei vari *strumenti*: una grande rachetta per imitare lo scoppiettìo delle mitragliatrici od il fracasso dello spaccar legna, secondo la rapidità con cui si gira; due trombe da automobile con diverse note, e parecchie scatolette di latta piene di pallini (che si scuotono ritmicamente) davano la necessaria realtà alla partenza ed all'arrivo di automobili di diversa foggia.

« Della sabbia sparsa sopra la pelle di un grosso tamburo produce, quando sia strofinata colla mano, una buona imitazione dell'onda marina che si frange sul lido, oppure d'un treno che va aumentando velocità partendo da una stazione; questi effetti dipendono dall'azione della mano di chi strofina. Forse più notevole di tutto era la qualità dei suoni che il ragazzo nell'*orchestra* produceva soffiando in vari tipi di tubi da lampada. Il fischiare del vento, il ruggito del leone, il brontolio della tigre, l'ululato del cane e della volpe, tutto pareva riuscirgli facile.

« Quando, per esempio, uno fracassa una vetrina di terraglie, si fa il rumore corrispondente, girando una o due volte un rozzo stipo di legno, con scansie interne, dalle quali un certo numero di frammenti di terraglia cadono quando lo stipo venga spostato. Pareva impossibile che quel rumore così convincente fosse prodotto con tanto semplici mezzi ».

***

Ognuno vede come i rumori vadano formando un vero elemento nuovo; il quale, se sta sorgendo dalle più umili origini, non può non ravvivare lo spettacolo, portando lo spettatore sempre più nell'ambiente dell'azione.

Quanto più sarà sensibile la voce delle cose, tanto più vivo sarà il desiderio, anzi il bisogno, di sentire anche la voce dell'uomo. L'arte dello schermo s'avvierà allora verso la maturità de' suoi futuri destini.

Musica ed animali

La musica non esercita la stessa influenza su tutti gli animali; verso di essa alcuni sono più inclinati di cert'altri.

Per esempio i ragni sentono con grande acutezza e sono attratti dalla musica. Disjonval parla d'un ragno che si metteva sul soffitto della stanza al disopra del sito dove una signora suonava l'arpa, e la seguiva se mutava posto. Riferisce pure che il violinista Berthorne, da ragazzo, aveva notato un ragno che abitualmente gli si avvicinava appena incominciava a suonare. Ciò fino a farglisi amico, tanto da stabilirsi sul suo tavolo e da posarsi sul suo braccio. Altri racconta dello stesso effetto ottenuto colla chitarra, che un ragno attraversava mentre veniva suonata.

Bingley riferisce un aneddoto in rapporto a John Lockman ed all'opera. Era ospite d'una famiglia amica, dove una ragazza suonava bene l'arpicordo. Quando essa eseguiva l'aria *Speri si* nell'« Admetus » di Händel — e solo allora, — egli osservò che un piccione scendeva da una vicina colombaia alla finestra, e vi si posava. Dopo avere ascoltato la musica col massimo visibile piacere, una volta finito il canto, il piccione ritornava alla sua piccionaia. In generale gli uccelli sono molto sensibili alla musica.

Quanto ai pesci, Haeckel dice nella sua *Evoluzione umana*: da varie osservazioni fatte negli ultimi tempi, pare che molti pesci (se non tutti) non possano distinguere i suoni. Ciò pare elimini la graziosa storiella del pesce d'oro che dimena la coda quando il suo padrone suona il flauto.

L'effetto del moderno *jazz-band* è stato oggetto d'esperienze al Museo di Storia Naturale dell'Università di Columbia a Bronx Park Zoo. Timore, ansia, furore, sono i soli segni che si poterono notare. I leoni, le tigri, i leopardi, parvero impazziti sino alla frenesia, mentre le scimmie si diedero a fare un tal baccano, che il *jazz-band* non si udiva quasi più. (1). Alcuni spettatori osservarono il riconoscibile *shimmy* eseguito dai scimpanzè. Gli scienziati dissero che tutte quelle varie attitudini esprimevano collera. Ciò che non significa che quegli animali non abbiano orecchio per la musica classica.

Il senso dell'udito tra i serpi e le lucertole è assai più sviluppato che in tutte le altre classi animali. Uno scienziato fece esperimenti colle belle lucertole che si trovano specie nel Sud Africa... La lucertola, invece di scappare colla sua usuale sveltezza, pare sia rimasta tranquilla, inclinando la testa da un lato, come per assaporare ogni suono. Quanto più dolce e lamentosa era la musica, tanto più intensa era l'attenzione mostrata. Se si suonava con uno zuffolo, l'animale s'avvicinava tanto, che chiunque, anche non avvezzo alla sua stupefacente sveltezza, avrebbe potuto prenderlo colla mano.

Il notevole amore del serpente per la musica è ben noto da secoli. Gli antichi scrittori biblici accennano alla stessa maniera praticata anche adesso in India per educare quei rettili per mezzo della musica, a fare dati movimenti.

In India, dunque, quando dei serpenti infestano particolarmente un sito, si chiamano dei cacciatori, i quali cercano e trovano col fiuto le tane dove i serpi stanno nascosti. Poi, tenendosi fuori di veduta, suonano uno strumento simile all'oboe. (Forse la nostra ciaramella). I serpi escono subito. Un altro cacciatore, in guardia, afferra per la coda l'animale deliziato, e con gesto rapido gli mette l'altra mano sul collo, tenendolo fermo. Il suonatore depone subito lo strumento, e con delle tenaglie disarma tosto l'animale dei suoi denti velenosi. « In questo modo, anche il formidabile *cobra di Capella* può venir tramutato da temuto nemico in innocente oggetto di curiosità, e venire istruito ad obbedire alla volontà del destro cacciatore ».

Così *The Musical Mirror*.

(1) Forse reazioni simili si avrebbero anche da parte di qualche pubblico di nostra conoscenza

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

FRANZ LISZT

Rhapsodies (19 Ungheresi - 1 Spagnuola).
Edizione riveduta da G. TAGLIAPIETRA.

E. R. 4. Vol. I. (Rapsodie 1 a 10) L. 12.—
E. R. 5. Vol. II (Rapsodie 11 a 20) » 12.—

Le singole Rapsodie si vendono separatamente.

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

Musicisti d'Italia. - Milano, marzo 1924.

I. ZOLLER - *Le origini del termine musicale « Gamma ».*
Scrive che, fra molto lusso d'etimologia delle lingue semitiche, non esclude il dubbio che l'A. non abbia un'idea esatta di perchè, forse, da Oddone di Cluny in poi, la serie dei suoni si chiami colla terza lettera dell'alfabeto greco.

C. BARBERIS. - *A proposito del canto corale nelle scuole primarie.*
« Affinchè la riforma approdi a un risultato pratico, occorre obbligare i Comuni autonomi a reclutare con Concorso personale tecnico e metterlo in ruolo con gli altri insegnanti ».

Santa Cecilia. - Torino, gennaio-marzo 1924.

R. FELINI. - *Breve studio analitico della messa « O admirabile commercium » a 5 voci di G. P. da Palestrina.*
Fine dell'accurata analisi, con molti esempi musicali.

P. MAGRI. - *Possono le campane tubolari ammettersi nell'organo liturgico?*
L'A. si scagiona dall'aver usato le campane tubulari nell'organo, dicendo che l'aveva fatto una volta sola, e perchè la S. Sede non le aveva ancora proibite (oggi sì). Quindi se Roma non parlava, D. Pietro Magri non poteva capire da solo se quei suoni stavano bene o male nell'organo.

Il Pianoforte. - Torino, aprile 1924

E. STEIN. - *Il « Pierrot Lunaire » di Schönberg.*
Succinte ma chiare spiegazioni che sarebbero state utili venendo prima delle recenti esecuzioni.

DR. L. PERRACHIO. - *Per l'interpretazione dei classici del pianoforte.* III.
Accurata illustrazione dell'*Impromptu* in fa diesis maggiore di Chopin.

G. ROSSI DORIA. - *Il Drama musicale.* IV.
Conclusione dello scritto diremo a provare « che il Drama musicale esiste realmente, e — come forma di Drama, cioè di *esplicazione del Ritmo vitale* — può totalmente attuarsi in musica strumentale o vocale che sia, purchè in pura musica, in musica assoluta.

La Critica Musicale. - Firenze, dicembre 1923 (pervenutoci in aprile 1924).

Bel fascicolo ornato con artistiche xilografie.

L. PARIGI - *Carducci.*
Come orientamento generale nell'indagine sulla musicalità del Carducci, l'A. considera due termini opposti: la dichiarazione negativa in *Giambi ed Epodi* ed una lettera entusiastica alla Contessa Silvia Pasolini in data 27 luglio 1902. Verosimilmente il poeta esagerò in tutti due i casi.

—— *L'Anno Mille del Pascoli.*
Descrizione del poema per musica, intorno alla cui esistenza si son date notizie contraddittorie, e che tra breve uscirà in edizione Zanichelli.

A. BONACCORSI. - *Pittura e Musica.*
Per illustrare due belle xilografie di Dario Neri, la prima ispirata dal *Preludio* Op. 28 n. 15 di Chopin, la seconda concepita come epilogo dalla *Marcia funebre* per la morte d'un eroe di Beethoven, l'A. parla dei rapporti fra suoni e colori.

L. PARIGI. - *Il Primato Editoriale.*
« Il Primato Editoriale » aveva progettata una serie di pubblicazioni di storia musicale italiana. Era un sogno, ma era bello. L'A. fa voti perchè altro editore intelligente e coraggioso raccolga l'idea.

—— *Il Giornalismo musicale.*
Presentazione d'un Saggio bibliografico sul giornalismo musicale italiano, quale frutto delle ricerche fatte dall'A. assieme ad A. Bonaventura. Chiude un invito a collaborare rivolto a quanti hanno notizie in proposito.

La Prora. - Roma, marzo 1924.

A. CASELLA. - *Contributo ad un nuovo stile musicale nostro.*
L'A. spiega come nell'arte italiana odierna operino, sì, influenze straniere, ma ve n'erano di simili anche in tutto l'ottocento: solo che allora erano influenze tedesche, mentre ora sono francesi e russe. Poi, vi fu incertezza di stile, anche questo è vero; ma adesso l'indirizzo si va chiarificando e riallacciando all'arte veramente nostra del cinque, sei e settecento.

F. MALIZIA. - *La critica in parrucca. Saggi di estetica musicale del settecento. Dell'argomento del dramma in musica.*
Sotto veste settecentesca, d'idee e di espressioni, l'A. espone le basi dell'equilibrio tra i vari elementi del melodramma.

G. ROSSI-DORIA. - *Alcune note su Ildebrando Pizzetti e sui « Sonetti del Petrarca ».*
« Nelle sue ultime manifestazioni,... l'arte pizzettiana va attuandosi in una realtà, in una forma sempre più pura ed essenziale.... ».

Rivista Nazionale di Musica. Roma, 21-28 marzo 1924.

G. SCUDERI. - *L'opera e la riforma di Gluck.*
In questo estratto dal fascicolo illustrativo dell'*Orfeo* di Gluck, l'A. mostra come l'opera immortale sia la realizzazione delle idee concepite prima da Metastasio e suggerite esattamente a Gluck dal Calzabigi.

L'Arte Pianistica. - Napoli, aprile 1924.

A. L. - *Mezio Agostini.*
« Una matura e complessa personalità artistica, un esempio commendevole di produttività, una fama consolidata... ».

A. LONGO. - *In alto mare.*
Risposta all'articolo sui *Problemi sonori moderni* di A. Casella nel primo fascicolo de *La Prora*.

A. BONAVENTURA. - *Concerti, Programmi e... Pregiudizi.*
I concerti son troppo lunghi e monotoni, e gli esecutori hanno il pregiudizio di mantenersi troppo freddi nell'interpretare.

ESTERO

Le Monde Musical. - Parigi, marzo 1924.

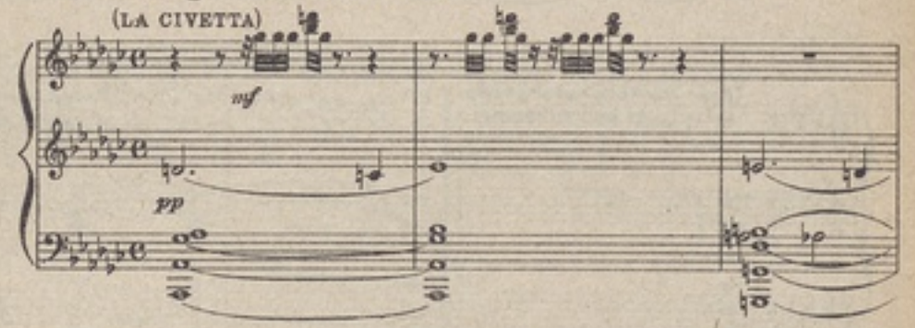
V. D'INDY - J. WIENER. - *M. Vincent d'Indy et la Jeune Ecole.*
M. d'Indy scrisse, in *Comoedia* del 25 febbraio, un articolo sulla giovane Scuola Francese, che fece chiasso. M. Jean Wiener rispose rispettosamente, ma dicendo che certo M. d'Indy non segue la produzione odierna e non bisogna giudicare ciò che non si conosce. Ma il vecchio maestro replica assicurando di seguire il movimento attuale, e di non approvarlo lo stesso.

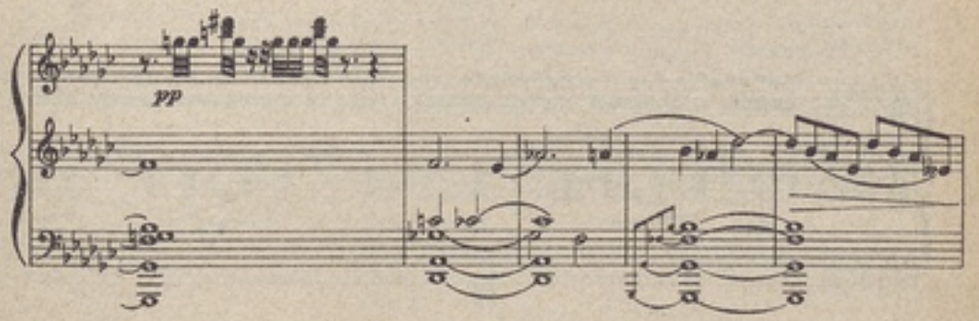
LA MORTE DELL' USIGNUOLO(1)

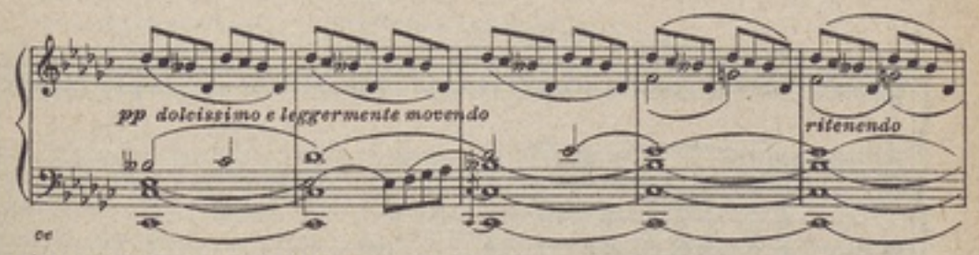
Adolfo Gandino

Lento a guisa di notturno

(LA CIVETTA)

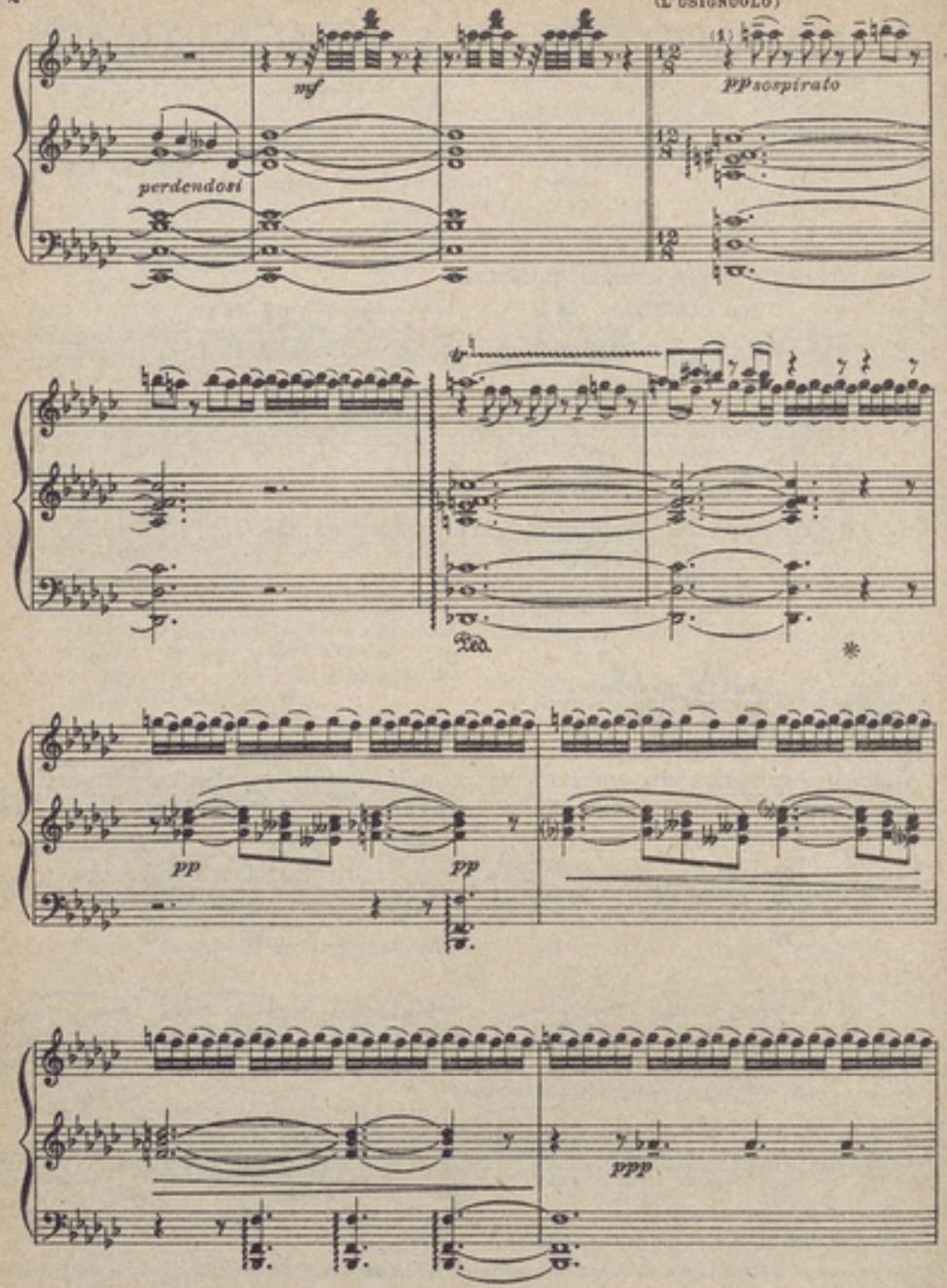




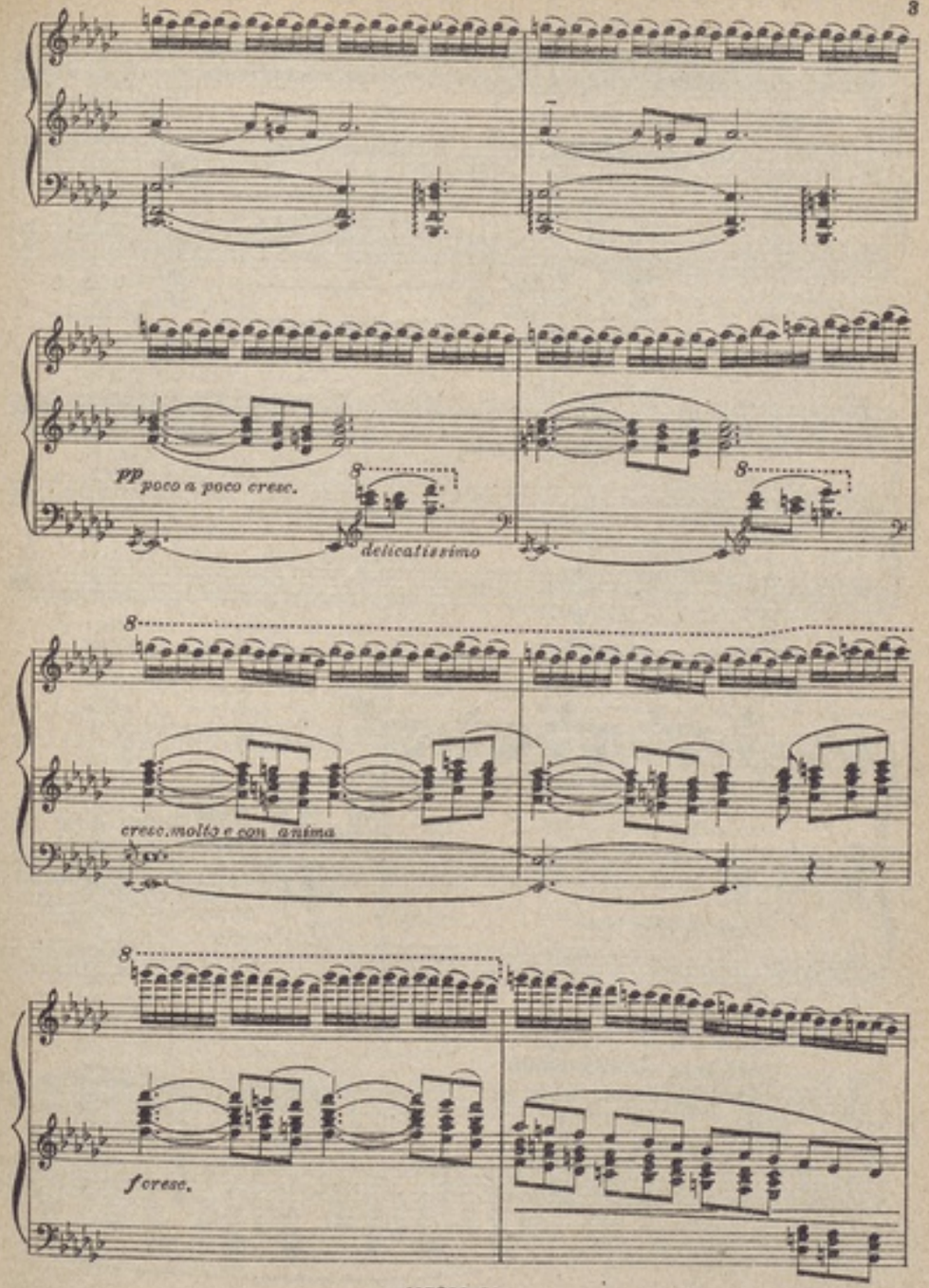


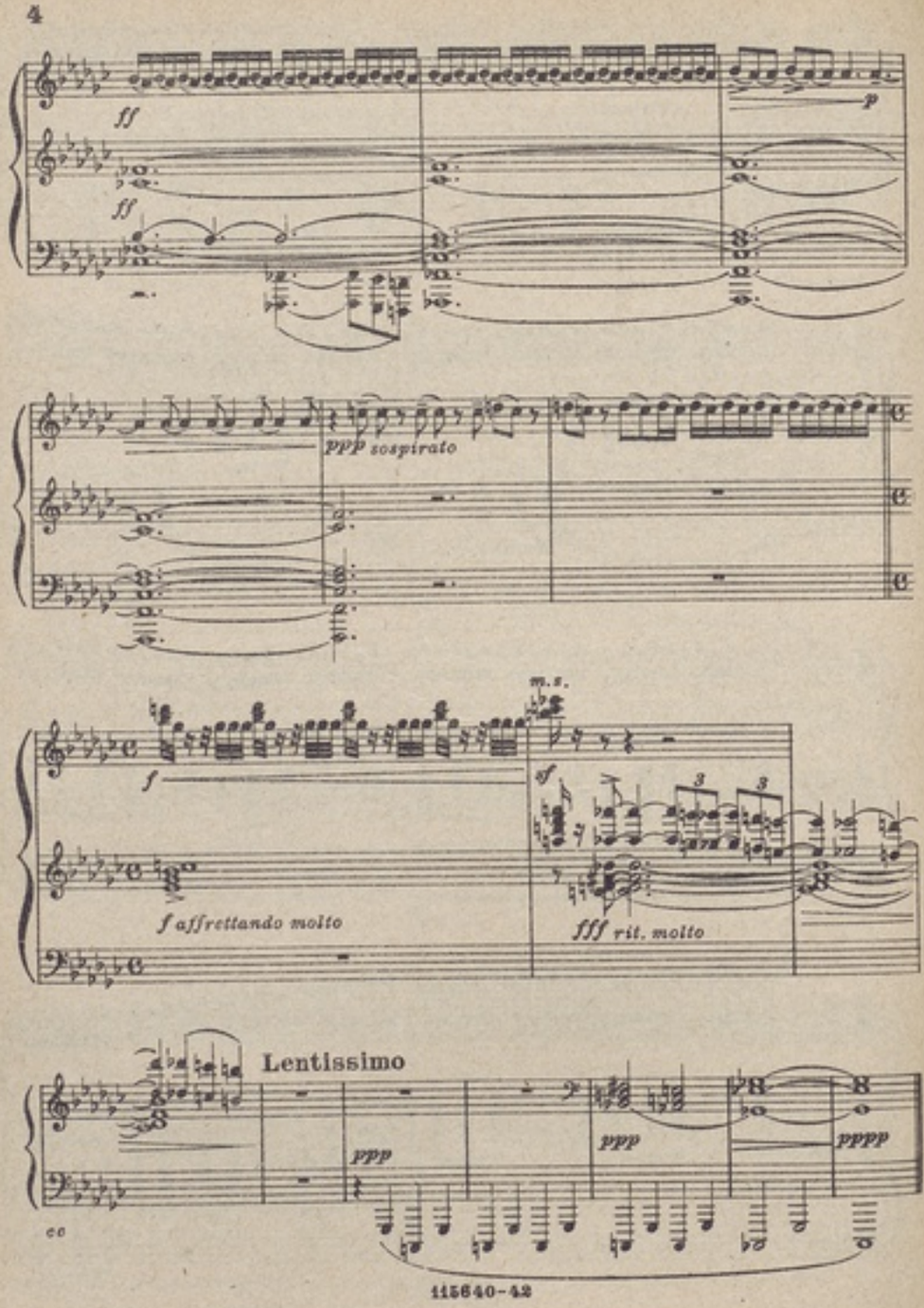
(1) Da « *Nel Bosco* » tre pezzi per Pianoforte.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXX, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e traserizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved. 115640-42



(1) (dalla VI. Sinfonia di Beethoven.)





E. SCHNEIDER. - *« Le Roi David » de A. Honegger.*
« Une oeuvre de toute beauté et une grande oeuvre, tels sont les mots qui viennent naturellement à l'esprit dès que nous voulons parler de la partition de M. Honegger ».

Le Ménestrel. - Parigi, 28 marzo 1924.

J. CHANTAVOINE. - *Deux lettres de Beethoven.*
Sono un biglietto a destinatario non bene precisato ed una lettera all'editore Schlesinger, documenti inediti trovati nella preziosa collezione d'autografi lasciata dalla grande cantatrice Pauline Viardot. L'A. li illustra mettendoli in rapporto con fatti già noti.

Le Courrier Musical. - Parigi, aprile 1924.

A. SCHAEFFNER. - *La Musique et la Renaissance de la France.*
L'A. ricerca i primi segni di Rinascimento (cioè d'umanesimo) nella musica francese, e crede risalgano ad un tempo abbastanza remoto, mentre « già nel 1571, nell'*Académie de poésie et de musique* che si riuniva presso Baï, si abbozzava una teoria del dramma musicale ».

A. BOSCHOT. - *L'image de Beethoven.*
Considerazioni sul vero aspetto esterno del Maestro. È un estratto del volume *Chez les Musiciens*, d'imminente pubblicazione.

R. DE MARATRAY. - *Les instruments automatiques. Mélographie.*
Elogio dell'autopiano e sguardo al suo avvenire.

The Sackbut. - Londra, febbraio 1924

H. ANTCLIFFE. - *Rutland Boughton and his Bethlehem.* (R. Boughton ed il suo « Bethlem »).
Elogio del lavoro che « è un'opera nazionale o dramma musicale nel pieno senso della parola », ed è un Mistero scenico. Il coro vi ha larga parte, e vi si presentano e vi si svolgono alcune vecchie *carols* tradizionali.

DR. A. EINSTEIN. - *The position of modern music in Germany.*
« Bisogna confessare che in Germania pochi s'interessano alla musica moderna... L'impressionismo è soltanto Latino, e ci tocca poco o nulla... La nuova scuola non è ancora sorta,... ma sappiamo di non poter andare indietro... L'evoluzione sarà tanto più rapida quanto sarà più viva la ricerca della via verso l'avvenire ».

P. MACHUGH. - *An interesting First Performance in Vienna.*
« L'interessante *première* a Vienna » è quella del *Zwerg* (Il nano) di Alessandro Zemlinsky. Difatti « la musica era interessante ed attraente... Come Strauss, Zemlinsky combina voci ed orchestra magistralmente... non tenta di sorprendere gli uditori. Usa gli archi in modo assai simile a Puccini, e gli ottoni, spesso con sordina, quasi come Strauss... Dicono che non si sentivano tanti applausi da molti anni all'Opera ».

H. SHIPP. - *Music-but the Theatre.* (Musica... ma teatro).
« Non basta che la bellezza e la potenza della musica possano ipnotizzarci fino alla cecità ed alla sospensione d'ogni giudizio extra-musicale; ed appunto perchè credo che l'opera possa essere la forma più alta del teatro, difendo la causa della sua perfetta presentazione ».

H. BRIAN. - *The Richard Strauss « An Alpine Symphony ».*
Resoconto dell'esecuzione diretta a Londra da Sir Thomas Beecham.

DR. E. WELLESZ. - *The Beginning of Opera in Vienna.*
Notizie sugli « Inizi dell'opera a Vienna », doppiamente interessanti perchè riguardano lavori italiani: le *Allegrezze del Mondo*, *Orpheo* nel 1631, *Arianna abbandonata da Teseo* di Fr. Bonacossi, ecc.

J. PULVER. - *Musical Instruments and their Language.*
Ampia recensione laudativa del libro *Die Musikinstrumente und ihre Sprache* (Gli strumenti musicali ed il loro linguaggio) del Dr. Adolf Abert.

——— marzo 1924.

J. PULVER. - *Musical Life in Tudor England.* (La vita musicale nell'Inghilterra dei Tudor).
Interessanti notizie storiche che dànno un'idea (sia pur limitata) della parte che la musica aveva nella vita complessiva del popolo inglese, colle sue varie classi sociali.

J. LEWIS. - *Broadcasting Music.*
Il direttore musicale della stazione per la diffusione radiofonica di Birmingham parla dell'opera propria, della sua enorme importanza educativa e sociale, della difficoltà di combinare programmi adatti sott'ogni rapporto, e spiega come la Società abbia fatto in sei mesi più d'un'organizzazione di concerti in dieci anni.

P. MACHUGH. - *English Music in Vienna.*
Resoconto di varie esecuzioni di musiche inglesi antiche e moderne, che vennero accolte, pare, con favore dal pubblico viennese.

W. LYLE. - *The Music of Spring.*
Confronto fra la vera musica della primavera, e le musiche da essa ispirate.

DR. G. A. PFISTER. - *S. T. M.*
Il titolo significa *Stop that mediocrity*, cioè, press'a poco: basta mediocrità. L'A. addita varie debolezze delle esecuzioni musicali londinesi.

H. BRIAN. - *The british Spirit.*
Si vanno esumando le belle musiche dell'età elisabettiana; ma, per l'A., « tentar di edificare l'arte nazionale del secolo XX su quella del XVI non è tentare una rinascita, ma un suicidio ». L'A. propone di costituire un'organizzazione coll'appoggio del Governo, per favorire le esecuzioni dei nuovi lavori di maestri britannici.

H E. WATTS. - *The idealism of the Organist.*
Tra gli organisti esistono vere notevoli forze, che non prendono parte attiva alla vita generale dell'arte. L'A. eccita i suoi confratelli ad allargare il loro campo d'azione.

Musical Opinion. - Londra, febbraio 1924

E. BLOM. - *An Error of Judgment.*
« Un errore di giudizio » è quello per cui Berlioz ammirò così intensamente Spontini, e l'A. lo spiega col temperamento melodrammatico e coi giudizi affrettati del maestro francese. Ma anche Wagner l'ammirava!

F. BERGER. - *The Philharmonic Society.*
Note storiche (che continuano nel fascicolo di marzo) sulla vecchia organizzazione musicale londinese, di cui l'A. fu segretario per ben ventisett'anni.

DR. A. E. HULL. - *Whence Comes Modern Harmony?* (Da dove viene l'armonia moderna?)
Resoconto d'una riunione di musicisti tenutasi a Cambridge, e che pare non abbia risposto troppo chiaro al quesito di base, se la conclusione è che, secondo le parole di Mr. Edward Dent, «i principii conduttori dell'armonia odierna vanno certo trovati nella forma e nel ritmo».

R. H. WHALL. - *The Study of the Clarinet.*
L'A., ch'è clarinettista, dà consigli pratici e spiegazioni sulla scelta dello strumento, sul suo studio, e chiude con una lista (piuttosto magra) di composizioni per clarinetto e pianoforte.

J. L. ORTON. - *Psychics and Voice Culture.*
Secondo l'A. non si dà la parte dovuta all'elemento psicologico nell'educazione della voce; e riferisce testimonianze di parecchi (tra gli altri Miss Mary Garden) che hanno riportato seri vantaggi dalla pratica sistematica della suggestione ipnotica, per la qualità e l'estensione della voce.

G. E DUNN. - *Centenaries of 1924.*
Lista dei molti centenari, sia di nascita e sia di morte, che ricorrono quest'anno, naturalmente in maggioranza di musicisti secondari.

Musical Opinion. - Londra, marzo 1924.

H. BRIAN. - *The Art of Frederick Delius.*
Inizio d'un lungo scritto che va oltre il fascicolo d'aprile.

E. BLOM. - *Imitation Händel.*
Studio sul *Narciso* di Samuel Butler, «grande scrittore, filosofo, rispettabile pittore» e musicista di circa cinquant'anni fa; il quale non vedeva che Händel, e componeva musica... di Händel.

C. W. BANNISTER. - *Verdi; an Appreciation.*
Altra volta Mr. Klein pubblicò un interessante e divertentissimo articolo... che certo non peccava di troppa carità per Verdi. L'A., dopo sentita la recente edizione dell'*Aida* e dell'*Otello* data con gran successo dalla British National Opera Company, mette in risalto tutte le effettive qualità dell'arte verdiana.

The Observer. Londra, 16 marzo 1924.

P. A. SCHOLES. - *The New Music.*
Parlando delle nuove Scuole Musicali dei vari paesi, l'A. (che non pecca di modernismo) annuncia la Corporazione delle Nuove Musiche, formatasi di recente, e si esprime con simpatia per la giovane Scuola italiana, che «non ha ancora guadagnato la mia completa fiducia, benchè io abbia speranza in lei».

The Musical Times. - Londra, marzo 1924.

—— *A Talk with Sir Alexander Mackenzie.*
Intervista con Sir A. Mackenzie, che di recente rinunciò alla direzione dell'Accademia Reale di Musica di Londra, dopo ben trentasei anni di servizio. L'eminente uomo, che in gioventù passò più anni a Firenze, si mostra soddisfatto delle condizioni attuali della vita musicale inglese ed ottimista per l'avvenire.

W. WALLACE. - *The Conductor and his Fore-Runners.* VII.
Chiusa dello scritto sui Precursori del Direttore d'orchestra e coro. Qui si tratta dell'alba della maniera moderna di dirigere, cioè dalla fine del secolo XVIII in poi. La direzione annuncia un'altra serie d'articoli, sulla tecnica dell'attuale direzione d'orchestra, da parte dello stesso autore.

A. BRENT SMITH. - *Ludwig van Beethoven.*
Negli ultimi tempi nemmeno la grandezza di Beethoven venne rispettata dalla critica più irriverente. L'A. mostra l'inanità dei rimproveri fatti all'arte beethoveniana, malgrado la loro apparenza minacciosa.

H. C. COLLES. - *Some New York Organists and their Organs.*
Rapide notizie sui principali organi ed organisti di Nuova York, quali memorie d'un recente soggiorno.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *Richard Edwards.*
Breve studio storico su questo compositore vissuto in pieno secolo XVI.

MRS. F LIEBICH. - *Built to Music.*
L'A. spiega come «la realtà esiste nell'opera dell'artista quando l'idealità è nel suo spirito, ed è solo per via d'idealità che noi riprendiamo contatto colla realtà».

H. GRACE. - *Rheinberger's Organ Sonatas.*
L'A. illustra la *Sonata* n. 16 in *Sol diesis minore*, op. 175, e la *Fantasia Sonata* n. 17, op. 181.

R. BINNS. - *Boughton and the «Alkestis».*
L'A. scagiona Mr. Rutland Boughton dagli appunti che gli vennero mossi sulla sua opera *Alceste*.

Musica and Letters. - Londra, aprile 1924.

W. B. SEDGWICK. - *The Lyric Impulse.*
«La vera essenza della poesia lirica, ciò che la distingue dalle altre forme poetiche, è indissolubilmente legata alla musica». Poeti come Burns in Inghilterra, Béranger in Francia, Uhland in Germania dipendono dai canti popolari.

A. E. BRENT SMITH. - *A Note on Frederic Chopin.*
L'A. considera da vari aspetti Chopin, il solo genio musicale che non sia dovuto passare attraverso ad un periodo di negazione per venir riconosciuto, il solo che non parlasca dell'evoluzione artistica, così rapida e violenta, negli ultimi decennii.

H. BEDFORD. - *Song in a Single Line.* (Canti ad una riga sola).
L'A. risponde a varie domande rivoltegli dalla redazione della rivista, riguardo ai canti senz'accompagnamento, di cui il Bedford si è fatto promotore.

E. WALKER. - *The Appoggiatura.*
Considerazioni che forse saranno utili a molti (tant'è vero che si sentono ancora esecuzioni anche notevoli di melodrammi antichi dove si trascurano le appoggiature alle cadenze di tipo piano nel recitativi), ma che non recano nulla di nuovo.

D. A. HUGHES, O. S. B. - *Sixteenth Century Service Music.* (Musica liturgica del secolo XVI).
Non lievi rimproveri mossi al I. volume della pubblicazione *Tudor Church Music*, edita dal Carnegie United Kingdom Trust, presso la Oxford University Press.

La nuova edizione del celebre METODO CAVALLO ha dato nel mondo risultati meravigliosi. Chiunque lo propaga è un benemerito della Patria, perchè fa opera di italianità, di civiltà e d'umanità. OPERA COMPLETA L. 25. — Maestro CAVALLO - BARI.

C. B. OLDHAM. - *J. A. André on Mozart's Manuscripts.* (J. A. André su manoscritti di Mozart).
«Le note che ho tradotte sono la prefazione del catalogo tematico delle composizioni di Mozart, compilato da Giov. Ant. André, il compositore ed editore di musica di Offenbach sul Meno, che nel 1799 acquistò dalla vedova di Mozart tutti i manoscritti che possedeva ancora». Questo catalogo, dopo varii giri, finì al British Museum, dove finora rimase inosservato. Il confronto con quello di Köchel (che fu fatto coll'aiuto di quello d'André), mostra come sia piccola la parte di Köche nell'ordinamento cronologico dei lavori mozartiani.

C. AUSTIN. - *Cinema Music.*
Notizie sulla musica cinematografica americana. Si descrivono gli *effetti*, che pare sieno più che mai in voga (p. es. spezzar vetri se ciò si vede sullo schermo, suonar corni d'automobile, e mille altri rumori), e si danno citazioni di brani dovuti ai migliori musicisti del genere. D'uno l'A. dice «È piuttosto wagneriano nell'origine, ma nello svolgimento farebbe quasi invidia a Schönberg». A noi fa semplicemente ridere.

S. T. WARNER. - *Doubting Castle.* (Il castello del dubbi).
Note su varie difficoltà che si presentano a chi ripubblica musiche del secolo XVI.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 1 febbraio 1924.

C. NIELSEN. - *Musik und Wort.* (Musica e Parola).
Scritto che continua nei fascicoli dell'8, 15, 22 febbraio, e spiega le idee sull'arte odierna, che l'A. subito esprime così: «L'arte è adesso, o sterile, sovraccarica e senza stile; oppure stilizzata al massimo, ma scipita come acqua filtrata e giacente da un pezzo».

DR. H. PRINGSHEIM. - *Ein Beitrag zur Volksliedkunde.*
Ampia recensione del libro *Das Lied der deutschen Kolonisten in Russland* di Georg Schünemann, dove vengono studiati «anche troppo a fondo» i canti popolari tedeschi, nelle trasformazioni subite, sia nella stessa bocca dei coloni acclimatati alle condizioni generali d'ambiente esotico, e sia nella diffusione da essi occasionata tra le popolazioni della Russia.

—— 8 febbraio 1924.

DR. C. LONDON. - *Gedanken zum Problem der Filmmusik.* (Pensieri sul problema della musica per cinema).
Sono varie idee staccate, affermazioni di principii, di convinzioni e di giudizi.

F. SCHUMANN. - *Ein ungedruckter Brief von Robert Schumann* (Una lettera inedita di R. Schumann).
Il nipote presenta una lettera del grande avo, illustrandola con qualche notizia che si riferisce al contenuto del documento.

—— 15 febbraio 1924.

R. HERNRIED. - *Max Regers Chorwerke.*
Prendendo occasione dal libro sui lavori corali di M. Reger scritto da Hugo Holle (e che fa parte della raccolta su Reger diretta da Richard Würz in edizione Halbreiner di Monaco), l'A. parla del maestro, delle diffidenze ch'egli trovava un tempo nel pubblico, e del magnifico posto che va facendosi l'opera sua nell'arte tedesca.

E. KILIAN. - *Der Fall Meyerbeer.* (Il caso Meyerbeer).
Il volume del Dr. Julius Kapp, edito da Schuster und Loeffler, dà occasione di parlare con animo sereno del maestro che Wagner mise sotto una luce tutt'altro che simpatica. Eppure, per l'A., «l'arte teatrale lirica odierna brulica di grandi e piccoli Meyerbeer. Una cosa sola manca loro: il grande talento del *Maestro Giacomo*».

—— 22 febbraio 1924.

M. FRIEDLAND. - *«Man muss es öfter hören?»* (Si deve sentire più volte?)
Posossi il problema se la musica debba essere o no comprensibile alla prima audizione, l'A. conclude che la *trovata* d'ingegno (parsecipando della sorpresa) è comprensibile immediatamente, ma quando in una musica interviene qualche elemento intellettuale, la ripetuta audizione permette d'entrare sempre meglio nell'invenzione dell'autore.

—— 14 marzo 1924.

R. CAHN SPEYER. - *Das Ueber-hörem in der Musik.*
M. Friedland disse nel suo scritto apparso nel fascicolo del 22 febbraio, che la prima impressione della musica pura è sempre la più efficace; l'A. spiega che non è proprio sempre così. Egli espone una invero assai solida teoria, che risponde all'esperienza pratica. M. Friedland replica in tono assai deferente nel fasc. del 28 marzo.

R. HERNRIED. - *Melodielehre.* (Studio della Melodia).
Ampia recensione del libro così intitolato, scritto da Ernst Toch ed edito da Max Hesse a Berlino.

—— 21 marzo 1924.

E. PETSCHNIG. - *Naturstudium in der Musik.*
Tutte le arti si vanno orientando sempre più chiaramente verso la Natura quale fonte e modello d'ispirazione, solo la musica ne resta lontana. Questa sarebbe la causa dello stato attuale dell'arte, che non pare faccia la gioia dell'autore.

H. F. SCHAUB. - *Eine E. T. A. Hoffmann-Ausgrabung.* (Un'esumazione di E. T. A. Hoffmann).
Articolo di preparazione alla *première* dell'opera *Die lustige Musikanten* finora inseguita, di cui la partitura si conserva alla biblioteca del Conservatorio di Parigi, e che il 6 aprile venne eseguita al teatro civico d'Amburgo. L.A. non crede, nè alla teatralità del libretto di Clemente Brentano, nè alla vitalità della musica di stile mozartiano.

P. SCHWERS. - *Leo Janáceks «Jenufa» in der Berliner Staatsoper.*
L. Janácek (che ora ha ben 70 anni) è un non comune talento, personale, che usa elementi popolari (cèchi), ma invece di mantenerli genuini, li risolve «nei loro componenti chimici». Così, perde in spontaneità, ma guadagna in profondità ed in efficacia drammatica. Il successo fu notevole.

Die Musik. - Stoccarda, marzo 1924.

E. RYCHNOWSKY. - *Der Lebens abend Friedrich Smetanas.* (Gli ultimi anni di F. Smetana).
Ampio estratto dalla biografia uscita in edizione della Deutsche Verlags-Anstalt di Stoccarda.

H. ALTMANN. - *Zur Aesthetik der modernen Opernregie.*
« Il principio della messa in scena è: rendere visibile lo scibile della musica. Pel *régisseur* la musica non è astratta, neanche quando sembra esser tale al massimo grado... Quanto Wagner ottenne appare (visto attraverso gli occhiali del suo tempo) davvero gigantesco. Per noi ora tutto si è irrigidito nel dogma. Ma l'arte wagneriana è la base di tutta l'arte della scena lirica moderna ».

E. KROLL. - *Hans Pfitzner.*
« Pfitzner rispecchia in personalissimo miscuglio, i tratti d'un germanesimo che va da Eichendorff a Lessing,... e questa mirevole versatilità, si fonda sulla base originaria d'un mondo romantico e d'una pari sensibilità, che... in realtà risiede nella profondità immortale dell'anima popolare tedesca... ».

H. TESSMER. - *Walter Dahms: Die Musik des Südens.*
Calda recensione dell'interessante e singolare libro tutto pieno dello spirito di Federico Nietzsche.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, marzo 1924.

C. SACHS. - *Die griechische Instrumentalnotenschrift.*
Interessante studio sulle ragioni che determinarono la struttura della notazione strumentale greca. Conclusione: « non solo i principali strumenti (e le note che vi si riferivano) derivavano dalla scala pentatonica, ma fino al tramonto del mondo antico la musica rimase pentatonica nella sua essenza ». Difatti i semitoni erano note di passaggio, che si ottenevano abbreviando le corde delle note vicine.

M. FRIEDLAENDER. - *Das Lied vom Marlborough.*
Ampio studio sulla canzone francese del secolo XVIII, che dà forse il più singolare esempio di penetrazione in tutti i paesi, e persino, per via inconsapevole, nell'arte d'uomini come Beethoven, Weber, Albrechtsberger, Schumann, Berlioz, ecc.

A. SCHMIDT. - *Zur Frage der zahlenmässigen Bezeichnung der Intervalle und der Töne.*
L'A. propone e spiega una sua comoda, e pure esatta, maniera d'indicare i suoni e gl'intervalli nel loro aspetto acustico.

W. HEINITZ. - *Grammophonaufnahmen im Dienste der Musikwissenschaft.* (Raccolta d'impressioni grammofoniche a scopo scientifico musicale).
Fino dal 1920 l'Università d'Amburgo istituì un Laboratorio Fonetico, dove (a scopo culturale e non artistico) si fissano su dischi grammofonici esecuzioni di pezzi scelti con dati criteri. Per fare osservare certe singolarità e date cose, mentre si svolge il disco, viene proiettata su uno schermo una pellicola con apposite dicitture.

O. FLEISCHER. - *Die germanischen Neumen als Schlüssel zum altchristlichen und Gregorianischen Gesang.* (I neumi tedeschi come chiave del canto cristiano arcaico e gregoriano).
Il dr. P. Wagner fece nella stessa rivista un'ampia e poco amichevole recensione del libro, così intitolato, del Fleischer. Questi se ne duole e si difende lungamente. Segue una replica del dr. Wagner. Pensare che forse s'ingannano tutt'e due!

Deutsche Kunstschau. - Offenbach sul Meno, febbraio 1924.

L. SCHEMANN. - « *Cherubini und wir* ».
Appello al pubblico colto tedesco perchè ritorni ad occuparsi seriamente di Cherubini, tanto indegnamente dimenticato.

——— marzo 1924.

W. WERNER GÖTTIG - *Verdis « Requiem ».*
Illustrazione delle varie parti di questo « solo lavoro verdiano che non domanda l'accecamento della scena, ma è fatto per risuonare nell'alto e singolare ambiente della chiesa ».

DR. E. WELLESZ. - *Zur Uraufführung meiner « Alkestis ».*
L'A. spiega egli stesso la propria concezione dell'opera *Alceste* d'imminente esecuzione.

DR. E. LERT. - *Opernregie.*
L'A. spiega come nell'azione scenica tutto vada infuso dalla musica. La maniera detta « di Bayreuth » (mentre Gagliano l'insegnava già nel seicento) coi gesti legati ai motivi orchestrali, è falsa. « Come sono naturali gli italiani ed i russi!... Nonostante di minuzie, lasciano portare la loro azione dalla musica ».

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna febbraio 1924.

Questo secondo fascicolo, dedicato a Franz Schreker, contiene i seguenti scritti:
P. BEKKER. *Schreker und das Theater.* - F. SCHREKER. *Tönende Sphären* (frammenti di libretto). - R. S. HOFFMANN. *Schreker in Köln.* - R. S. HOFFMNN. « *Irrelohe* » (L'ultima opera del maestro). - DR. K. MENNINGER. *Zur Inszenierung von Schrekers « Fernem Klang » in Darmstadt.* - L. BLECH. *Ueber den « Schatzgräber ».* (Frammento di lettera). - DR. E. RYCHNOWSKY. *«Der Schatzgräber » in Prag.* - DR. K. SINGER. *Franz Schreker als Lehrer.* - O. BIE. *Bei Schreker.* - DR. G. RENKER. *Franz Schreker und die Schweiz.* - E. DECSEY. *Was Wien für Franz Schreker tut.* (il titolo dice: « Che fa Vienna per Schreker » (che è viennese), e lo scritto risponde: niente »). - Segue: *Un po' di statistica* delle esecuzioni delle varie opere, ed una lista cronologica delle loro rispettive presentazioni al pubblico.

——— marzo 1924.

A. HÁBA. - *Smetana und die Neue Musik* (Smétana e la Nuova Musica).
« Che posizione ebbe Smétana rispetto al romanticismo del suo tempo?... Fu molto più musicista assoluto de' suoi contemporanei... I caratteri propri del Maestro si legano alle tendenze della giovane generazione... ». Come uomo fu in contrasto col suo tempo.

E. RYCHNOWSKY. - *Smetana, Liszt und Wagner*
Estratto dalla biografia dello Smétana.

P. BEKKER. - *Die Fortschrittspartei.* (Il partito progressista).
« Quella che oggi si dice *musica nuova* non è musica del progresso ». Quest'ultima era quella d'un tempo oramai passato, ed era fondata sul concetto d'un'evoluzione per via di sviluppo, sostenuta dall'illusione progressista ».

F. WERFEL. - *Verdi.*
Simpatico sguardo a Verdi ne' suoi rapporti col popolo.

F. SCHREKER. - *Irrelohe.*
L'A. spiega rapidamente i criteri seguiti nel comporre la sua ultima opera *Irrelohe*, cioè semplicità e comprensibilità immediata.

R. A. ROSENZWEIG. - *Das Stilproblem der « Alkestis ».*
Tanto il librettista Hofmannsthal quanto il musicista Wellesz si sono sforzati di staccarsi sempre più dal concetto romantico wagneriano della minuziosa descrizione della parola, per entrare nel mondo più schiettamente lirico, dove la musica domina il testo creando un mondo poetico totalmente nuovo e totalmente proprio.

A. WEISSMANN. - *Berliner Musik.*
Sguardo allo svolgimento della stagione musicale berlinese, sia teatrale e sia dei concerti.

H. J. HOLZ. - *Die Musikalische Komödie.*
Commedia musicale è una Tautologia, una ripetizione d'un pensiero stesso; perchè « l'essenza delle cose è la loro melodia, il loro profumo... ».

Der Auftakt. - Praga, febbraio 1924.

DR. E. RYCHNOWSKY. - *Smetana.*
In occasione del centenario della nascita del maestro ceco, si pubblica un largo estratto della prima biografia tedesca edita di recente dalla Deutsche Verlags-Anstalt di Stoccarda.

DR A. EINSTEIN. - *Vom Abstrakten in der Musik.* (Dell'astratto nella musica).
L'arte odierna aspira all'astrazione, ma « essa, presa nel suo vero senso, non esiste più dalla morte di Josquin des Près (1521) ». Difatti l'A. spiega acutamente come le aspirazioni moderne siano una reazione del romanticismo, quindi di natura ben diversa dall'anima della musica medievale.

J. WOLFFSOHN. - *Vom Traszendentalen in der Musik.* (Del trascendentale nella musica).
Dal due principii (un po' curiosi): 1) l'uomo conosce il mondo esteriore colla vista e sente il proprio mondo interiore coll'udito, 2) le altri arti nascono dalla volontà creatrice dell'artista e la musica da quella universale, l'A. trae varie conseguenze, con alterza di intenti e di pensiero.

E. BYK. - *Mahlers Ekstase.*
« Mahler era un estatico, non solo del sentimento, di quello dell'anima sua; ma del mondo, dell'universo chiuso in Dio ». Per trasportare nel suo stato di spirito, egli usò ogni mezzo adeguato, ma con assoluta parsimonia.

——— marzo 1924.

Tutto il fascicolo è dedicato alla « Trivialità »
DR. A. EINSTEIN. - *Vom Trivialen in der Musik*
« Trivialità (cosa diversa da banalità) è protesta proletaria ». Chiaro ed insigne esempio storico, la *frottola* italiana del 500. Dopo, bisogna arrivare fino alla decadenza romantica per incontrarne, e l'A. cita esempi in Mahler ed in Schönberg.

DR. P. NETTL. - *Der Gassenhauer.*
Acute osservazioni sulle canzoni e danze che circolano ovunque ai nostri giorni.

E. SCHULHOFF. - *Der mondäne Tanz.*
« In ogni tempo, ogni età si è espressa nelle sue danze senza vergognarsene. Solo la fine del secolo XIX recò questa *pruderie*, che durò fino ai nostri giorni. Pochi hanno coraggio, brutalità, istinto di afferrare e condensarvi ciò che il tempo ha di caratteristico ». E l'A. mostra gli elementi propri delle danze colerne, che i giovani maestri vanno utilizzando nei loro lavori.

E. HOFF. - *Manifest zur Wirtshausmusik.* (Manifesto sulla musica da osteria).
« Musicisti, imparate la musica da quelli che non l'hanno studiata, perchè sono molto più vivi di voi! ».

Feuillets de Pédagogie Musicale. - Zürich, aprile 1924.

G. DE LIONCOURT. - *Polytonie et Atonalité.*
Breve scritto, dove l'A. parla con esattezza delle due forme di moderna estensione del cromatismo, le ammette, ma temendone l'effetto.

Revista Musical Catalana. - Barcellona, febbraio 1924.

W. MARTIN. - *La situació actual dels musics a Alemanya.*
È « la prima parte delle pubblicazioni che si propone diramare l'Ufficio Internazionale del Lavoro della Commissione di Cooperazione Intellettuale », cioè i risultati d'un'inchiesta fatta nientemeno che dalla Società delle Nazioni. Ed invero fa un quadro lamentevole della vita musicale tedesca. Ma viene spontanea qualche domanda: se « non si trova qualche editore tanto ardito da arrischiare le spese » di stampa, chi paga tutte le novità che continuamente ci arrivano? Forse gli autori languenti di fame.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Contrabbasso

BILLÈ (I.)

Nuovo Metodo per Contrabbasso a quattro e cinque corde:

E. R. 261. -	Primo Corso teorico-pratico . . . . . L.	14,—
E. R. 262. -	Secondo Corso pratico »	8,—
E. R. 263. -	Terzo Corso pratico . »	8,—
E. R. 264. -	Quarto Corso complementare . . . . . »	8,—
E. R. 303. -	Quarto Corso normale »	8,—
E. R. 304. -	Quinto Corso pratico »	8,—
E. R. 305. -	Sesto Corso pratico - Studii di Concerto . »	8,—
E. R. 265. -	*24 Capricci* per Contrabbasso a quattro corde . . . . . »	8,—
E. R. 266 -	*18 Studii* in tutti i toni per Contrabbasso d'Orchestra a 4 e 5 corde . . . . . »	6,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

VITA MVSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

«Anna Karenine» di Igino Robbiani.

Anche quest'opera, premiata al Concorso governativo e ultima delle novità rappresentate al Costanzi nella decorsa stagione, ha avuto pienamente favorevole il giudizio del pubblico romano. La cronaca registra una dozzina di chiamate complessive alla fine dei tre atti, sia all'autore che agli ottimi esecutori — la Cervi-Caroli, la Pasini, la Sassone, la Ferrone, il tenore Fagoaga, i baritoni Fregosi e Ghirardini — ed al maestro Edoardo Vitale che ha concertato e diretto lo spartito con amorosa cura.

Il libretto, attraverso una riduzione teatrale francese di Guiraud, deriva dal ben noto romanzo tolstoiano ed ha forse il difetto di essere soverchiamente lugubre.

La musica, prevalentemente melodica, talora esuberante, denota nel Robbiani un artista colto e coscienzioso, che sa strumentare bene. Il secondo atto è apparso il migliore, ed in esso è particolarmente piaciuta la scena dell'entrata delle maschere nella casa ove sono rifugiati Karenine e Wronsky.

® Al Bellini di Catania ha avuto buona accoglienza, l'opera in tre atti *Samar*, di Enrico Mineo, su libretto del fratello Sebastiano.

MILANO

® Al Palazzo dello Sport — a beneficio della benemerita Opera Bonomelli — si è data la *Passione di Cristo*, in una ricca edizione. Alberto Colantuoni ne ha ricostruito il poema, un prologo e tre parti; Luciano Ramo e Piero Stroppa ne hanno ideato l'estrinsecazione scenica; il maestro Giuseppe Visconti di Modrone ne ha curato la parte musicale, dirigendo brani del ben noto e ispirato oratorio perosiano. Valenti artisti drammatici e lirici ne hanno interpretato i diversi personaggi. Il successo è stato completo. Ad una rappresentazione diurna, è intervenuta la Regina Madre.

® Si è riaperto il Dal Verme sotto gli auspicii della Corporazione del teatro. Direttori i maestri Mucci e Moltrasio, si sono finora eseguite: *Aida*, *Bohème*, *Manon* (M.), *Trovatore*, *Cavalleria rusticana*, *Forza del destino* e il ballo *Amori a Schoenbrunn*.

® Anche il Carcano si è riaperto con la *Traviata*, alla quale ha seguito *Il Barbiere di Siviglia*. Direttore il maestro Cecchetti.

® Alla Sala Azzurra sono piaciuti tre atti — dal titolo *Veste d'oro* — di Pietro Gadda, musicati dal maestro Enrico Bormioli.

® *I misteri gaudiosi* di Nino Cattozzo, tanto ad Adria che a Treviso hanno avuto ottima accoglienza. Molto lodata l'esecuzione da parte della Ferraris, del baritono Perrone e del direttore maestro Mecenati.

® Al Ristori di Verona è stata esumata l'opera *Tutti in maschera*, del concittadino Carlo Pedrotti, eseguita per la prima volta, pure a Verona, nel 1856. Il successo è stato completo.

® *Francesca da Rimini* di Zandonai, protagonista Carmen Melis, è stata calorosamente applaudita al Comunale di Imola.

® *La Ninna nanna della bambola* di Balilla Pratella, anche a Forlì, è piaciuta moltissimo. In occasione della precedente esecuzione a Ravenna, il ministro Gentile ha mandato all'autore un vibrante telegramma di saluto e di augurio.

® Anche quest'anno al teatro greco di Siracusa si sono avute le consuete rappresentazioni classiche con *I sette a Tebe* di Eschilo e *Antigone* di Sofocle. Sapiente e fervoroso direttore n'è stato Ettore Romagnoli, mentre la parte musicale è dovuta al maestro Giuseppe Mulè.

® *La leggenda di Sakuntala* di Franco Alfano, datasi in tedesco e in accuratissima riproduzione al teatro Municipale di Düsseldorf, ha ottenuto uno splendido successo, con circa quaranta chiamate, da parte del fittissimo pubblico che gremiva il teatro.

L'autore, presente, ebbe grandi feste. La critica, unanime, ha giudicato il nobile lavoro nel modo più favorevole.

® Tanto a Coblenza che a Bonn, nella stessa eccellente esecuzione — direttore il maestro Meineke — si sono rappresentati per la prima volta *Il tabarro* e *Gianni Schicchi* di Giacomo Puccini. L'uditorio ha fatto accoglienze calorosissime ai due lavori, e ad esso si è pienamente associata la critica.

® *Panna montata* di R. Strauss — la messa in scena della quale è costata alcuni milioni di lire — non ha avuto a Vienna un successo nè completo nè convinto.

CONCERTI

MILANO

® Ente concerti orchestrali. — Questa nuova istituzione, sorta con serii intenti e con lo scopo di dotare la nostra città di un importante organismo orchestrale, ci ha offerto, in questa prima stagione, dieci manifestazioni accolte con indubbio interesse e simpatia, e i cui programmi, quasi integralmente, si sono ripetuti al Teatro del Popolo.

Il 1°, 2°, 7°, 9°, 10° concerto furono diretti con la consueta sagacia e scrupolosità dal maestro Gui. Nella prima udizione, egli dette una apprezzatissima esecuzione del *Concerto grosso in fa* di Corelli, seguito dalla *Sinfonia scozzese* di Mendelssohn; dalla *Notte di Platone* di de Sabata — che piacque per chiarezza di costruzione e ricchezza di episodi —; dai *Jeux d'enfants* di Bizet e dall'*Ouverture* della «Sposa venduta» di Smetana. Il secondo concerto comprendeva la 2ª *Sinfonia* di Brahms; un poema sinfonico di recente composizione del maestro Tommasini, *Il beato regno*, adorno di pregi non comuni, e interpretato dal Gui con cura e intelligenza; *Due Corali* di Bach, trascritti dallo stesso Gui; quattro numeri delle miniature *Children's Corner* di Debussy; la *Suite* dell'opera «La fanciulla di neve» di Rimsky-Korsakow, notevole per doti di strumentazione più che per contenuto d'idee. Il brano più interessante del terzo programma, diretto anche dal maestro Gui, era la *Rapsodia* «Schelomo», del compositore ginevrino Ernest Bloch, la quale denota forza di tecnica, equilibrio di strumentazione e ricchezza di espressione. La parte del violoncello, importantissima, fu sostenuta assai bene da Enrico Mainardi, e l'esecuzione complessiva fu all'altezza dell'importanza del lavoro. Fra gli altri brani eseguiti ricordiamo la *Sinfonia* della «Cenerentola», la 2ª *Sinfonia* di Beethoven, la *Vita della foresta* del «Sigfrido», il *Capriccio spagnuolo* di Rimsky-Korsakow.

Nel quarto programma offerto dal maestro Gui, oltre la 3ª *Sinfonia* di Saint-Saëns e la Cavalcata della *Walkiria*, si eseguirono con la partecipazione dell'Accademia di canto corale del teatro alla Scala (diretta dal maestro Veneziani) i tre *Notturni* di Debussy, veramente poetici e coloriti, e il coro dell'opera *Salambò* di Moussorgski, chiaro ed espressivo.

All'ultimo concerto, infine, diretto ancora dal Guy — e ch'era l'ultimo della stagione — intervenne Fanny Anitua, artista squisita, che cantò deliziosamente l'aria del *Freischütz*, tre *Lieder* di Brahms e *Tre canti* di Wagner, accompagnati, questi ultimi, dall'orchestra. Altre tre cantatrici (la Lanza, la Pedroni e la Vallobra) portarono il loro valido contributo eseguendo l'entrata degli Dei nell'*Oro del Reno*, mentre la parte esclusivamente orchestrale del programma comprendeva una *Sonata* a tre strumenti di Porpora — trascritta per orchestra dallo stesso Gui — e *Una notte sul monte Calvo*, poema di Mussorgski.

Cordiali accoglienze ebbe il giovane maestro Piero Coppola, al quale venne affidato il terzo concerto. Egli diresse una *Ouverture* di Elgar; la *Sinfonia* «Dal nuovo mondo» di Dvorak; l'interessantissima *La Peri* di Dukas; le smaglianti *Danze* del «Principe Igor» di Borodine e un suo *Poema elegiaco*, molto commosso ed apprezzato.

Ettore Panizza, salutato assai festosamente, offerse un interessante programma, nel quarto concerto; e, specie nella *Sinfonia eroica* di Beethoven, seppe trasfondere il suo squisito gusto e il suo acuto senso interpretativo. Diresse anche il *Concerto in sol minore* per archi e cembalo, di Vivaldi; la *Suite*, op. 19, di Dohnanyi, nuova per Milano, di carattere un po' ibrido; e il *Viaggio di Sigfrido sul Reno*, eseguito ed accolto benissimo.

Direttore del quinto e sesto concerto — entrambi ebbero lietissimo esito — fu il maestro Fritz Busch. Nella prima udizione figuravano: la *Sinfonia* dell'«Oberon» di Weber, resa con delicata calma; le variazioni di Reger su un tema mozartiano, che piacquero moltissimo; il *Concerto in re magg.*, per violino, di Beethoven, del quale il violinista Adolfo Busch fu solista nitidissimo e appassionato; l'*ouverture* dei «Maestri cantori», diretta con energia e precisione. Del secondo programma, il pezzo più importante fu il *Concerto in do min.* di Beethoven, del quale il pianista Backhaus fu degno interprete, facendone risaltare la nota serena, profonda e toccante, bene assecondato dall'orchestra. Lo stesso Backhaus si appalesò eccellente virtuoso nel poema *Sortilegi* di Pick Mangiagalli, accolto anche questa volta con grande favore. Chiusero il concerto la 3ª *Sinfonia* di Brahms, e l'*Ouverture* «Leonora» di Beethoven, nelle quali il Busch esplicò le sue qualità di direttore.

Il maestro Oskar Nedbal tenne la direzione dell'8° concerto, con un esito non certo caloroso. Il programma comprendeva: la *Quinta sinfonia* di Ciaicowschi; l'interessante poema sinfonico *la Cella azzurra* del giovane Lodovico Rocca, di prima esecuzione; *Ultava* di Smetana; l'*Ouverture* del «Vascello fantasma».

® Società del quartetto. — *26 aprile*. Con la cantatrice Grete Stückgold che, con buon senso dello stile rese, specialmente, un'aria tolta dal *Messia* di Händel, furono assai apprezzati l'organista Marcel Dupré, che si presentò anche

come compositore con una bella *Fuga in sol min.*, e il pianista D'Erasmo che accompagnò la signora Stückgold.

9-10 maggio. Ottimamente preparato e ben fuso apparve il quartetto Flonzaley che eseguì brani di Bloch, di Loeffler, di Goessens, di Haydn, di Mozart e di Beethoven.

® Amici della musica. — *14 aprile*. Il pianista Carlo Zecchi, volonteroso e ben dotato, ebbe accoglienza calorosa nell'esecuzione di musiche di Beethoven, Scarlatti, Alaleona, Bajardi, Chopin, Paganini e Liszt.

22 aprile. Tanto l'organista Goffredo Giarda, che il violinista Michelangelo Abbado apparvero ottimi esecutori e, per ciò, assai applauditi.

22 maggio. La cantatrice Teresa Andres piacque nella riproduzione di alcune liriche dei maestri Napolitano, Gubitosi e Renzo Bossi: dell'organista Napolitano si apprezzò specialmente la tecnica. Egli eseguì brani di Bach, Vivaldi, Galliera, E. Bossi, ecc.

23 maggio. Esecutori meritatamente apprezzati furono il pianista Danza, di ottimi pregi tecnici e intenzioni espressive, e Ugo Donarelli, cantante di voce duttile, accompagnato molto bene dal maestro Calace.

® Convegno. — Interessante l'udizione dedicata a due giovani musicisti: Mario Castelnuovo Tedesco e Antonio Veretti; eccellenti esecutori Renzo Lorenzoni al piano, il violoncellista Crepas e la cantatrice Rita de Vincenzi.

® Istituto dei ciechi. — Notevolissimo il saggio offerto dal maestro Dalcroze, con un gruppo di allievi dell'Istituto di ritmica di Ginevra, tendente a rappresentare i valori delle varie figurazioni ritmiche con gli atteggiamenti della persona. Il pubblico ha seguito con attenzione e vivo interessamento l'esperimento, ammirando negli allievi di Ginevra il perfetto isocronismo mimico e la sicura padronanza dei mezzi tecnici.

® G. U. M. Ha dato due concerti. Il primo, di musica moderna, comprendeva *Les deux lunaires* di Pick-Mangiagalli, il *Trio in mi min.* di Zanella — entrambi brani notissimi — e una *Sonata* di Anzoletti, composta con sicura tecnica violinistica e molta sensibilità, ed assai bene eseguita da Mariano Dessy e Carlo Lonati.

Nel secondo concerto, l'orchestra d'archi, diretta con diligenza dal maestro Bellucci, eseguì il *Concerto grosso*, op. 6, di Corelli, e brani di Tartini, Boccherini, Grieg e Verdi.

® Università popolare. — Per questa Istituzione dettero un riuscitissimo concerto l'orchestra mandolinistica della Società Verdi, diretta con tanto amore e passione dal maestro Armanno Morlacchi, e il chitarrista Terzi.

® Amici dell'arte. — In diverse udizioni si presentarono: il pianista E. Colombo, ormai così favorevolmente noto; il pianista Eugenio Linz, ottimo interprete, sopratutto, di Beethoven; il violinista Riccardo Boerio, e le cantatrici Lia Tedeschi e Cornelia Duerano, la quale ultima, particolarmente, fu assai applaudita.

® Circolo filologico. — Camillo Bellaigue, critico della «Revue des deux Mondes» ha tenuto una dotta e affettuosa conferenza su Boito, — del quale era amicissimo — come uomo e artista. L'interessante discorso è stato applauditissimo. Al termine della conferenza il Bellaigue dette l'annunzio, assai gradito, che avrebbe fatto dono al Museo della Scala del ricchissimo epistolario boitiano da lui posseduto.

® Scuola popolare di musica. — Riuscito assai bene il saggio degli allievi. Quelli della sezione di strumenti a fiato, diretta dal maestro Pio Nevi, dimostrarono notevole perizia tecnica. Seguì la sezione di canto, della quale è direttore il maestro Filippo Brunetto; oltre varie composizioni, riprodusse quelle premiate al Concorso bandito dal Comune nel 1920: *Prometeo liberato*, di Isidoro Capitanio, e *Cecilia*, su versi di autore ignoto, di Vito Frazzi; entrambe applaudite, unitamente ai rispettivi autori.

® Concerti diversi. — Alcuni ebbero scopo benefico. La Corale Aussersihl-Zurigo si presentò a favore della Società di M. S. G. Verdi; la cantatrice Cernuschi, il violoncellista Crepas e la pianista Vitali, pro' Museo Storico; la violinista Maria Grondona, le pianiste Clerici, Baisini e Luisa Grondona, la cantatrice Sacchetto, e il pianista bambino Renato Cohen, a beneficio degli orfani di guerra. Tutte le udizioni ebbero successo artistico e finanziario.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Viola

FIORILLO (F.).
E. R. 94. - *36 Studii* per Violino, trascritti per Viola . . . L. 6.—
GIORGETTI (F.).
E. R. 160. - *Metodo* per ben esercitarsi a ben suonare l'Alto-Viola. Op. 34 . . . . . » 10.—
KREUTZER (R.).
E. R. 117. - *42 Studii* per Violino, trascritti per Viola . . . . . » 5.—
RODE (P.).
E. R. 119. - *24 Capricci in forma di Studii* nelle 24 tonalità della scala per Violino, trascritti per Viola . . . . . » 6.—
ROVELLI (P.).
E. R. 120. - *12 Capricci* per Violino. Op. III, V, trascritti per Viola . . . . . » 4.—
Trascrizioni di A. CONSOLINI
(Nel prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Assai applaudite furono le cantatrici Förster e Moser, in un programma di liriche — sincere e forbite — del maestro Cairati che sedeva al pianoforte.

Il Trio Ranzato, oltre varie composizioni, eseguì assai bene e fece applaudire una *Lauda* di Renzo Bossi.

Il violinista E. Colombo (al piano Alberto D'Erasmo) ha dimostrato ragguardevoli doti, eseguendo la *Sonata in la min.* di Pizzetti, e altri brani di Veracini, Cialcoschi ecc.

Tra i pianisti ricordiamo: Giuseppe Piccioli, Italo Brancucci, Alfredo They, e la signorina Bianca Fantoni, tutti volenterosi e ricchi di belle promesse.

Accoglienza calorosissima ebbe il tenore Giuseppe Borgatti in un suo concerto di commiato nel quale, oltre un interessante programma, (alcuni numeri bissati), altri dovette eseguirne, tanto insistenti ed affettuose furono le acclamazioni del pubblico.

ROMA

® La R. Accademia Filarmonica ha prolungato di circa un mese la stagione di concerti: vi si sono presentati con ottimo successo il pianista Zecchi, la violinista Tina Perugia, il Quartetto Flonzaley; inoltre hanno avuto luogo due interessanti conferenze-concerti: l'una di Ardùino Colasanti su Tartini e l'altra di Alberto Cametti su Palestrina.

® Nelle altre sale la serie dei concerti ha continuato numerosissima: elenchiamo, rapidamente, i nomi delle cantanti Svilarova, Mosti, Maragliano-Mori, Delvard; dei pianisti Guido Agosti, Emma Mettler, Maria Montresor, Ornella Balestrieri, Eugenia Dante, Maria Bianca Lanzi, Filippo Bolli, Gisella Springer, De Gregorio Schiavo, Pisapia; dei violinisti Remy Principe, Clara Madia.

® Inoltre hanno avuto luogo due commemorazioni di Smetana, una alla Filarmonica, un'altra al Circolo di Roma.

® Un interessante concerto di musiche popolari italiane ha offerto il Coro della Sala degli Operai.

® Nella Sala del Collegio Nazzareno, per iniziativa della Sezione Romana del Comitato Nazionale per le onoranze a Pascoli, si è data una esecuzione dell'intero ciclo delle «Melodie Pascoliane» di Domenico Alaleona, che hanno avuto ad interprete ammiratissima Laura Pasini, cui si è unita, per le melodie a due voci, Maria Lazzari: al pianoforte l'autore. Il successo è stato vivissimo.

® Fausto Torrefranca ha tenuto una interessante serie di lezioni di storia della musica al Collegio Romano, per iniziativa dell'Istituto interuniversitario.

Le conferenze sono state accompagnate da importanti esecuzioni musicali.

TORINO

® Gli ultimi due concerti, al Regio, furono diretti dai maestri Siegfrid Ochs e Ettore Panizza. Il primo, prevalentemente corale, non ebbe forse la preparazione necessaria e l'esecuzione, perciò, risultò alquanto sommaria. Il secondo, invece, ebbe accoglienze calorose, che culminarono, dopo *Il Concerto grosso* di Vivaldi, in programma, anche, l'*Eroica* di Beethoven, l'*Idilio* del «Sigfrido», il *1° Preludio* dei «Maestri Cantori».

® Notevolissimo, al Liceo, il debutto di un violinista dodicenne, Beppe Monetti che, accompagnato al piano dal maestro Gallino, destò grande entusiasmo.

® Il Doppio Quintetto, oltre il *Quartetto*, op. 370, di Mozart, e il *Forelle-Quintett* di Schubert, fece apprezzare una *Sonata* a nove strumenti di Carlo Jachino, premiata all'ultimo concorso del Circolo Artistico.

® Il G. U. M. dette una ottima manifestazione culturale con musiche di Pergolesi, nella quale si distinse, particolarmente, la cantatrice Calcina.

® Il critico Michele Lessona chiuse i convegni dell'Associazione della Stampa con una applaudita conferenza sul *Nerone*, accompagnata dall'esecuzione di vari brani dell'opera.

TRIESTE

® In occasione del settantesimo compleanno di Antonio Smareglia, al Teatro Verdi si sono dati due grandi concerti sinfonico-vocali di sue musiche che hanno avuto grande successo e han procurato calorose dimostrazioni di affetto all'insigne compositore, presente. Dirigeva il maestro Jancovich.

BOLOGNA

® La cantatrice Liana Parvis ebbe unanimi consensi eseguendo, pel «Pensiero musicale», musiche che andavano da Monteverdi a Gluch e Mozart, da Beethoven e Brahms a Debussy, Respighi, ecc. Ottimo accompagnatore il maestro Rosa.

® All'Università Popolare piacquero la pianista Trebbi e il violoncellista Dante Serra.

NAPOLI

® Alla Scarlatti si ebbe una ottima e apprezzatissima esecuzione — da parte di Emilia Gubitosi e Giuseppina De Rogatis — del poema, per piano e violino, *Maria di Magdala*, di Alberto Gasco.

® Tra gli ultimi più importanti concerti ricordiamo quelli di Viterbini, Curcio, De Rogatis, alla Sala degli Artisti; di Nina Borrelli, alla Sala Maddaloni; dell'organista Michele Napolitano al Carmine.

PALERMO

® Oltre due magnifici concerti dell'orchestra dell'Augusteo, al teatro Massimo — i cui pro-

grammi comprendevano brani già analizzati durante la lunga stagione romana — ricordiamo quello pianistico della signorina Antonietta Maria Battaglia alla Scarlatti, e dei violinisti Prof. Maglioni e Abbado al Lyceum, tutti con programmi prevalentemente classici. La prima riuscì ad esplicare la sua tecnica e la sua sensibilità. Il Maglioni e l'Abbado titolari al Conservatorio, si dimostrarono violinisti poderosi.

Pure alla Scarlatti ebbe ottimo esito il concerto orchestrale organizzato e diretto dal maestro cav. Benedetto Morasca, che aveva a preziosa collaboratrice la sua signora, eletta cantatrice.

® L'orchestra dell'Augusteo — direttore Molinari — ha compiuto un largo giro nelle principali città d'Italia, suscitando ovunque la più calda ammirazione. Tutti i programmi — ove figuravano molti brani di Respighi (apprezzatissime le *Arie Antiche*), di de Sabata, di Mancinelli, di Vivaldi, ecc. furono applauditissimi.

® Il pianista Bormioli, alla Marcello di Venezia, ottenne il più schietto consenso.

® All'Anfiteatro di Verona, in occasione del cinquantenario della *Messa da Requiem* di Verdi, se ne dette una accurata esecuzione, direttore Ugo Benvenuti, istruttore dei cori il maestro Cusinati, solisti Nazzareno De Angelis, il tenore Taccani, la Minghini Cattaneo, Isora Rinolfi.

® A Genova, oltre alcuni concerti orchestrali al Carlo Felice, diretti dal maestro Capuana, destò molto interesse l'udizione, all'Istituto dei Ciechi, della pianista Giannina Rota e della cantante Serena Cappa.

® Il prof. Vito Fedeli tenne, alla Società di cultura di Novara, una chiara e dotta conferenza sugli istrumenti musicali, sussidiata dalla presentazione di numerosi esemplari di strumenti antichi di ogni genere.

® L'Oratorio *Judith* del maestro don Arnaldo Furlotti, che dirigeva, ebbe buona accoglienza al Regio di Parma. Accurata l'esecuzione.

® In occasione delle onoranze alla Beata Teresa, a Piacenza, si eseguì un inno del maestro Bandini che piacque sia per pregi d'ispirazione che di fattura.

® In un concerto all'Apollo di Brescia, i due esimii concertisti Isidoro Capitanio (pianoforte) e Gino Francesconi (violoncello) dettero una eccellente esecuzione della *Sonata* di Antonio Veretti.

® A Bari — anche per merito dell'esecuzione affidata al maestro Cesare Franco — ottennero un vivo successo *Le quattro stagioni* di Haydn.

® Il maestro Antonini, direttore della Scuola di musica di Sassari, ha costituito assieme ai professori Massari e Scabia, un Trio che si è subito affermato in diverse pubbliche udizioni.

® Lieto successo ebbe a Firenze il concerto della cantatrice Susan Metcalfe Casals, accompagnata al piano dal maestro Castelnuovo.

® Ai Concerti parigini della Società Nazionale si è presentato il Quartetto Veneziano, assai apprezzato. In programma, anche, *Stornelli e Ballate* di Malipiero e un *Quartetto* di De Guarnieri.

® Ai grandi concerti del teatro dei Champs Elisées, ha ottenuto esito felicissimo il 3° Salmo-Oratorio *Dieux Vainqueur* di Lucian Handebert, che anche la critica ha giudicato lavoro di magnifica fede, d'alta ispirazione, alimentata da un nobile cuore e da una volontà tenace.

Presto, sempre a Parigi, lo stesso lavoro verrà eseguito nella sua integrità.

® Ottima accoglienza ha avuto, al Conservatorio di Troyes, una udizione di musica italiana antica e moderna: Porpora, Monteverdi, Pergolesi, Malipiero, Casella, Tommasini, Pratella, Pizzetti, Davico, Santoliquido.

Di quest'ultimo piacquero anche, a Montecarlo, gli *Acquarelli*.

® Al Tanwoll di New York il maestro Pietro A Jon ha dato un concerto d'organo, prevalentemente di musica italiana. Lo strumento usciva dalle officine della Ditta Balbiani di Milano, la quale si è ormai introdotta benissimo negli Stati Uniti.

CANTO E PIANOFORTE

RECLI GIULIA

116895. - *Il pastore canta*. Parole di L. Carme . . . . . L. 3.

116896 - *Bozzetti lirici* (Parole italiane e inglesi): 1. Canta il viandante nella notte (Parole di W. Goethe, versione di G. Recli). - 2. Notte di neve (Parole di A. Musatti). - 3. Calma di mare (Parole di W. Goethe, versione di G. Recli). - 4. *Canto di mare* (Parole di W. Goethe, versione di G. Recli) » 6,—

116897. - *Bergerette*: « D' Aprile un mattin ». Parole di J. Fr. Regnard . . . . . » 2,50

116898. - *Frammento di ballata*: « Io vo' pei verdi prati » (dal Decamerone di Boccaccio) . . » 3,—

116899. - *Sul fiume*: « O tu dall'altra sponda ». Parole di E. Panzacchi . . . . . » 3,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

GÉROLD (Th.) — *Schubert* (F. Alcan, Parigi).

Schubert appare come uno di quei genii che sembrano agire inconsapevolmente, sotto l'impero d'una forza divina e misteriosa. Ancora quasi fanciullo raggiunse qualche volta le più alte vette dell'arte. Nella storia del *Lied*, le sue migliori composizioni rappresentano un punto culminante che nessuno potè mai sorpassare. La sua attività fu enorme, la sua forza di produzione considerevole. Tutto non è ad uguale altezza, ma molti dei suoi canti sono veri capolavori, mentre anche quasi tutti gli altri meritano uno studio accurato. L'autore ha cercato di definire la parte e l'importanza di Schubert nell'evoluzione del *Lied*, genere del tutto secondario ancora al principio del secolo XIX, ed al quale il giovane maestro viennese aperse orizzonti insospettati. Ma Schubert non si limitò a questo solo ramo dell'arte: anche nel dominio della sinfonia, della musica da camera, egli fu molto attivo. La sua stessa vita, pure così poco avventurosa, ha lati interessanti. Tutti questi argomenti si trovano qui trattati in maniera seria ed attraente, tanto da costituire un libro assai raccomandabile a quanti amano il grande e limpido maestro.

SERVIÈRES (G.) — *Saint-Saëns* (F. Alcan, Parigi).

In una narrazione succinta, ma precisa, l'A. presenta l'esistenza, lunga e movimentata, del maestro francese scomparso pochi anni or sono. Quali forme musicali non ha egli trattato? Pezzi per organo, per pianoforte, musica da camera, sinfonica, cantata, salmo, oratorio, dramma e commedia lirica. Non potendole esaminare tutte, l'A. scelse quelle più caratteristiche e le analizzò con cura.

Come risultato di quest'analisi, riesce chiaro il posto spettante al Saint-Saëns nell'arte francese, posto certo elevato, per quanto non sia facile giudicare gli uomini trovandosi ancora a poca distanza dal tempo in cui vissero, e mentre continua l'influenza delle idee da cui furono essi medesimi dominati.

ALBERTINI (A.) — *Beethoven. L'uomo*. (Fr. Bocca, Torino).

« Intendo mostrare come vedo e sento questa immensa figura nella vita e nell'arte ». L'intenzione dell'A. è chiara: non tracciare più fedelmente che si può la figura dell'uomo-Beethoven, quale visse realmente un secolo fa, ma quella che si rivela dalle sue opere e dalle frasi espressive del suo carteggio e del diario.

Difatti in questo libro non si trova traccia del poderoso, ed in parte definitivo, lavoro del Thayer. Là l'uomo viene davvero studiato a fondo, così da costituire una solida base per l'indagine dei rapporti fra l'uomo-Beethoven ed il Beethoven-genio; cioè fra i due lati, in certo modo, umano e divino della titanica figura.

Il libro dell'Albertini, di carattere soggettivo per principio, è pieno di sani e nobili concetti; spira ovunque la più sincera ed elevata ammirazione pel Maestro magnificato. Esso potrà certo far piacere a molti amatori, ed anche far del bene alla media cultura di molti.

GABAUD (A.) — *Cours raisonné de Solfège et de Théorie Elémentaire* à l'usage des commençants et des jeunes Pianistes. (M. Senart, Parigi).

Questo libro si presenta con una prefazione laudativa di Vincent d'Indy, che conferma l'autorità dell'autrice; la quale insegna alla « Schola Cantorum » (il Conservatorio privato di M. d'Indy) ed alle Scuole Municipali di Parigi. Difatti, in complesso, tutto vi è serio ed esposto con ordine e cura. Qualche inesattezza: il *gruppetto* che a pag. 139 viene spiegato in modo proprio contrario alla forma del segno (un *neuma* medievale sopravissuto); la parola *Scherzo* messa fra le espressioni di movimento; *Alla breve* tradotto « brièvement »; *Andante* spiegato come « molto lent ». Ma sono cose secondarie, che non toccano la solidità della dottrina.

Più sostanziale è il fatto d'aver seguito M. d'Indy nell'idea che sia accordo perfetto solo quello di tonica. L'A. ha dunque unificato anche lei il concetto ed il senso di riposo della tonica con quello dell'accordo perfetto; concetto quest'ultimo che gli altri teorici legano solo alla formazione della combinazione di quinta giusta con terza, sia maggiore e sia minore.

Questo è il germe d'una esatta concezione di tutto il meccanismo armonico, ma purtroppo, nel libro di Mademoiselle Gabeaud, come negli scritti di M. d'Indy, non si va più in là. Ma dobbiamo anche aggiungere, a discapito dell'autrice, che, per trarre le conseguenze logiche di tale principio, sarebbe stato necessario seguire una via propria e nuova, diversa da quella corrente in Francia, sia pure alla Schola Cantorum.

GIULIO BAS.

WINKLER (J.) — *Die Technik des Geigenspiels* (La tecnica del violino), IIIª parte: Staccato - Note doppie - Trilli - Digitazione. (Rikola Verlag - Vienna).

Nel fascicolo V dell'anno 1922 di questa Rivista, abbiamo riferito sulla pubblicazione della prima parte dell'opera di J. Winkler (*L'Arco e la mano sinistra*) lodandone la pratica utilità e riconoscendo nell'autore una profonda penetrazione dei segreti della tecnica violinistica e dei mezzi più adatti per impadronirsene.

Con questa *seconda parte* egli viene a completare l'opera sua, la quale, sebbene esposta in forma serrata e concisa, racchiude ora in sè tutto ciò che si riferisce alla tecnica della mano sinistra e dell'arco in modo esauriente.

Nell'indicarla agli studiosi ci compiacciamo della sua apparizione e la raccomandiamo colla maggiore fiducia e convinzione.

E. P.

SETACCIOLI (G.) — *Note ed appunti al Trattato d'Armonia di Cesare De Sanctis in rapporto allo sviluppo dell'Armonia moderna.* (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

Molto modestamente l'Autore ha posto il suo ragguardevole lavoro all'ombra del noto — e sin qui insuperato — *Trattato d'Armonia* del De Sanctis, di cui le pagine del Setaccioli, vogliono essere l'integrazione secondo lo spirito e la pratica dell'arte musicale di oggi. Ma in realtà il volume ha parti che potrebbero, sia per la novità della materia, sia per la sua distribuzione organica e conclusiva, formare uno studio di per sè stante, come ad esempio quello, pur noto, del Lenormand. Comunque esso è in gran parte diretto a completare la coltura armonica di quegli studiosi che già sono in possesso della materia trattata dal De Sanctis.

Un esame particolareggiato del volume, in cui G'acomo Setaccioli ha raccolto il frutto della sua trentennale esperienza d'insegnante, oltrepasserebbe i limiti imposti per necessità a queste note di recensione; ma non posso tuttavia esimermi dal richiamare l'attenzione dei musicisti nostri lettori, oltrechè sulla bontà degli scopi didattici generali del libro, anche sulla pregevole ed esauriente trattazione di alcuni punti di capitale importanza. Tali, ad esempio: la valutazione psicologica della funzione del suono in seno all'accordo; l'importanza del timbro e del registro dei vari agenti sonori nel complesso fonico e quindi nell'equilibrio dell'accordo; l'accenno all'applicazione del fenomeno fisico armonico nell'acustica strumentale; l'ampia discussione sui tipi di scale e le logiche conclusioni sulla superiorità del sistema temperato; le larghe riflessioni sul concetto di dissonanza, quale si desume dalla pratica e dalla sensibilità musicale moderna: quelle sulle successioni di quinte e di ottave; sulle nuove cadenze finali. Sono altresì degni della massima attenzione gli ampliamenti dati alla teoria della modulazione, a quella del ritmo e della costruzione melodica, alle alterazioni cromatiche e all'esatonismo; ed è sopratutto lodevole la larghissima parte fatta agli esempi tratti dall'arte viva, anzichè alla loro riduzione in freddi ed inespressivi schemi.

Possiamo con coscienza affermare che tra gli studi apparsi in questi ultimi anni sulle caratteristiche dell'armonia moderna (Lenormand, Villermin, Pedron, Schönberg) questo del Setaccioli è il saggio più cospicuo e più completo. Ma nè questo, nè gli altri teorici hanno ancora — a mio modo di vedere — addirato il segreto dinamico, che spiega da un doppio punto di vista, naturale e psicologico, ogni progresso dell'arte nel campo armonico.

Di questa mancata scoperta (mi perdonino tutti l'egoismo) non posso che rallegrarmi, poichè il segreto è il mio e sarà noto quando verrà alla luce il trattato che al doppio principio s'informa. G. C. PARIBENI.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CLAUSETTI (P.) — *Sonata in La*, per Violino e Pianoforte. (Pizzi e C., Bologna).

Tra le recenti e più importanti pubblicazioni della Casa Editrice Pizzi e C. di Bologna, richiama per più titoli l'attenzione dei cultori di musica da camera la *Sonata in la* per pianoforte e violino del maestro Pietro Clausetti. Il lavoro si presenta a primo sguardo notevole per spontaneità ed eleganza di contenuto musicale, immune dalla ricerca di sovrappposizioni, che, come troppo di frequente vien fatto di osservare in certa produzione odierna, si perde nei meandri d'una polifonia pletorica, confusa e lambiccata, e non riesce che al vaniloquio.

In tutti i suoi tre tempi questa Sonata ha di giovanile la freschezza del pensiero e del fraseggiare e la naturalezza nel processo di svolgimento, mentre una mano più che da giovane essa palesa nel gioco delle modulazioni e dei ritmi agili che interessano il discorso musicale, serbando costantemente un giusto, proporzionato equilibrio dinamico tra i due strumenti.

Come un'aria di placido risveglio mattinale diresti spirare nel primo dei tre movimenti, turbato a volte da qualche fremito foriero di burrasca, tosto placato, onde risultano gradevoli contrasti. A una dolce mediazione mistica, cui si addice il colore tenue, evanescente, sembra dar luogo il secondo tempo: il « Lento », seguito dal patetico « Più mosso », di linee vagamente indefinite come forme di vapori sfumati nella diafanità del cielo. Ma torna il contrasto di una tempestosa irrequietudine che serpeggia nel « Mosso e concitato » conchiudente come finale la Sonata. Irrequietudine sempre più eccitata, fino a prorompere nel grido del dolore esasperato, non però insistente, e che sarà vinto anch'esso da un ritorno della luce calma e serena.

Considerata nel suo complesso, questa Sonata è più e meglio d'una buona promessa. Rivela nel giovane autore, oltre la seria preparazione tecnica, un gusto fine, un fare spigliato e un non comune senso della misura, che messi a servizio di quella vigoria di pensiero a cui l'artefice perviene di pari passo con l'uomo, giustificano fin d'ora la fiducia nell'affermarsi d'un compositore che batterà una sua via proseguendo quella delle nostre tradizioni più nobili e sane.

La nostra convinzione è rafforzata dall'ottimo esito avuto finora dal lavoro nelle sue ripetute esecuzioni di Milano, in quella recentissima di Roma e nelle due di Parigi, del gennaio e del marzo scorso.

MARCO ANZOLETTI.

FRANKEL (S.) — *Stimmungbilder aus Kindheitstagen.* Suite für 2 Violinen. Op. 3. (N. Simrock, Berlino).

Sono nove « quadri caratteristici della fanciullezza », dedicati ai piccoli violinisti. Il contenuto musicale non è sgradevole, lo stile senza sorprese, l'effetto certo buono. Il secondo violino è sempre più difficile del primo, che raggiunge il *la acuto* (settima posizione), ed ha anch'esso qualcuna delle note doppie che abbondano nella parte del secondo, forse preparato pel maestro. L'ultimo pezzo è niente meno che una Fuga: ragazzi, attenti!

DOWLAND (J.) — *Third Book of Airs* (1603), transcribed, scored and edited from the original edition by Ed. Horace Fellowes, M. A., Mus. Doc. (Winthrop Rogers Ltd., Londra). — *Altenglische Madrigale zur Laute* (1597) herausgegeben von Dr. H. Dagobert Bruger. (N. Simrock, Berlino).

Tutte due queste pubblicazioni rimettono in luce canti ad una voce con accompagnamento di liuto, dell'eccellente compositore e liutista inglese, e pure hanno diverso carattere. La seconda appartiene ad una serie di pezzi per liuto, di vari autori, a scopo di divulgazione culturale (intendendo tale espressione nel senso migliore), e contiene una scelta di otto Arie tratte dal *Primo Libro di Arie*, il più famoso dei tre, e che venne ristampato ben quattro volte vivente l'autore. Il canto ha, naturalmente, anche una traduzione tedesca, e la parte di liuto è scritta proprio per tale strumento, su una riga sola, in chiave di violino, all'ottava sopra dei suoni reali.

Il Terzo Libro di Arie, invece, fa parte della grande raccolta *The English School of Lutenist Song Writers* (La Scuola inglese dei Compositori di Canti con Liuto).

grande pubblicazione di carattere nazionale, dove vengono ripresentati tutti i lavori classici di tal genere. Il rev. Dr. Fellowes ha riprodotto, al disopra, il canto in chiave di violino nel tono d'origine, sotto l'intavolatura originale dell'accompagnamento, ed in mezzo l'esatta traduzione in note moderne. Più, Aria per Aria, vien data la versione per l'uso pratico, trasportata, con ritocchi adatti all'esecuzione sul pianoforte, colla disposizione a quattro parti (che, pure essendo sempre palese nel testo originale, spesso vi è solo accennata); tutto ciò accompagnato da segni d'interpretazione. Un'edizione, infatti, che appare studiata con somma cura e gusto squisito.

L'arte del Dowland si rivela delicata e serena. Essa porta in un ambiente poetico diverso da quello dei maestri italiani, ed è naturale. Qui tutto è discreto, dolce, talvolta un po' gracile, ma sempre nell'ambito della nobiltà contenuta, riservata, che è comune a tutte le manifestazioni artistiche dell'anima britannica. Siamo lieti, dunque, d'attirare l'attenzione degli studiosi italiani sulle musiche di questo maestro tanto ammirato dallo Shakespeare, e tanto degno d'essere conosciuto e gustato anche ai nostri giorni. GIULIO BAS.

HERRSCHER-CLEMENT (J.) — *Trois Images d'Asie.* (M. Senart, Parigi).

1. *La jonchée merveilleuse*, 2. *Anuradhapura*, 3. *L'Ile trop belle*: tre canti dolci, di gusto raffinato, che evocano l'Asia nelle sue dolcezze e ne' suoi languori, come tant'altri prima, forse come tant'altri poi.

BLANC DE FONTBELLE (C.) — *Les Regrets de la Grande Ile* (M. Senart, Parigi).

Canti barbari, quanto mai dilettanteschi, ma che pure evocano un mondo lontano dal nostro.

COPLAND (A.) — *Old Poem.* (M. Senart, Parigi).

Canto semplice, fine ed espressivo, senza nessuna difficoltà d'esecuzione, su un vecchio testo cinese.

SAMINSKY (L.) — *Un grand sommeil noir...* du Cycle Verlaine. (M. Senart, Parigi).

Lirica di carattere nobile e d'una certa espressione. Nessuna difficoltà.

PHILIDOR: *Ernelinde. Air de Rodoald* (Vois nos fertiles champs) pour Baryton et Piano. — MONSIGNY: *Rose et Colas. Vaudeville de Roses* (Il était un oiseau gris) pour Soprano et Piano. — *Félix ou L'enfant trouvé. Ariette de Manon* (Ah! qu'une jeune fille est à plaindre) pour Soprano et Piano. — DALAYRAC: *La jeune prude ou Les femmes entre elles. Romance de Lindor* (Jusqu'à quinze ans) pour Ténor et Piano. — *Couplets de Me. de St. Elme* (Un coeur encore adolescent) pour Mezzosoprano et Piano. Recueillis par Henry Hexpert, transcrits par A. Pillard. (M. Senart, Parigi).

Musica che ha l'interesse di documento per la conoscenza dei rispettivi autori, senza difficoltà d'esecuzione, e composta sempre con garbo.

FRANSEN (N.) — « *De rosor och de blader* ». Canzone popolare svedese per una Voce media e Pianoforte (Raabe & Plothow, Berlino).

Graziosa semplice piccola cosa, che fa l'effetto del soffio d'un'aria diversa dalla nostra.

BRODERSEN (V.) — *Streichquartett* op. 16. — *Sonate* für Violoncello und Klavier, op. 18. (Steingräber, Lipsia).

SACHS (L.) — *Sonate* pour Alto & Piano. Op. 176. (M. Senart, Parigi).

BLANCHERD (S.) — *Sonate* en si mineur, pour Violon & Piano. (M. Senart, Parigi).

ORTLEB (W.) — *Sonate* Cis moll für Violine und Klavier. Op. 4. (M. Simrock, Berlino).

VAN DEN SIGTENHORST-MEYER (B.) — *Prélude* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Musica scritta onorevolmente, non volgare, presentata in veste editoriale assai decorosa.

HONEGGER (A.) — *Le Cahier Romand.* 5 pièces pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Pezzi piuttosto brevi, senza difficoltà d'esecuzione, di carattere stilistico gradevole, analogo a quello di molti lavori di tale abbondante categoria, ed improntati più che altro al continuo e delicato gioco fra toni diversi.

HONEGGER (A.) — *Rapsodie* pour deux Flûtes, Clarinette et Piano, ou deux Violons, Alto et Piano. (M. Senart, Parigi).

Composizione che data dal 1917. Un dialogo dolce ed espressivo è seguito da un movimento vivo, aspretto ma gradevole; dopo di che un nuovo episodio del dialogo iniziale chiude con calma il pezzo. Certo questa musica venne pensata cogli strumenti a fiato, e la sostituzione cogli archi deve toglierle buona parte del colore, quindi dell'attrattiva. La raccomandiamo ai gruppi misti di strumentisti da camera. Nessuna particolare difficoltà d'esecuzione.

SCHNIRLIN (O.) — *Klassische Hefte* für Violine und Klavier. (N. Simrock, Berlino).

Sei « fascicoli classici » con buone riduzioni di pezzi dei migliori maestri, da Bach a Paganini, messi a portata dei dilettanti e dei ragazzi.

GAIANUS — « *Direttissimo* » per Violino, con accompagnamento di Pianoforte (revisione di Angelo Consolini). (F. Bongiovanni, Bologna).

Pezzo d'effetto e di difficoltà media, improntato a moto turbinoso e brillante.

VIERNE (L.) — *Trois Nocturnes* pour Piano. Op. 35. (M. Senart, Parigi).

Nobili per intonazione poetica e maestrevoli per fattura, questi Notturni portano in un ambiente musicale che non è proprio quello di domani, e forse neppure quello d'oggi; ma sono tali da far piacere a molti che amano sinceramente la musica a cui venne formato il loro gusto.

LALO (E.) — *Chants Russes* pour Violon et Piano. - Lo stesso per Violoncello e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

È il tempo Lento del Concerto op. 29: un canto dolce ed espressivo, senza nessuna difficoltà, accessibile anche agli esecutori più modesti. O. S.

MALIPIERO (G. FR.) — *Una Canzone a Chioggia*, dalle « Baruffe Chiozzotte », Coro a voci sole. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

Un trattamento vocalizzato, di accompagnamento quasi strumentale, a soprani, contralti, due parti di tenore e due di basso, e in mezzo una canzone dal fare popolaresco, cantata da un tenore solo: ecco gli aspetti da cui prende singolarità questo breve lavoro corale. Il cui sfondo armonico, rigorosamente diatonico, è tutto basato sulla scala di *fa* nel modo lidio.

Con un complesso corale esercitato ad effetti semi-

strumentali, come ad esempio quello dei *Cosacchi del Kuban*, e fornito di un buon solista, questa *Canzone e Chioggie* non mancherebbe di offrire un singolare interesse.

CILEA (F.) — *Invocazione e Serenata a dispetto* per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano.

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

Sono due pezzi che, sebbene di diverso carattere (di un solenne lirismo il primo, ironicamente burlesco il secondo) per la chiara eleganza della linea non sminuiscono la mano del melodico autore di *Adriana Lecouvreur*.

La tecnica de pianoforte vi è trattata con effetto e senza serie difficoltà. Si richiede però, nel secondo pezzo, disinvoltura negli spostamenti di posizione.

G. C. Paribeni.

MUSICA SINFONICA

Partiture in formato tascabile

CASELLA (A.): *A notte alta* poema per Pianoforte e Orchestra — DE SABATA (V.): *La notte di Plåton*, quadro sinfonico per Orchestra — MALIPIERO (F.): *Per una favola cavalleresca*, illustrazioni sinfoniche per orchestra — GASCO (A.): *Buffalmacco*, preludio giocoso per Orchestra — *Presso il Clitunno*, preludio pastorale per Orchestra — CASTALDI (A.): *Tarantella* per Orchestra d'Archi — SORO (E.): *Suite sinfonica* N. 2 per Orchestra (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Il poema del Casella, più che seguire un programma propriamente detto, si basa sopra una successione di sensazioni: freddezza ed impassibilità della notte, carattere dell'uomo; carattere della donna; tormento del senso; amplesso; abbandono; la notte di nuovo con la sua impassibilità.

La musica trovata dal Casella, onde esprimere le suddette sensazioni, si dimostra in prevalenza di valore coloristico, con predominanza dell'elemento armonico ed istrumentale. Partitura d'orchestra raffinatissima e molto delicata, a base di sfumature e di giuochi d'ombre. Tristezza e tormento nell'armonizzarione; poca determinatezza ed impersonalità nell'invenzione tematica; costruzione fluttuante. Opera di perfetto decadente di grande ingegno e di grande esperienza tecnica: molta fantasia e scarsissima gioia.

La notte di Plåton del De Sabata è un quadro sinfonico a grandi linee ed a grandi sonorità orchestrali. In esso predominano l'elemento ritmico e l'elemento melodico. L'elemento ritmico si snoda liberamente per tutta l'intera partitura, costituendo una ricca e variata polifonia istrumentale; la melodia, di carattere schiettamente nostrano, abbraccia diverse zone del poema e ne corona efficacemente la conclusione.

È un lavoro moderno senza novità od audacie od eccessi, ben fatto e bene istrumentato, frutto di una mente calma e che segue le vie di mezzo.

Le illustrazioni sinfoniche del Malipiero sono quattro e — come premette l'autore — *« pur illustrando leggendarie scene d'amore, tornei, battaglie, chiari di luna, funerali d'eroi, ecc., non hanno nessuna intenzione di musica a programma »*.

Datano dal 1914. Brevi, colorite, di ritmo vario e molto originali come tutte le composizioni del Malipiero. Partitura d'orchestra magistrale, chiara, efficacissima, degna di essere ovunque eseguita, conosciuta, applaudita.

I due preludi orchestrali di Alberto Gasco, l'uno giocoso e l'altro pastorale, vogliono costituire un piacevole contrasto di sensazioni. I due titoli sono due simboli: *Buffalmacco*, il bizzarro pittore medioevale, eroe di gioconde novelle fiorentine, tra il grottesco ed il superstizioso, soggetto prototipo della bella classica; *Clitunno*, nume e fiume, paganità sopravvissuta e sopravvivente, col suo concorso reale di colline digradanti, con la sua polla limpida e perenne dilagante alla piana tra gli alberi in fila, refrigerio delle greggi, ritrovo dei bifolchi e dei pastori umbri, oasi serena per la meditazione, fonte di poesia per l'ode magnifica di Giosuè Carducci. Questo vuole esprimere, in sintesi, la musica sinfonica orchestrale del Gasco

Movente nobile e seducente, nobilmente ed abilmente espresso.

La *Tarantella* del Castaldi è una bella e brillante composizione, efficacemente istrumentata ed abilmente svolta, degna di entrare nei programmi di tutte le nostre orchestre. La *Suite Sinfonica N. 2* per orchestra, di Enrique Soro, ci fa conoscere ed ammirare un nuovo musicista di non comune valore. La fattura veramente nocevole, squisita e rispondente a perizia esperimentata di questa partitura, ci dimostra il suo autore seguace della scuola coloristica parigina — prima della comparsa dei così detti *sei* — e culminante nelle partiture del Dukas. Il Soro, certamente straniero, è probabilmente allievo della suddetta scuola.

A prova di ciò si aggiunge il carattere della composizione e dell'armonizzazione dei cinque pezzi, costituenti la *Suite*: tra l'impressionismico ed il fantastico. Ad ogni modo, ripeto, dette musiche, magistralmente espresse sotto tutti gli aspetti, si dimostrano opera di un compositore artista autentico e squisito, padrone sicuro di tutti i suoi mezzi ed interprete suggestivo di quanto l'animo gli detta dentro. F. Balilla Pratella.

CANTO E PIANOFORTE

ZANDONAI (R.)

Melodie

114831. - *Visione invernale*. Versi di G. Pagliara . . . . . L. 3,—
114832. - *Ultima rosa*. Versi di A. Fogazzaro . . . . . » 3,—
114833. - *I due tarli*. Versi di H. Mildmay . . . . . » 3,—
114834. - *Serenata*. Dai sonetti sardi di G. Deledda . . . . . » 3,—
114835. - *Lontana*. Versi di G. Pascoli . . . . . » 2,50
11836. - *L'Assiuolo*. Versi di G. Pascoli . . . . . » 3,—

Unite L. 12

Ariette

114514. - *Il pleure dans mon coeur*. Poesie di P. Verlain . . . . . L. 4,—
114515. - *Coucher de soleil à Héraz*. Poesie di L. Tiercelin . . » 4,—
114516. - *Soror dolorosa*. Poesie di C. Mendès . . . . . » 4,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

La *Gazzetta Ufficiale* pubblica che è bandito tra le imprese dei teatri lirici italiani, già costituite o da costituirsi, un Concorso al fine di agevolare la rappresentazione di nuove e pregevoli opere musicali italiane.

Entro il 20 settembre 1924 ciascuna impresa che intenda partecipare alla gara dovrà presentare non più di un'opera in musica, di autore italiano vivente, che non sia stata rappresentata in pubblico teatro.

Colla istanza, da parte delle imprese dovranno pervenire al Ministero: il libretto dell'opera, stampato o dattilografato; la partitura per orchestra e relativa riduzione per canto e pianoforte, stampate o chiaramente manoscritte a penna. Non potranno essere presentate al concorso le opere che già siano state inviate per i concorsi banditi nel giugno 1921, nel giugno 1922 e nel giugno 1923.

In occasione della tradizionale Veglia del Redentore a Venezia, è indetto un Concorso per una Canzonetta veneziana di carattere spiccatamente popolare. Scadenza 20 giugno. Premio lire mille, oltre l'esecuzione. Per schiarimenti rivolgersi al Comitato, Palazzo Morosini.

Il Conservatorio di Musica di Napoli bandisce un Concorso « Silvio Rispoli » per un *Trio* in quattro tempi per violino, violoncello e pianoforte, fra compositori italiani che non abbiano oltrepassato il trentesimo anno di età al 31 ottobre 1924. Il premio, indivisibile, è di lire duemila. Scadenza per la consegna dei lavori (partitura e parti staccate) non oltre il 1° novembre.

NOTIZIE

Il premio Coolidge (di mille dollari) per la migliore composizione di musica da camera è stato assegnato al compositore americano Wallingford Riegger. Il suo lavoro, ispirato su un poema di Keats, è scritto per soprano, contralto, tenore, violinò, viola, violoncello, contrabbasso, oboe, clarinetto e corno inglese. Parteciparono al Concorso 104 opere, provenienti da dodici differenti nazioni.

Il Municipio di Bergamo si è fatto iniziatore di una sottoscrizione per acquistare la casa ove nacque Gaetano Donizetti e adibirla a museo donizettiano. All'uopo invita tutti i possessori di cimelli del celebre compositore a farne generoso dono al Municipio stesso.

Riassumiamo il bilancio della Scala nella testè chiusasi stagione 1923-924. Si ebbero 135 recite (80 in abbonamento, 52 fuori abbonamento, 2 fuori stagione e 1 di gala) con 24 opere (15 italiane, 9 straniere) così suddivise per numero di rappresentazioni:

Traviata (14); *Aida* (13); *Nerone* (9); *Falstaff* (8); *Rigoletto* (8); *Salomé* (8); *Iris* (8); *Lohengrin* (6); *Manon* (6); *Compagnacci* (6); *Tristano* (6); *Orfeo* (5); *Carmen* (5); *Luisa* (5); *Lucia* (5); *Sakuntala* (4); *Boris* (4); *Maestri Cantori* (4); *Debora* (4); *Flauto magico* (4); *Chénier* (3); *Barbiere* (3); *Sonnambula* (3); *Gianni Schicchi* (2). I *Compagnacci* e lo *Schicchi* furono dati sempre con la *Salomé*. Gl'incassi maggiori — escluso il *Nerone*, dei cui introiti parlammo nel precedente fascicolo — toccarono il 20 novembre all'*Aida* (85.048 lire) e pure all'*Aida* per la serata di gala in onore dei Sovrani (184.242 lire). Toscanini diresse 81 rappresentazioni; il maestro Gui 29; il maestro Lucon 21; il maestro Votto 4.

Il maestro Guido Guerrini ha terminato la nuova opera burlesco-satirica *La Vigna*, in tre atti. Essa è tolta dalla terza cena del Lasca e ridotta a libretto dallo stesso Guerrini in collaborazione con Alfredo Testoni.

Carlo Zangarini e il maestro Enzo Artioli stanno ultimando un'operetta dal titolo *La signorina chèque*.

NECROLOGIO

Il 6 maggio a Bologna, il prof. Guglielmo Mattioli, direttore interinale di quel Liceo di musica. Egli fu valente professore di contrappunto e apprezzato compositore, specialmente, di musica sacra alla cui riforma contribuì efficacemente.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PREZZI NETTI. AUMENTO COMPRESO

CANTO

Musica vocale da camera

BILLI (V.) (119566). *Leggenda Orientale*. Tango. Versi di G. Pinelli. Op. 387. S. o T. L. 5

CASAVOLA (F.) (119558). **La Sera** Parole di G. d'Annunzio: I. *Rimanete, vi prego...* — II. *Ma chi vide...* — III. *Piangi, tu che hai nei grandi occhi...* Ms. o Br. L. 10.

—— (119559). *Van gli effluvi delle rose...* Parole di G. d'Annunzio. Ms. o Br. L. 5.

—— (119560). *O falce di luna calante...* Parole di G. d'Annunzio. S. o T. L. 5.

—— (119561). *La preghiera del lumicino*. Parole di P. Buzzi (da «*Dramma di luci*»). S. o T. L. 5.

DAMERINI (A.) (119636). **Tanka.** Cinque frammenti lirici giapponesi, tradotti da F. Mazano. S. o T. L. 6.

DENZA (L.) (119324-25). *M'è parso!...* Melodia: *Come ne' di beati*. Versi di R. E. Pagliara. N. 1. S. o T. — N. 2. Ms. o Br. Cad. L. 5.

—— (119326-27). *Occhi ridenti!* Melodia: *Invan, co' li occhi amabilmente fisi*. Versi di R. E. Pagliara. N. 1. S. o T. — N. 2. Ms. o Br. Cad. L. 5.

—— (119328-29). *Sorriderà la luna!...* (Notturno). Versi di R. E. Pagliara. N. 1. S. o T. — N. 2. Ms. o Br. Cad. L. 5.

—— (119351-52). *Peut-être un jour!* Elégie (avec Violoncelle *ad libitum*). Vers de Marceline Désbordes-Valmore. N. 1. S. ou T. — N. 2. Ms. ou Br. Cad. L. 5.

—— (119353-54). *Tendresse*. Mélodie. Vers de Alexandre Dumas, père. N. 1. S. ou T. — N. 2. Ms. ou Br. Cad. L. 5.

—— (119355-56). *Clair de lune*. Mélodie. Vers de Jacques Floras. N. 1. S. ou T. — N. 2. Ms. ou Br. Cad. L. 5.

—— (119357-58). *Che que tu dis*. Mélodie. Vers de Jacques Floras. N. 1. S. ou T. — N. 2. Ms. ou Br. Cad. L. 5.

—— (119359-60). *Sans le vouloir*. Mélodie. Vers de Jacques Floras. N. 1. S. ou T. — N. 2. Ms. ou Br. Cad. L. 5.

—— (119361-62). *Tes noms*. Mélodie. Vers de Jacques Floras. N. 1. S. ou T. — N. 2. Ms. ou Br. Cad. L. 5.

LOPEZ BUCHARDO (C.) (119648). *Les roses de Noël*. Mélodie. Poésie d'Edmond Arnould. S. ou T. (A) L. 5.

LUZZATTI (A.) (119649). **Deux Mélodies:** 1. *Au Paradis!* Paroles de Edgar Poe. — 2. *L'Echelle d'amour*. Paroles de Th. Gautier. Ms. ou Br. (A) L. 6.

SIMONETTI (A.) (119134). Madrigale (*Love of my dreams*). Song. Words by G. Hubi-Newcombe. Ms. o Br. Scell. 2/=.

SIMPSON (N.) (119137-38). *Carmelita*. Song. Words by J. Hastings. N. 1. C. o B. — N. 2. Ms. o Br. Cad. Scell. 2/=.

WATERS (A.) (116590-119135-116589). *Somewhere*. Song. Words by A. Waters. N. 1. C. o B. — N. 2. Ms. o Br. — N. 3. S. o T. Cad. Scell. 2/=.

CANTO E PIANOFORTE

Opere teatrali

BOITO (A.) NERONE. Pezzi staccati:

—— (119701). Atto I. *Queste ad un lido fatal...* (Nerone). T. (A) L. 5.

—— (119702). *A notte cupa...* (Asteria). S. (A) L. 6.

—— (119703). *Padre nostro che sei ne' cieli...* (Rubria). Ms. (A) L. 5.

—— (119704). La Simonia. *Pensa: i Reami, i popoli...* (Simon Mago). Br. (A) L. 6.

—— (119705). Atto II. *Ecco; le Dea si china...* (Nerone). T. (A) L. 6.

—— (119706). *Invan mi danni!* (Asteria). S. (A) L. 5.

—— (119707). Atto III. Addio di Fanuël: *Vivete in pace...* Br. (A) L. 6.

—— (119708). Atto IV. Confessione di Rubria: *Fanuël... morirò?* Ms. (A) L. 6.

—— (119709). *Laggiù, tra i giunchi di Genèsareth..* (Fanuël). Br. (A) L. 5.

OPERE TEATRALI

per Canto e Orchestra

PUCCINI (G.) TOSCA. Opera completa. Partitura. Formato cm. 23×17. (A) L. 60.

PIANOFORTE

Studi e Composizioni originali

LONGO (A.) (E. R. 459). Sei Studi di Seste. Op. 42. (B) L. 5.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.) (E. R. 475). Rondò capriccioso. Op. 14. Edizione riveduta da V. Romaniello. (B) L. 3.

OPERE TEATRALI

per Pianoforte solo

BOITO (A.) NERONE. Opera completa. (A) L. 30.

ZANDONAI (R.) GIULIETTA E ROMEO. Opera completa. (A) L. 25.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

MONTANARO (E.) (119485). *Falciando le messi*. Aria campestre. (A) L. 6.

PAVANELLI (L.) (119475). *Impressione Spagnuola* (Habanera). (A) L. 6.

—— (119476). *Visione Araba*. (A) L. 6.

—— (119477). *La danza del gatto*. (A) L. 6.

SIMPSON (N.) (119139). *Carmelita*. Song. (A) Scell. 2/=.

TOSTI (F. Paolo) (119502). *L'ultima canzone*. (A) L. 6.

WATERS (A.) (119136). *Somewhere*. Vocal Waltz. (A) Scell. 2/=.

ALTRE EDIZIONI

CANTO E PIANOFORTE

BARBIROLLI (A.). *Amor Apache*. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

BRODERSEN (V.). *Drei Lieder*. Op. 25. — *Wie Duft*. Op. 19. — *Frühling*. Op. 19. — *An die Eine*. Op. 41-2. (Steingräber, Leipzig).

CHIOVENDA (A.). *Medio Evo*. Romanza. L. 5. (A. Allione, Torino).

CURCI (M. G.). *Candide vele*. Words by E. Golisciani — English Translation by G. Fergusson. (M. V. Cardilli, New York).

DE CRESCENZO (V.). *M'amasti mai?* Words by E. Panzacchi. English version by A. Clyde. (M. V. Cardilli, New York)

DAVICO (V.). *Six quatrains populaires portugais*. Fr. 7. (Delrieu frères, Nice).

DILLARD (M.). *Cette fille... elle est morte dans ses amours*. Poésie de P. Fort. Fr. 3. (M. Senart, Paris).

D'OLLONE (M.). *Guitare. Mélodie*. Fr. 1,75. (Au Ménestrel, Paris).

FÉVRIER (H.). *Le savent-elles?* Poésie de S. Mancel. Fr. 1,50. — *Noël*. Poésie de Th. Gautier. Fr. 1,50. (Au Ménestrel, Paris).

GABAROCHE (G.). *La donna dalla rosa*. Canzone. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

GROVLEZ (G.). *Les mélancolies passionnées*. Huit mélodies sur des poèmes de Ch. Guerin. Fr. 11. (M. Senart, Paris).

HAHN (R.). *Nausicaa*. Opéra en deux actes. Poème de R. Fauchois: N. 1. *Phrase de Pallas*. Fr. 1,75. — N. 2. *Chanson de Nausicaa*. Fr. 2,50. (Au Ménestrel, Paris).

HUE (G.). *Deux Poèmes japonais* d'A. Alexandre. Fr. 3,50. (Au Ménestrel, Paris).

KALMAR (B.). *In annover an der Leine*. Texte von W. Rosendahl. («Presto», Hamburg).

LENORMAND (R.). *Deux Textes Asiatiques*. Fr. 2. (Au Ménestrel, Paris).

MARIO (E. A.). *La Canzone del Conte Rosso*. (M. V. Cardilli, New York).

MASCHERONI (V.). *...Se la moda, purtroppo, è così...* Parole di G. Di Napoli. L. 5. — *Ci-Ta-Ba*. Versi di G. Di Napoli. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MASSENET (J.). *Amadis*. Opéra en quatre actes. Poème de J. Claretie: N. 2, *Légende d'Amadis*. Fr. 1,75. — N. 3, *Entrée d'Amadis*. Fr. 1,75. — N. 5, *O Madone du ciel!* Fr. 1,75. (Au Ménestrel, Paris).

RESPIGHI (O.). *Aretusa*. Poemetto di G. B. Shelley. (Universal Edition, Wien).

RUSCONI (E.). *One-Step*. Parole di E. Frati. Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

VALLARO (G.). *Io sono stanco*. Romanza. Versi di A. Vivanti. Fr. 5. — *Canta il cuculo*. Fr. 5. (Casa Ed. Piemonte, Casale M.).

TESTONE (G. B.). *Spirto gentil*. Coro a 4 Voci disgiunti. Fr. 8. (R. Fantozzi, Milano).

VALBONESI (G.). *Scena ed Aria* «Crudel, da me che brami». Fr. 5. (A. Forlivesi, Firenze).

VIVIANI (L.). *Ave Maria*. L. 2,50. (Propr. dell'A.).

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

ANGIOLINI (A.). *Il giardino e le farfalle*. Intermezzo. (A. & G. Carisch & C., Milano).

BECCE (G.). *Zweite italienische Suite*. Mk. 6. (Bote & G. Bock, Berlin).

BORMIOLI (E.). *Serenata spagnola*. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

BROWN and SCHRAUBSTADER. *Last Night on the Back Porch*. (Francis Day, Paris).

CENTOLA (E.). *Sweet Remembrance*. (P. Decourcelle, Nice).

CHAPELIER (S.). *Appassionato. — Nocturne. — Cloches d'automne. — Apaisement*. (H. Gregh, Paris).

CODA (Ch.). *On y va!* (P. Decourcelle, Nice).

COLOMBIER (M.). *Caresse*. (P. Decourcelle, Nice).

CUSCINÀ (A.). *Pastorale*. L. 5. — *Nostalgia del mare*. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

D'AMBROSIO (A.). *Nocturne. — Gavotte et Musette. — Intermezzo. — Valse*. (P. Decourcelle, Nice).

FERRUZZI (S.). *Rajà*. Fox-trot. L. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

FRONTINI (F. P.). *Sérénade Arabe*. Fr. 5. — *Tziganz* Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

GERVASIO (N.). *Le Hautbois soupire. — Feuilles d'Album*. (P. Decourcelle, Nice).

LEBLANC (N.). *Petite Valse. — Monts bleus, Rêverie*. (P. Decourcelle, Nice).

MASCHERONI (V.). *Coquelicots*. Fox Trot. Fr. 5. — *Gromm*. Fox Trot. Fr. 5. — *Little Wanda*. Fr. 5. — *Old Pezzwig*. Fr. 5. — *A testa e croce*. Fox Trot Canzone. Fr. 5. — *Se la moda purtroppo è così...* Fox-Trot-Canzone. Fr. 5. — *First and Last*. One-Step. Fr. 5. — *Atout*. One-Step-Jazz. Fr. 5. — *Luciennes* Valzer. Fr. 5. — *Rêve. Valzer*. Fr. 5. — *Frisson du passé*. Fr. 5. — *Idylle*. Intermezzo. Fr. 5. — *Azzurrina*, Mazurka. Fr. 5. — *Spleen*. Blues-Fox. Fr 5. — *L'eil d'amore*. Schotis. Fr. 5. — *Tango della malinconia*. Fr. 5. — *Ci-to-bu*. Fox Trot. F. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

NASALLI-ROCCA (S.). *Marcia della Vittoria*. Fr. 6. (A. & G. Carisch & C., Milano).

RIBOLLET (E.). *Ma Mie*. (P. Decourcelle, Nice).

ROSSI (O.). *Poor Mignon*. Fox-trot. Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

SAGARIA (G.). *Ninna-Nanna*. Intermezzo. Fr. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

SILVAN (R.). *Neve*. Fox-trot. (De Bernardi, Genova).

STRELEZKI (A.). *Sérénade Villageoise*. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

TOBON (J.). *Four défiler*. Marche. (P. Decourcelle, Nice).

BANDA

CUSCINÀ (A.). *Le belle di notte*. Fantasia. L. 12. (Cav. T. Belati, Perugia).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Gerente: GALLI RODOLFO.

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



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 e 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 cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica

PER ORCHESTRA

Partiture d'orchestra . . . . . L. 40.—
Trascrizione dell'A. per pianoforte . . » 10.—

LIRICHE

PER CANTO E PIANOFORTE

SENSAZIONE D'APRILE . . . . . L. 5.—
RITMI DEL CUORE . . . . . » 5.—
VIOLE . . . . . » 5.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

A. & G. CARISCH & C. - Editori
MILANO (18) - Viale Venezia, 28



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA
MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO
CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE
A DUE MANI

ALALEONA (D.).

"La città fiorita,, Cinque impronte:

118724. - I. *Rosa bianca* . . . . Fr. 5,—
118725. - II. *Crisantemo* . . . . » 4,—
118726. - III. *Biancospino* . . . » 5,—
118727. - IV. *Lilium* . . . . . » 4,—
118728. - V. *Camelia* . . . . . » 6,—
118800 - Unite . . . . . » 16,—

MUSELLA (S.).

119378 - *Tempo di Valse lente* . . » 5,—

(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.
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.
Ditta *De Bernardi Giuseppe* - Via S. Luca, 52-54.
— *Fratelli Serra.* - Via Luccoli, 86 (rosso).
MILANO.
Casa Ed. «Musica Sacra» - Piazza Duomo, 18.
— *G. Ricordi & C.* - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
ONEGLIA.
G. Cavilotti & figlio.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.
TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi* - Corso Roma, 21.

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

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO VI. NVMERO VII. LVGLIO MCMXXIV

CARLO ERBA - MILANO

STABILIMENTI CHIMICO-FARMACEUTICI

La terapia locale dei reumatismi articolari e muscolari, dei dolori da influenza, delle algie di origine tubercolare e gonococcica, delle affezioni pleuriche, dell'eresipela, trova un presidio terapeutico prezioso, di efficacia notevolmente superiore ai derivati eterei dell'acido salicilico, nel

Salicanfene "ERBA,,

soluzione fenolica di acido salicilico con fenocanfora

Agisce con relativa rapidità senza irritare la pelle o provocare disturbi d'ordine generale ed è un utilissimo mezzo sussidiario delle cure antireumatiche per via interna.

Si usa per pennellature, puro o diluito, con alcool od olio, oppure in pomata al 20 %

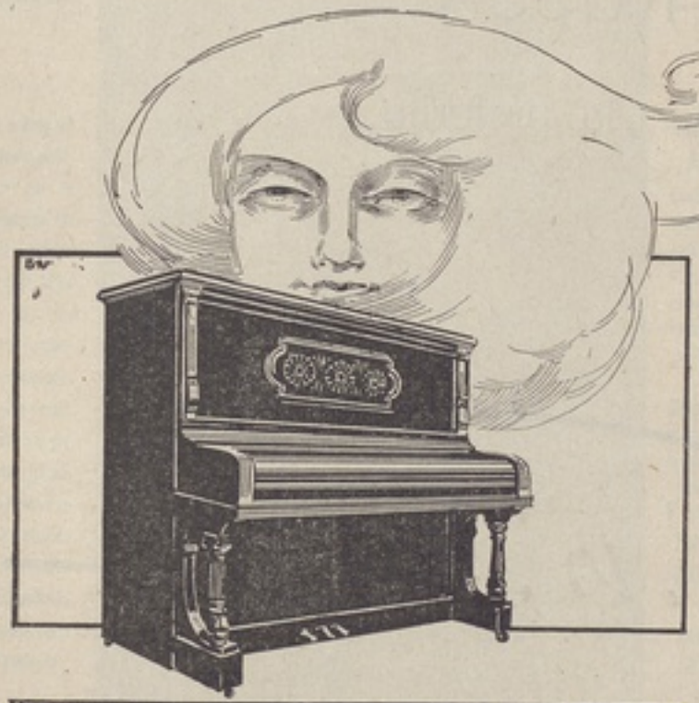
E pure in vendita il

Salicanfene Jodato

che all'azione analgesica ed antisettica del Salincafene, unisce anche quella risolvente del jodio.

PIANOFORTI

7 GRANDS PRIX



ANELLI, CREMONA

FONDAZIONE 1836

AUTOPIANI

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

DEPOSITO PER MILANO PRESSO **ROSSI & C.** VIA NAPO TORRIANI, 9

IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZIANTI DI PIANOFORTI D'ITALIA

ACQUA di COLONIA RUSSA

la preferita...

F. M. Emme

VIA DEL MONTE NAPOLEONE, 21 - MILANO

Domandatela nei migliori negozî di profumerie

PRIMARIA FABBRICA D'ORGANI

NATALE BALBIANI & C.

Casa Fondata nel 1828 - **MILANO** - Via Padova, 13

Il più grande ed importante stabilimento per la fabbricazione di Organi - occupa un'area di oltre 3,000 mq., con impianto moderno di macchinario, una vasta sala prova per audizioni, il miglior elemento tecnico artistico per una produzione importante e superiore sotto ogni rapporto



ESPORTAZIONE NAZIONALE

Le nostre speciali costruzioni di organi grandi elettrici funzionano nelle principali Cattedrali italiane ed estere

Consolles mobili e trasportabili a distanza, uniche costruzioni in Italia:

TEATRO SCALA
ISTITUTO CIECHI Milano
CATTEDRALE di Vicenza

Organo da Sala con "Autorganista„ BALBIANI

ORGANI SPECIALI PER SALE - PER STUDIO - CORALI DA CONCERTO - ORCHESTRALI

Organo d'accompagnamento *per sostenere le masse corali, per eseguire musica facile. Si spedisce pronto, si toglie dalla cassa d'imballaggio in perfette condizioni d'uso immediato. Occupa uno spazio minimo. Si compone di 350 canne reali che danno un ottimo* Ripieno *e un dolce piano di* Voce Celeste.

(Chiedere listino speciale)

Organo da studio *specialmente adatto per la tecnica organistica. Costruito secondo le norme internazionali, offre all'organista risorse varie per l'esecuzione di musica classica o moderna da concerto. È un ottimo istrumento da sala per la finezza dei suoni, per il mobile elegante, per l'adattabilità ai piccoli ambienti.*

(Chiedere listino speciale)

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 sem. L. 5.50 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50

(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

FARA G. - I canti del popolo d'Italia: Montagnana . . . . . Pag. 193

PAVAN G. - Ancora del « Barbiere di Siviglia » . . . . . » 197

CHIEREGHIN S. - Beethoven. Nel centenario della « Nona Sinfonia » . . . . . » 199

RIVISTA DELLE RIVISTE: Le qualità sociali di G. Verdi, viste da un tedesco. - Un nuovo tipo d'organo. - Arditezza e forma. - Italia. - Estero . . . . . Pag. 202

VITA MUSICALE: Le prime rappresentazioni - Teatri - Concerti » 211

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica per Organo. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 215

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie - Necrologio. - Varietà . » 218

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 219

BRANO MUSICALE:

DAVICO V.: *La Vasque.*

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER PIANOFORTE A DUE MANI

BEETHOVEN (L. van).

SONATE

Nuova edizione critica (A. CASELLA).
E. R. 1: Volume I. - E. R. 2: Volume II.
E. R. 3: Volume III.
Ciascun Volume L. **15**

Sonate separate

E. R. 331 a 339	E. R. 340 a 348
Sonata Op. 2. N. 1 L. 4	Sonata Op. 28. . . L. 4
» Op. 7. . . » 5	» Op. 31. N. 3 » 4
» Op. 10. N. 1 » 4	» Op. 49. N. 1 » 2
» Op. 13. . . » 4	» Op. 49. N. 2 » 2
» Op. 14. N. 1 » 4	» Op. 53. . . » 6
» Op. 14. N. 2 » 4	» Op. 54. . . » 3
» Op. 26. . . » 4	» Op. 57. . . » 6
» Op. 27. N. 1 » 4	» Op. 79. . . » 3
» Op. 27. N. 2 » 4	» Op. 81. . . » 4

E. R. 349. Sonata Op. 106. L. 6.

SINFONIE

Edizione riveduta da E. POZZOLI
E. R. 401. Volume I (Sinfonie N. 1 a 5)
E. R. 402. Volume II (Sinfonie N. 6 a 9)
Ciascun Volume L. **12**

Sinfonie separate

E. R. 403 a 411

N. 1, in Do maggiore	Op. 21.	L. 4
» 2, in Re maggiore	Op. 36.	» 4
» 3, in Mi bemolle maggiore . .	Op. 55.	» 6
» 4, in Si bemolle maggiore . . .	Op. 60.	» 4
» 5, in Do minore	Op. 67.	» 4
» 6, in Fa maggiore	Op. 68.	» 6
» 7, in La maggiore	Op. 92.	» 6
» 8, in Fa maggiore	Op. 93.	» 4
» 9, in Re minore	Op. 125.	» 8

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

Variazioni.
Revisione di G. FRUGATTA:
E. R. 111. Volume I . . . . . L. 8
E. R. 112. Volume II . . . . . » 8

(Nel prezzi è compreso l'aumento)

G. RICORDI & C. EDITORI — MILANO

ANNO VI. LUGLIO 1924 NUM. 7.



I Canti del popolo d'Italia: Montagnana

Montagnana? Sì, proprio Montagnana, perchè prima di poter compilare canzonieri che siano la sintesi dell'anima musicale di una regione, che contengano le musiche più caratteristiche più strettamente legate al sentire, al pensare, all'abito morale e materiale di un popolo, bisognerà falciare, sarchiare, rastrellare, scavare il terreno etnofonico di tutti i più piccoli, i più remoti paeselli d'Italia, nessuno escluso.

Mi fanno ridere coloro che dicono ch'io mi lamento a torto della mancanza di studi su la musica del popolo ed affermano che una smentita ai miei lamenti è nella bibliografia da me stesso riportata in un mio recente libro. Come se avessi citato tutti i trattati e raccolte etnofoniche di prima linea o non avessi invece dovuto, e lo dichiarai ben alto, citare in massima parte libri che parlano solo dei versi della canzone del popolo. Mi fanno ridere coloro e ancora più chi ha pacificamente creduto di poter pubblicare « le più belle canzoni d'Italia ». Le più belle? Corbezzoli! Io sapevo che per poter pubblicare il più bello bisogna poter scegliere nel tutto, e il tutto siamo ancora lontani, lontani e lontani di conoscerlo. Quando avremo conosciuto, raccolto e pubblicato tutta la musica etnica italiana, direttamente per mezzo del fonografo e indirettamente per mezzo del pentagramma, allora, solo allora chi avrà gusto potrà scegliere e pubblicare le più belle canzoni, come io, vivendo, ne vorrei pubblicare una scelta delle più interessanti, delle più antiche, delle più vicine all'anima del popolo, dell'uomo; le più semplici forse, ma le più preziose certo.

Montagnana, questa elegante cittadina del Veneto, e più precisamente della provincia di Padova, ricca di granaglie, attiva nell'industria delle sete, io la conobbi in uno dei suoi figli gentili e leali che faceva parte di una brigata di signori e signore venute, in gita di piacere, a visitare la Sardegna. Uno di questi gentilissimi ospiti, Antonio Giacomelli di Montagnana, alla caccia di pubblicazioni su la Sardegna, capitò in casa mia. Ebbi così il piacere di stringere conoscenza col distinto giovine e di scoprire in lui uno di quei rari appassionati cultori della musica del popolo che studiano e raccolgono, da veri amatori, per sè stessi, senza alcuna mira di pubblicità, lieti di possedere il patrio tesoro musicale nel cassetto del proprio tavolo da studio.

E' dunque al signor Antonio Giacomelli, che le raccolse fra il 1908 e il 1914, e non a me, che oggi la musicologia va debitrice delle melodie, *canto*, qui unite, che il contadino e l'operaio di Montagnana e delle campagne circostanti, intona.

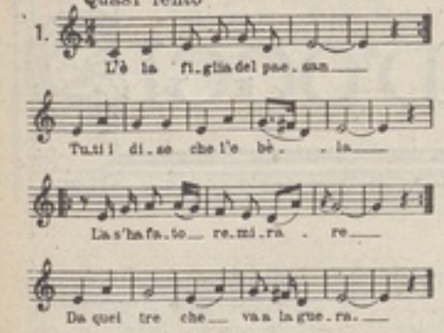
Ecco quanto lo stesso Giacomelli, a varie riprese, rispondendo ad alcune mie domande, mi scrisse dei canti della sua Montagnana.

« Tutti furono raccolti dalla bocca di contadini, vecchi o giovani. Ho cercato di riprodurre esattamente l'aria, il ritmo, il tempo; ma Ella sa come e quanto questi possano variare, e l'espressione, la *gorga*, l'armonizzazione subiscano gli estri del momento e del sentimento; e con essi il carattere della *canta*. In genere, qui da noi, il canto popolare tende ad essere dolce, molle, disteso, specie nelle cadenze, legato, con fioriture; ma, talvolta, alquanto irregolare nel ritmo, con accenti tronchi e sincopati, e con semitonalità. Per lo più il canto è assai breve e si ripete con altra strofa; è quasi sempre corale, armonizzato in modo semplice a due o tre voci con l'aria eguale in terza o sesta. Talvolta per il silenzio dei campi si ode una voce alta forte argentina lanciare qualche nota di introduzione, poi intonarsi il coro ed in breve ricadere nel silenzio. L'effetto è bellissimo ».

« L'argomento, le parole di queste *canto*

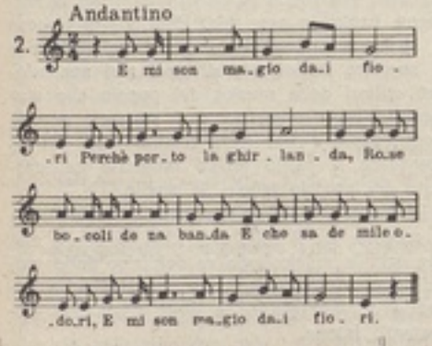
Quasi lento

1.



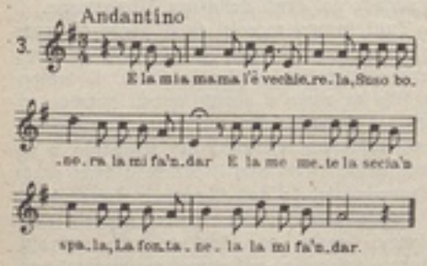
Andantino

2.



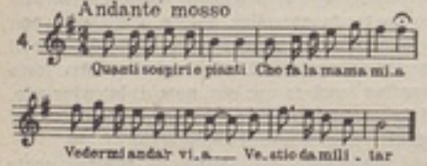
Andantino

3.



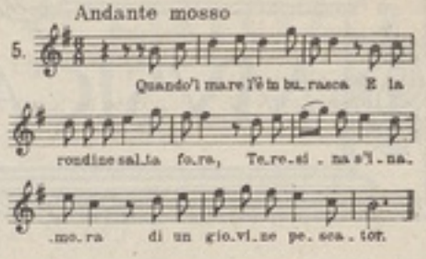
Andante mosso

4.



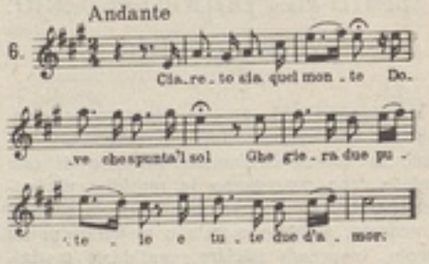
Andante mosso

5.



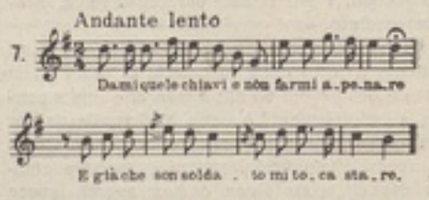
Andante

6.



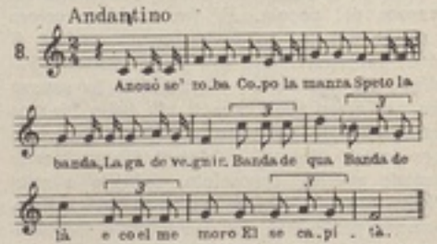
Andante lento

7.



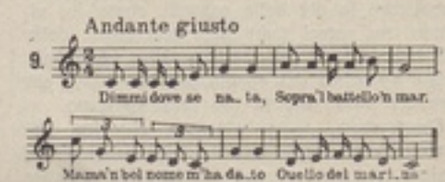
Andantino

8.



Andante giusto

9.

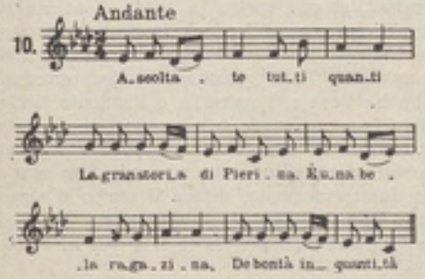


sono i soliti, semplici e schietti, di carattere narrativo più che lirico. Non saprei indicare quali sieno proprio popolari ed antichi; alcuni non lo sono di certo. Il testo delle canzoni è generalmente in un dialetto italianizzato. Ninne nanne non ne conosco ».

« Strumenti particolari qui non se ne hanno: l'armonica, un po' l'ocarina, la chitarra ».

Andante

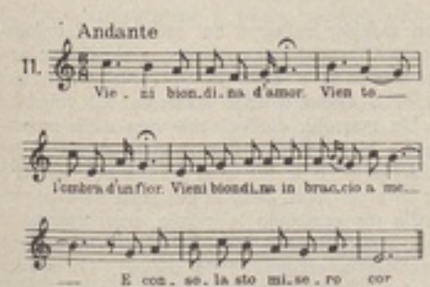
10.



« Le danze vecchie contadinesche sono scomparse da un 30-40 anni. Erano usate nel carnevale, nelle sagre o in alcune feste annuali, nelle case, sulle piazze o sulle aje di campagna. Danzando, cantavano, facevano vari gesti, non si abbracciavano. Erano per lo più dette: balli figurati. Adoperavano l'armonica, e il cembalo per la monfrina. Erano nominate, fra le altre quivi in uso, le danze: *sette e mezzo; contradanza; marinota; monfrina; polka carolina; bal del specio* (specchio); *della carega* (sedia); *del musso* (asino); *farlana in piva; barsabié* (da *varsuia, varso avienne, o valse a pied?*), *vinca* o *ballo dei quattro cantoni* (dal tedesco *Winkel* angolo, cantone, o *Winken* accennare, gestire?) muovendosi da questi per incrociarsi e ballare gestendo »

Andante

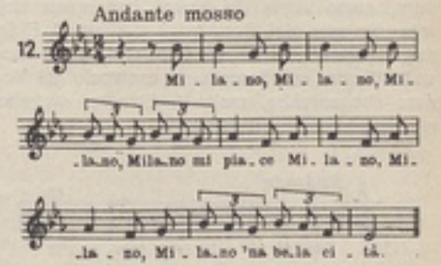
11.



« Delle nostre canzoni sopratutto mi pare bella e interessante il N. 1; certo molto antica. E poi anche i numeri 9 e 15. Dei canti comunicati, quelli segnati come non locali (i numeri 3 e l'11 forse veneziano, e 16, 17) sono di varia provenienza o diffusione; gli altri credo non si estendano di molto. Il n. 10 è indubbiamente antico. Ho osservato che il n. 2 è, con poche varianti, lo stesso del numero 1014 della *raccolta nazionale delle musiche italiane*, serie IV, *Le più belle canzoni d'Italia*, edite dal Notari di Milano. E inoltre mi par d'intravedere una certa simiglianza fra i n. 7 e 14 miei e il 1015 di detta raccolta, sia nelle parole che nella musica ».

Andante mosso

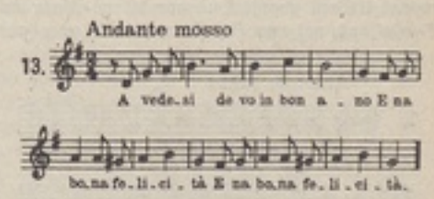
12.



Che cosa potrei aggiungere io, con i miei vent'anni di studi musicologici, a quanto così bene scrive della musica del popolo della sua regione questo giovane dilettante? Con pochi tratti egli fa un quadro completo dei caratteri principali della etnofonia di Montagnana, che meglio non si potrebbe. A me, tanto per appagare il suo desiderio di vedere i nostri nomi affratellati nello stesso lavoro, « desideroso che questa collaborazione abbia particolare significato di grande ammirazione alla Sardegna » com'egli scrive aggiungendo parole che certo l'affetto gli dettò, ma che la modestia mi vieta riprodurre, non resta che fare poche osservazioni.

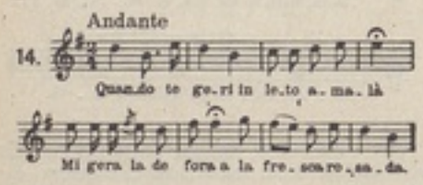
Andante mosso

13.

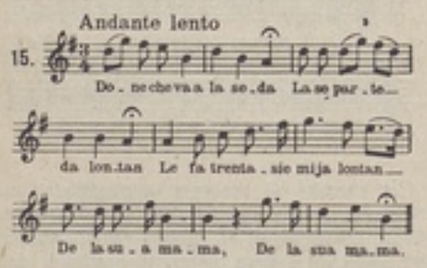


La raccolta si presenta soprammodo interessante; oserei dire, fra le più interessanti finora comparse su le regioni venete. In questa raccolta il gran pregio è costituito dalla sincerità, per modo che anche non trattandosi di paleoetnofonia, ma di canti del popolo di recente creazione, vi si rispecchia nel modo

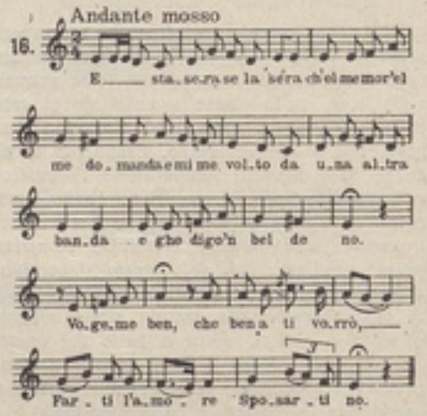
più palese tutto il carattere regionale. Canti colti direttamente dalla bocca di veri contadini, e raccolti non con lo scopo della pubblicazione, che forza sempre un poco il tono dei così detti canzonieri, e raccolti da chi ne sapeva tanto da raccoglierli ma non tanto da travisarli coll'imbellettamento della propria condizione. Confrontate questa raccolta con quella ad esempio del Berti. *Le voci del popolo*, pubblicata in Padova nel 1842 e vi convincerete della verità di queste mie osservazioni. Quanta maggior eleganza fresca, ingenua, spontanea, pura, come l'aria dei campi impregnata del sano profumo dei fiorellini e dell'erbe! E la sua importanza deriva dal fatto che questa raccolta illustra ampiamente un cantuccio del Veneto che sarebbe, molto facilmente, sfuggito alla musicologia ufficiale.



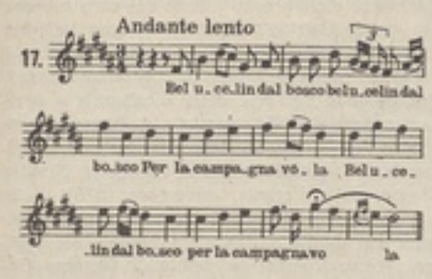
Il Giacomelli mostra un raro ed innato senso di musicologo nel giudicare bellissimo ed antico l'es. n. 1. Esso è infatti fra tutti gli esempi della raccolta il più originale ed evidentemente arcaico nella lenta, monotona e oscillante melodia. Riguardo all'es. n. 6 colpisce la sua rassomiglianza con lo spunto della nota melodia del *Fra Diavolo* su le parole: « Guardate sul cammino quell'uom dal fiero aspetto ». Evidentemente il popolo raccolse e trasformò a modo suo. Ciò è da credersi perchè, ch'io sappia almeno, l'Auber non trascrisse motivi italiani popolari nè per la sua *Muta dei Portici*, nè pel suo *Fra Diavolo* che pure per



i loro soggetti italiani e popolareschi si sarebbero prestati molto bene ad una citazione etnofonica. Il n. 12 è una evidente variante di « Novara, Novara, la bella città » (vedi G. Fara, *L'anima musicale d'Italia*, Es. n. 4, Roma, edit. Ausonia, 1921) che non sappiamo sia onesto chiamare piemontese tanto Novara è vicina alla grande metropoli lombarda. Il numero 13 assona alla *Donna Lombarda* quale è cantata in Piemonte (V. op. cit. n. 2). Il n. 3 è una melodia che, adattata a testi di varie regioni, si ode spesso in bocca ai soldati ed è più che canto del popolo, canzone popolare; io l'ho udita cantare in 6/8 che corre più liberamente. Tutte queste infiltrazioni etnofoniche fra Veneto, Lombardia e Piemonte richiederebbero un vaglio ben stretto, ed un buon microfono da musicologo per poterle scindere e restituire ciascuna alla sua culla. Ma a me, in questo momento, manca il tempo d'adoperare l'uno e l'altro. Noto però anche di fuggita, la rassomiglianza fra il n. 4 e il n. 5, con



un maggior sviluppo nel secondo; e un'analogia di procedimento ritmico e sfondo melodico fra il n. 8 ed il n. 9. Nello spunto del n. 7 è evidentemente lo stesso del volgare: « Un mazzolin di fiori che vien dalla montagna » riportato in varie raccolte di canti popolareschi. Il n. 10 è, al contrario di ciò che accade per molti canti in cui resta fissa la melodia ma cambiano le parole, una canzone i cui versi abbiamo uditi cantare con diverse melodie a seconda delle regioni. Lo spunto melodico del n. 13 è una figliazione della famosa *Donna lombarda*. In fine, mi rimangono alcuni dubbi circa il *tempo* di alcune melodie, quali ad esempio il n. 3 che forse dovrebbe essere in 6/8; il 4 in cui a me pare scorgere il 3/4, che si otterrebbe trasformando la prima croma in semiminima, e le semicrome in crome, così i numeri 15, 17.



Auguriamoci che si trovi modo di raccogliere anche le musiche e la mimica delle danze di cui il Giacomelli fa cenno. Esse potranno fornire prezioso materiale di raffronto con le danze di altre regioni, per esempio con quelle della Romagna di cui tanto bene discorre Gaspare Ungarelli nel suo *Le vecchie danze italiane ancora in uso nella provincia bolognese*, edito in Roma nel 1894 nella « Biblioteca nazionale delle tradizioni popolari italiane ». In questa raccolta dell'Ungarelli fra l'altro è registrato un *Bal d'la scrâna* (ballo della sedia) che, almeno nel titolo, si affratella al *bal della carega* di Montagnana che fa desiderare un più chiaro raffronto. In ogni modo questo del Giacomelli sarà certo un prezioso contributo quando si vorrà fare un canzoniere veneto sul serio, il che noi ci auguriamo accada presto. Per ora non possiamo chiedere altro che la benevolenza da parte dei lettori e delle gentili lettrici che siamo sicuri troveranno in questa raccolta più di un gentile motivo da cantarellare che servirà, non foss'altro, a lavarsi la bocca dalle melodie volgarucce e sporcaccione di molte moderne operette austro-italiane.

GIULIO FARA

docente di Storia ed Estetica musicale nel Liceo Rossini di Pesaro.

Il maestro GENNARO ABBATE, di Milano, è l'autore dell'altro Pezzo sinfonico — dal titolo *Visione epica* — particolarmente segnalato dalla Commissione aggiudicatrice del nostro ultimo Concorso.
Anche a lui, quindi, abbiamo rimesso la somma di *lire settecento cinquanta*.

Ancòra del "Barbiere di Siviglia„

Pochi soggetti, come quello del Beaumarchais (1), hanno tentato gli operisti malgrado esistessero già lavori celebrati e consacrati alla popolarità. Esistevano i due « Barbieri », per tacer degli altri, di Paisiello e di Rossini, eppure due maestri venuti molti anni dopo, quali il Dall'Argine (1842-1877) e più recentemente il Cassone (1878), furono affascinati dal miraggio così da perdere quasi totalmente ogni senso pratico, conveniente, ed anche ogni senso di reverenza per uomini e per cose già superiori ad ogni discussione.

Il Dall'Argine, estrosissimo melodista, perde la testa fino al punto da recarsi dallo stesso Rossini ad esporgli quanto ha in animo di fare e di confessarsi imbarazzato per l'« aria della calunnia ». Figuriamoci quanto avrà gongolato dentro di sè quel burlone di Rossini! Ammettiamo pure che sia una storiella quella che narra come egli abbia risposto al visitatore: « Ebbene prendetevi la mia se credete faccia i vostri comodi »; ripeto: ammettiamo che questa sia una storiella, ma è certo ch'egli deve aver pensato che Dall'Argine era un ingenuo, egli che, preceduto da Paisiello, ma dotato di genialità inventiva, aveva semplicemente evitato le difficoltà omettendo i pezzi più riusciti nell'opera del maestro tarantino come il *terzetto*, bellissimo, *degli starnuti* e l'altro, graziosissimo, *della lettera* e ne aveva creati altri di pari genialità.

Ben diverso il caso del Cassone: ingegno di musicista severo ed anche originale in *Al Mulino* (opera in un atto su parole di Alberto Donini rappresentata per la prima volta al teatro Vittorio Emanuele di Torino il 17 novembre 1910), nel *Barbiere* di Rossini egli sentì deficenze, manchevolezze, assurdi sia nelle idee che nella fattura e credette di rimediar lui, prima di tutto facendosi tagliare un libretto a modo suo, poi facendovi precedere alla rappresentazione la pubblicità con un programma in cui insisteva specialmente sulla mancanza di *color locale* in Rossini. E lo strano si è che questo *color locale*, meno quello banalissimo di ricalcamento di *jote, habanere, boleri*, ecc., è esso pure assente o v'è ma non come elemento integratore, vivificatore: e qui stava il prezzo dell'opera.

(1) La commedia di Pierre Augustin Caron de Beaumarchais *Le Barbier de Séville, ou La précaution inutile* ha avuto la sua prima rappresentazione al Théâtre de la Comédie-Française di Parigi il 23 febbraio 1775.

Insomma tutti questi tentativi e ritentativi a nulla sono valsi; nuovi altri a nulla varranno perchè nel *Barbiere* di Rossini c'è quel *quid* che sfida ogni evoluzione di gusti e s'eleva sorridente e sempre brioso sopra ogni disquisizione, c'è in esso quella leggendaria fonte che ridava giovinezza, come più tardi Mefistofele a Faust.

Ecco pertanto tutti i vari « Barbieri » alcuni dei quali ignoti o mal conosciuti ai più:

Der Barbier von Seville, oder *Die vergebliche Vorsicht*. — Opera comica (Singspiel) in 4 atti, parole di Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann, musica di Friedrich Ludwig Benda; Dresda, Neues Theater vor dem schwarzen Thore, agosto 1776

Der Barbier von Sevilla. — Opera comica (Singspiel) in 4 atti, parole di Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann, musica di Johann Andrè; Berlino, Döbbelin'sches Theater, 2 ott. 1776

The spanish Barber. — Commedia di George Colman, musica di Samuel Arnold; Londra, Theatre Royal Hay Market, 30 agosto 1777.

Il Barbiere di Siviglia, ossia *La precauzione inutile*. — Opera in 4 atti, parole di Giuseppe Petrosellini, musica di Giovanni Paisiello: Pietroburgo, Ermitàschnuij téatr, 1782. Prima rappresentazione in Italia: Napoli, Teatro del Real Palazzo, 1783. Riprodotto sotto il titolo *L'inutile precauzione*: Venezia, Teatro San Samuele, 28 gennaio 1787. Replicata anche ridotta a farsa in un atto: Venezia, Teatro San Moisè, 5 gennaio 1800.

Der Barbier von Sevilla. — Opera comica (Singspiel) in 4 atti, parole di Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann, musica di Johann Christoph Zacharias Elsperger; Sulzbach, Hochfürstliches Theater, 1783.

Le Barbier de Séville. — Opera comica, musica di Johann Abraham Peter Schulz; Rheinsberg, Fürstliches Theater, 1786.

El Barbero de Sevilla. — Commedia, con musica di.....; Aranjuez, Casa de las Vacas del Real Sitio, 25 giugno 1788.

Il Barbiere di Siviglia. — Opera in 2 atti e 4 parti: parole di Giuseppe Petrosellini, musica di Nicolò Jsouard; La Valletta, Teatro Pubblico, primavera 1796.

Almaviva, ossia *L'inutile precauzione*. — Opera in 2 atti e 4 parti; parole di Cesare Sterbini, musica di Gioschino Rossini; Roma, Teatro di Torre Argentina, 20 Febbraio 1816. Riprodotta col titolo *Il Barbiere di Siviglia* (sempre poi conservato per le innumerevoli riproduzioni del celebre lavoro): Bologna, Teatro Contavalli, 10 agosto 1816. La sinfonia è quella dell'*Equivoco stravagante*, l'introduzione « Piano, pianissimo » è presa dal *Sigismondo*, le prime sei battute della cavatina « Ecco ridente in cielo » sono attinte dal coro « Sposa del grande Osiride » dell'*Aureliano in Palmira*, lo spunto della cavatina « Io sono docile » è preso dal rondò di Arsace dell'*Aureliano* stesso, il crescendo dell'aria della « calunnia » è ricavato pure dal *Sigismondo* e il duetto « Dunque io son » è tolto dalla *Cambiale di matrimonio*. In occasione della replica a Firenze (Teatro della Pergola, novembre 1816), l'aria « A un dottor della mia sorte » venne sostituita con quella « Manca un foglio » del maestro Pietro Romani su parole di Gaetano Gasbarri. Replicata col testo francese di Castil-Blaze e sotto il titolo *Le Barbier de Séville*, ou *La précaution inutile*: Lione, Grand-Théâtre, 14 ottobre 1820.

Il Barbiere di Siviglia. — Opera in 4 atti, parole di Giuseppe Petrosellini e Cesare Sterbini, musica di Francesco Morlacchi; Dresda, Königliches Hoftheater, maggio 1816. Conosciuta anche col titolo *Il nuovo Barbiere di Siviglia*

Der Barbier von Sievering. — Parodia in 3 atti del *Barbiere di Siviglia* di Rossini, parole di Karl Meisl, musica di Adolf Müller; Vienna, Theater an der Wien, 13 dicembre 1828.

Il Barbiere di Siviglia. — Opera in 2 atti, parole di Cesare Sterbini, musica di Costantino Dall'Argine; Bologna, Teatro Comunale, 11 novembre 1868.

El Barbero de Rossini. — Zarzuela in 1 atto (parodia del *Barbiere di Siviglia*), parole di Rafael Maria Liern, musica di Rafael Aceves y Lozano; Madrid, Teatro Bretòn, 1875.

Il Barbiere di Siviglia. — Opera in 2 atti, parole di Cesare Sterbini, musica di Achille Graffigna; Padova, Teatro Concordi, 17 maggio 1879.

El Barbero de Sevilla. — Zarzuela, parodia in 1 atto e 2 quadri, parole di Guillerno Perrin e Miguel de Palacios, musica di Jerònimo Jiménez e Manuel Nieto; Madrid, Teatro de la Zarzuela, 6 febbraio 1901

Il Barbiere di Siviglia. — Opera in 3 atti, parole di Giovanni Drovetti, musica di Leopoldo Cassone; Torino, Teatro Balbo, 11 ottobre 1922.

Abbiamo inoltre la seguente opera-centone su differente soggetto ma che viene citata perchè in essa è trasfusa parte della musica rossiniana:

Figaro, ou Le jour des noces. — Opera in 3 atti, parole di Achille e Armand Dartois, musica di Wolfgang Amadeus Mozart (da *Le nozze di Figaro*) e Gioschino Rossini (da *Il Barbiere di Siviglia*) adattata da Giuseppe Maria Felice Blangini; Parigi. Théâtre des Nouveautés, 16 agosto 1827.

GIUSEPPE PAVAN.

Beethoven

Nel Centenario della Nona Sinfonia

Beethoven si presenta pur sempre alla nostra mente come una figura maschia, dalle proporzioni e dai caratteri eroici.

Non è ancor passato un secolo dalla sua morte, e la sua esistenza par confondersi nelle lontananze mitiche di una leggenda omerica, e di là giungere il suono della sua voce possente.

Ciò in merito del carattere stesso trascendentale di molte pagine dell'opera sua, che ritraggono l'uomo lottante solo contro la natura tutta, mentre all'intorno il vento avvolge ogni cosa di tenebrosi avvincimenti, e gravano le ombre, e sfolgorano i lampi, e disperatamente gridano le cose il loro tormento negli improvvisi silenzi dell'uragano.

Egli va, nell'infuriar della bufera, solo, ardito, invincibile. Risolleva la nostra povera umanità sconfortata, fino alle soglie dell'infinito, la circonfonde del suo impenetrabile mistero.

Per questo Beethoven è grande e vivrà nei secoli la voce dell'irrequieta anima sua.

Quindi raccogliamoci un poco intorno al genio, che febbricitante, deluso, misconosciuto, evocava intorno a sè tutto un mondo superbo di armonia e di canto, a consolazione dell'anima ottenebrata, per riudirne la voce implorante, che sembra elevarsi dolorosamente dal silenzio tragico delle cose, o par giungere a noi come sgorgata dalle più desolate e inespresse solitudini dello spirito.

L'aria è tutta percossa ancora e solcata del suo spasimo mal rattenuto e acerbo. Ascoltate. Il canto cresce, s'afforza, prorompe, dilaga in torrenti impetuosi. Una tenace volontà di vivere, una titanica forza si sprigiona, che vuol trascendere nella gioia la tristezza della carne dolorante, fugare la pigra gramaglia che l'attedia, vincere la morte nella vita. Ma quando il canto s'acqueta e l'ultima eco s'è spenta, anche il sogno dilegua, e la dura necessità protesa, ti riafferra con i mille tentacoli, avidamente. Di battersi è inutile: l'anima tace, raccolta!

E dopo la *Nona Sinfonia* Beethoven sembrò appunto raccogliersi in se stesso, già fuori del mondo e del tempo, in attesa che la viandante solitaria — la morte — si recasse a fargli visita: poichè tutto oramai egli aveva donato. E questo suo distacco e astrazione dal mondo, questa elevazione dello spirito verso il mistero dell'al di là, è fermata nelle pagine degli ultimi suoi quartetti, pervasi di un fervore spirituale, di un misticismo che ancora si agita per liberarsi dalla greve tristezza della carne.

Per ben comprendere in tutta la sua significazione intima la *Nona Sinfonia*, bisogna ricondurci al travaglioso periodo della vita di Beethoven, in quell'epoca.

Vienna, troppo preoccupata delle fortunose vicende politiche di quegli anni, badava poco agli artisti. Si ricordi il Congresso di Vienna del 1814; la improvvisa ricomparsa di Napoleone a Cannes nel '15 e, successivamente, Waterloo. A Vienna poi, il gusto incominciava a inquinarsi per infiltrazioni di nuove correnti. E siccome gli avvenimenti politici non concedevano soverchie distrazioni, si desiderava un'arte spicciola, meglio confacevole alla civetteria galante e incipriata delle dame, a un'arte, insomma, più sensuale, piacevole, edonistica e leggera.

Non vanno dimenticati quindi i trionfi del Metastasio alla corte di Vienna, il quale, con i suoi celebrati melodrammi e con le sue smancerie da cicisbeo galante, secondava il gusto dei tempi. Così pure è opportuno ricordare gli allor recenti trionfi di Rossini, che tanto fanatismo suscitò con il suo *Tancredi* e con le sue melodie, che sembravano rappresentare una specie di gioconda e vivace reazione alle elucubrazioni algebriche dei teorici e contrappuntisti del tempo.

Come la poesia si smarriva in una vuota verbosità, piuttosto badando al valore propriamente musicale, cioè alla vocalità e musicalità della parola, che non alla sua significazione logica e correlazione sintattica, così la musica sintattica si faceva squisitamente melodica e ampollosa.

E qui non è fuor di luogo notare che a Berlino i due Schlegel, appunto nel 1798, inauguravano con l'*Athenaeum* la scuola romantica, e che nel 1808 Augusto Schlegel fu precisamente chiamato a Vienna, per tenervi conferenze sulla poesia drammatica.

Questi gli avvenimenti storici e, in certo modo, esteriori, che precedettero la *Nona*. Poi ci sono le condizioni psico-fisiche di Beethoven, che agiranno tanto profondamente nella sua coscienza, al punto da condurlo a una nuova e più intima concezione artistica.

Tanto scalpore e scompiglio produsse l'avvento di Rossini in mezzo al cosmopolitismo viennese che Beethoven passò in penombra; anzi, da molti, fu ritenuto involuto e pedante. Rossini imperava.

Da questo tempo incominciano per Beethoven giorni tenebrosi. Oltre alle molte con-

trarietà subite, si aggiunga la morte del fratello Carlo, e la sua sordità che nell'autunno del 1816 è completa. Non esiste ormai più nessun punto di contatto fra lui e il mondo esterno. Si isola completamente, e vive solo dei suoi mirabili sogni che, a tratti, fugacemente, gli fervono nell'anima durante quelle pause in cui meno grave è l'assillo delle contingenze quotidiane.

Si legge, infatti, in una sua nota del 1816: « Sono oramai solo al mondo ».

Con i più fidi può comunicare solamente per iscritto, servendosi dei quaderni, che tuttora si conservano nella Biblioteca Reale di Berlino.

E' una desolazione, uno strazio sapere un uomo di genio, come pochi altri, ridotto a quelle strette. La sordità esercita una ripercussione profonda nella sua coscienza, ed è un fattore decisivo di quella evoluzione artistica che, progressivamente, andava maturando entro di sè. Nulla più intende, oramai, del mondo, se non un'eco indistinta, un ricordo, che di tanto in tanto gli affiora in cima all'anima, tremando.

In questo suo stato d'animo, in questa sua profonda sofferenza è da ricercare la genesi di quello che fu detto il suo nuovo *stile*, e che io invece definisco nuovo orizzonte sensibile verso alcunchè di più intimo, di ulteriore, di più spirituale, in diretto rapporto con le sue mutate condizioni fisiche e psichiche. Poichè la sordità gli preclude ogni via di contatto e di unione con il mondo esterno, è costretto a un'introflessione, a vivere seco stesso la più intensa vita dello spirito.

La *Sonata per pianoforte* op. 101, che data appunto dal '16, inaugura questo nuovo indirizzo, questa nuova sensibilità di Beethoven verso forme maggiormente pure e profonde. Come dicemmo, egli non riflette ormai altro che un'eco del mondo esteriore, spiritualizzato, immateriale, quasi scomposto nei suoi elementi. La sua facoltà percettiva consistendo presso che interamente nell'intuizione interiore, è ricondotto ad esprimersi in preponderanza con ciò che costituisce l'essenza intima, il fattore primordiale e indistruttibile dell'arte: il suono e il ritmo. Scompone quindi la melodia nei suoi elementi ritmici e accentua l'armonia nei suoi valori fonici o sonori.

Non è difficile trovare anche in altre sue composizioni precedenti — come per esempio nella *Sonata op. 53* — vere e proprie progressioni *sonore* a indicare la luce dell'aurora sorgente e il graduale crescersi ed espandersi della luminosità mattutina.

Nelle ultime sue composizioni, troviamo pertanto un Beethoven più profondo, che attinge all'essenza intima delle cose, che spiritualizza i suoi procedimenti tecnici a tal segno, da sconfinare talora dal loro stesso svolgimento morfologico e sintattico. Forse così ci spieghiamo meglio certi trapassi melodici e ritmici, certe ardite complicazioni polifoniche, che possono turbare i timpani delicati di certi conservatori orecchianti.

La melodia, in queste pagine, risalta di una nuova purezza e ci schiude dinnanzi solitudini infinite e profondissimi cieli.

Tuttavia quanta ombra s'addensa in questa musica! Fu composta, per vero, nei momenti in cui più tormentosa gli riusciva l'esistenza.

Annotava, infatti, nel '18: « Sono quasi ridotto alla miseria ».

E più oltre: « La *Sonata* op. 106 è stata scritta sotto lo stimolo di esigenze imperiose. E' ben triste lavorare per procacciarsi il pane ».

Difatti, in cinque anni (cioè dal 1816 al '21) costretto dalle dure condizioni, non compose altro che tre opere per pianoforte: l'*opere* 101, 102 e 106.

Si rimise poi al lavoro con fervore, per celebrare in un poema quella gioia che gli era stata così a lungo sconosciuta. Lavorò con tenacia e con fede, non senza sopportare nuove delusioni e nuove amarezze ancora.

Aveva schifo di Vienna e della sua corruzione. Voleva andarsene di là, per recarsi a Londra con la sua ultima offerta: la *Nona Sinfonia*. Ma la munificenza e la generosità di qualche suo fedele ammiratore, lo fece desistere dal proposito.

Rimase fermo al suo posto di combattimento in silenzio.

Questa continua lotta, tutto questo succedersi di abbattimenti, di affanni, di tenacia e di forza, precedette e seguì il maturarsi della *Nona Sinfonia*.

La *Nona Sinfonia* comincia con un tremito di quinte in ritmo ternario, negli archi, sostenute da un pedale di corni, pure in quinta, pianissimo. Poi si unisce la voce lamentosa del clarinetto, dell'oboe, e, all'acuto, dei flauti, che raddoppiano all'ottava la medesima quinta in una sonorità crescente, che prorompe nel fortissimo in un tema fortemente ritmato, a significare la lotta contro il fato inesorabile e la tenace volontà di vivere.

Poi, d'improvviso, corre un fremito incalzante, quasi affannoso; un'ebrietà che par cogliere tutti gli strumenti per una sùbita illusione di gioia sopravveniente. Ma ecco ritorna l'atmosfera grigia e immobile delle prime sedici battute con cui si inizia la sinfonia. Ritorna la nèmesi implacata e implacabile. Ritorna la desolazione opprimente, in cui palpita qualche guizzo, appena simile a un singhiozzo mai represso.

Ora i legni piangono senza conforto, con un incalzare spasimoso, mentre negli archi trepida, dolorosamente, un richiamo a quella gioia, ch'è così presto svanita.

E tutti gli archi fremono, ininterrottamente anelanti, sul lamento che prorompe e dilaga nel tumulto orchestrale, irrefrenabile. I temi della morte e della vita, del dolore e della gioia si alternano, si afferrano, si ricongiungono, si sovrappongono in una lotta immane.

E lo strazio cresce.

E la carne dolora.

E l'ombre indeprecate s'addensano, rincupiscono, sprofondano nella desolata solitudine.

Grida selvagge di titani lottanti risuonano. Squilli guerrieri di trombe e di corni che, per un tratto, con il loro clangore spettrale, sembrano dilacerare il velo della caligine spessa, e ricondurre una tregua all'arduo combattimento.

Ma no. La lotta ferve, ferve ancora, ferve sempre. E l'urlo immane della tempesta ansima, scoppia più rabbioso e più violento, dopo la sosta improvvisa. Finchè nella progressione finale, sopra un trèmolo di tutti gli archi, insistenti su una frase cromàtica, s'afforza, ecco, s'afferma finalmente e trionfa la indòmita volontà di vittoria.

Succede una parentesi di blanda serenità, in cui però aleggia un desiderio inappagato di quiete, perchè è una gioia ancor troppo acerba e ferrigna quella che canta in questo secondo tempo della sinfonia. Una gioia dai grandi occhi stupiti, tuttavia ombrati di una tristezza non facilmente sanabile.

Subentrano allora nell'*adagio* due nuovi temi in cui si passa, con progressione scalare, alla beatitudine e alla contemplazione dell'eterno. L'anima in pena finalmente si placa. Nelle spire della bufera, tra il caos vorticoso degli elementi, ha inteso tuonare la voce possente di Dio. Ed ora l'uomo s'innalza fino a lui con il fervore mistico e con la profonda volontà di rinunzia dell'asceta. Nel secondo tempo, dolcissimo, sembra per vero espresso questo desiderio di rinuncia e di liberazione dalle miserie della carne affralita, per salire sempre più in alto — liberi finalmente — al cospetto di Dio.

Si riprende quindi il primo tema di carattere eminentemente religioso, ma sotto forma di variazione, che gli ridona un senso di anche più fervida fede

Ora lo spirito, ch'era asceso alle sfere superve, ridiscende per ricondurre la gioia tra gli uomini, per ridonare agli uomini l'amore.

Il tema della gioia viene prima proposto dai bassi dell'orchestra. Immediatamente risuona il tema del fato immanente. Ma la sua rivincita è futile, perchè viene subito fugato con un atto di ferma volontà. Il tema della gioia passa quindi dai bassi agli altri istrumenti dell'orchestra in una crescente affermazione. D'improvviso, nella pausa orchestrale, come venuta dal cielo, si eleva maestosa la voce del tenore, inneggiante alla gioia con le parole di Schiller. La gioia, non quella volgare, ma quella vera che trionfa della carne dolorante, quella che vince il male, che consola e che purifica, trepida nel canto fervente del tenore, che la intera orchestra seconda e rafforza. Finchè anche in tutta la massa corale l'inno esplode in un tripudio irrefrenabile, frenetico, in un'orgia di ritmi marziali che ascendono vittoriosamente, squarciate le pallide brume, incontro alla luce splendida.

La prima esecuzione avvenne il 7 maggio del 1824, a Vienna.

Indicibile l'entusiasmo e la commozione suscitati da quella prima audizione. Ancora una volta gli uomini s'accorgevano di lui. Ancora una volta la sua voce s'imponeva sulla prostituzione della città cortigiana.

Ma dopo il successo e il delirio di un'ora, il silenzio e l'indifferenza travolsero nuovamente ogni cosa.

Beethoven si trovò un'altra volta solo e disilluso.

Allora attese la morte raccolto e in silenzio. Quegli che aveva scritto: « Non riconosco altro segno di superiorità che la bontà », s'era fatto docile, paziente, umile e remissivo come un fanciullo. Sopportò con rassegnazione tre successive operazioni chirurgiche.

. . . . . .

Morì il 26 marzo del 1827, povero e abbandonato da tutti.

Fuori sibilava il vento e rombava la tormenta.

SALVINO CHIERREGHIN.

Proroghiamo al 20 c. m. il termine utile per inviare le risposte al nostro

Quarto Referendum

pubblicato a pag. 167 del nostro fasc. di giugno u. s.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Le qualità sociali di Giuseppe Verdi viste da un tedesco

Verdi è per gl'italiani una figura famigliare, cioè una di quelle su cui è più difficile farsi un'idea esatta. Chi può giudicare con sicurezza persone e cose che ha sempre viste e conosciute? Soltanto uomini superiori arrivano in parte, e solo per qualche momento, a sottrarsi all'influenze dell'ambiente proprio. Ha dunque un valore particolare il conoscere come uomini d'altri paesi vedono le figure del paese nostro.

Ma, purtroppo, tutti tendiamo a scorger subito i difetti altrui; bisogna quindi accogliere con molta cautela i giudizi sfavorevoli, che non di rado vengono emessi, magari con violenza, contro uomini eminenti. Sicchè, pur senz'accogliere come buone tutte le lodi (anche questa è una tendenza fin troppo spontanea), è pur nella lode che i giudizi stranieri presentano il massimo di sincerità. Ed è curioso vedere quanto spesso altri sentano ed ammirino nei nostri grandi uomini, qualità da noi poco o affatto avvertite.

Per esempio non sapremmo dire che la Germania odierna sia, nè politicamente, nè intellettualmente, vicina all'Italia del tempo che viene riassunto in Verdi. Eppure basta dare un'occhiata ai nostri resoconti della stampa musicale tedesca, per vedere quanto spesso, all'ora che volge, gli studiosi si occupino del nostro grande Maestro, con uno spirito ben diverso da quello del tempo di Hans von Bülow.

Ecco, frattanto, un estratto del *Romanzo dell'opera* di Franz Werfel, uscito di recente in edizione P. Zsolnay di Berlino-Vienna, estratto riprodotto nel *Musikblätter des Anbruch*, cioè nella rivista dell'avanguardia musicale di Vienna:

« Verdi non conobbe rispetto al *popolo* quella penosa distanza che porta il borghese all'affettazione quando parla con uomini di classe proletaria. Il miscuglio di condiscendenza, d'incertezza e di semidevozione davanti alla forza indomita gli era del tutto estraneo ».

Dopo aver mostrato come l'infanzia e la gioventù del Maestro fossero trascorse nei più umili ambienti sociali, l'A. dice: « Ed il suo primo maestro, il bravo, semplice, infaticabile tiramantici Baistrocchi? Forse che un musicista del suo secolo, tanto caratterizzato dall'istruzione, incominciò mai la sua educazione così sotto zero? Verdi ripeteva spesso: ho dovuto trovare da me l'accordo di Do Maggiore.

« Che enorme pregiudizio, e che immenso vantaggio stanno in questa confessione! Come era facile la via per gli altri, allevati nei Conservatorii, ingozzati con armonia, contrappunto, forma, stando vicini ai concerti, alle biblioteche! La convenzione ch'essi sconquassavano con gesti atletici era l'odiato presupposto, che era stato loro inoculato a forza. Erano come i troppo ben pasciuti figli dei ricchi, i quali per troppo nutrimento respingono il cibo quotidiano e cercano le ghiottonerie.

« Egli aveva dovuto trovare la convenzione da sè e per sè: un Colombo delle cose usuali. Niente gli era stato donato. Ed in ciò il suo destino è pari a quello del popolo. Questa fu la sua forza... Poichè le cose usuali egli le aveva dovuto conquistare lottando, esse non erano più per lui usuali convenzioni, ma cose piene d'inattesa vitalità. Questo lo estolse all'ultima ora facendone il salvatore dell'opera condannata a morte. Rossini e Donizetti avevano gorgheggiato il mondo dell'opera graziosamente mortifera di Andrea Gritti; Verdi, senza rivoluzione visibile o dialettica, cantò un popolo nuovo. Per lui non ci fu più la buona società, dispensatrice di grazie agli artisti, per lui non vi fu più quella nuova casta intellettuale che gli ripugnava come il diavolo; ma v'era qualcosa d'incommensurabile, ch'egli sentiva nel suo cuore pulsante.

« Benchè Giuseppe Verdi vivesse solitario ne' suoi poderi, non v'era capanna, non casa colonica, ch'egli di tanto in tanto non visitasse... Mentre il Senatore, l'uomo della rivoluzione del '48, non aveva nessuna particolare conoscenza dei problemi sociali, le lettere di Verdi al conte Arrivabene mostrano spesso un istintivo, profetico socialismo, che poche menti del suo tempo poterono avere. Questo socialismo si esauriva tutto in sentimento ed in pratica, senz'aver nulla di politico ». Ma il Maestro fece moltissimo pel benessere degli operai della sua regione. Nel suo tempo di forte depressione agricola, potè scrivere trionfante ad Arrivabene: « Dal mio villaggio nessuno emigra ». E mentre le menti del tempo si sprofondavano sempre più nella nullità estetica, il compositore italiano (quale fratello maggiore di Tolstoi) scriveva queste parole: « Dovete sapere, voi borghesi delle grandi città, che la miseria delle classi povere è grande, enorme: se non vengono aiuti dall'alto o dal basso, guai a voi, avverranno cose orribili ».

« Il Maestro parlava alla gente, non nella vuota ed inefficace maniera degli uomini divisi in classi. Chi avesse visto il Maestro in questi rapporti, avrebbe tosto pensato: è un re. Sì, un re, perchè non era soggetto a nient'altro che non fosse la divina forza che l'innalzò di tanto ».

Un nuovo tipo d'organo

Nel *Signale für die Musikalische Welt* del 16 gennaio 1924, E. Schlepe parla dell'organo « Parabran » della chiesa Martino Lutero a Neukölln presso Berlino. La novità essenziale sta in ciò che, per mezzo d'un pedale, l'organista può regolare l'entrata dell'aria nelle canne, sia di vari, e sia pure d'un solo registro, così da renderne vivo il suono, graduandone l'intensità, e magari lasciando inerte il resto della massa sonora.

I registri sono ridotti ad un numero minimo, senza diminuire per ciò la varietà dello strumento, perchè è dato mutare a volontà il carattere dei singoli registri. I quali, per base sono tutt'altri da quelli consueti.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

FRUGATTA (G.)
118893 - *Melodia* . . . . . L. 4,—

PERRACHIO (L.)
118729. - *Il Re guardiano d'oche* (Novella di Andersen). Dieci Studii per piccoli e per grandi . . » 12,—

ZUELLI (G.)
117433. - *Bertoldo*, Favoletta per orchestra. Riduzione dell'Autore . » 10,—
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ARDITEZZA E FORMA

Non è trascorso molto tempo dacchè Maurice Ravel diceva ad un giovane musicista che gli chiedeva la sua opinione su un recente lavoro sinfonico d'un modernissimo di prima fila: « ce n'est pas assez *fait* ». E dopo aver letta una partitura, per più lati interessante, dello stesso giovinotto, gli consigliava di studiare le forme chiuse, tradizionali, come la Fuga ed il primo tempo di Sonata, per acquistare la padronanza dell'architettura sonora. Consiglio che veniva dato alla persona medesima anche da un eminente maestro italiano.

Non è passato molto tempo, nemmeno, dacchè un critico, che vive nell'ambiente più avanzato di Parigi, rimproverava ad uno tra i migliori compositori italiani odierni, di non curare abbastanza la fattura de' suoi lavori.

Nella *Revue Musicale* di marzo 1924 M. Charles Koechlin, parlando di Erik Satie, spiega perchè quel geniale umorista francese, che precorse di parecchi anni la rinnovazione debussiana, intitolò certi suoi pezzi *Troix morceaux en forme de poire*. Ecco: « Debussy aveva consigliato a Satie di pensare di più alla forma (notiamo di sfuggita la saggezza di tale consiglio, dato da un preteso *impressionista*). E Satie obbedì a modo suo, dando « la forma di pera » a quei tre pezzi ».

Lo scherzo è caratteristico dell'uomo, specie dati i rapporti di reciproca stima ed ammirazione, che correvano fra i due musicisti; ma esso mostra il concetto che aveva il Debussy del valore della forma nella composizione. Concetto che, del resto, risulta chiaro dalla mirabile perfezione della struttura dei suoi lavori; dove sa essere evanescente, talvolta impossibile ad analizzare, ma rimane sempre padrone dell'arte sua, maneggiandola con equilibrio e maestria pari alla genialità ed alla finezza del contenuto poetico.

E forse non tutti sanno come M. Erik Satie, il burlone rivoluzionario, a un dato momento, in età già matura, frequentò i corsi di M. Vincent d'Indy alla *Schola Cantorum*, proprio per rendersi sicuro nella tecnica più solida e coscienziosa.

Difatti, per chi conosce l'arte propria, c'è una differenza radicale ed insanabile fra la libertà, l'arditezza di chi è padrone di sè, e la andatura incosciente d'uno che va dove le gambe lo portano.

Diffondete "MUSICA D'OGGI,,

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, maggio 1924.

A. POMPEATI. - *Arrigo Boito.*
L'A. parla del maestro, più che altro come poeta e librettista. Segue una bibliografia delle opere e degli scritti su Boito.

L. PERRACHIO. - *Per l'interpretazione dei classici del pianoforte.*
Illustrazione del *Notturno in Do diesis minore* e di quello in *Si Maggiore*, di Chopin.

S. CHIEREGHIN. - *G. Battista Pergolesi.*
Sguardo complessivo al carattere dell'opera musicale del maestro, nel quadro del suo tempo.

DR. H. LEICHTENTRITT. - *Händel e l'Italia.*
Interessante estratto da una monografia completa su Händel, di recente pubblicazione presso la Deutsche Verlags-Anstalt.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, marzo-aprile 1924.

S. BALILLA PRATELLA. - *Alcuni Oratorii di Giacomo Carissimi letti al pianoforte.*
Descrizione e analisi dei pezzi principali di *Jefte* e *Il giudizio di Salomone*.

C. PADOVANI. - *Le scene di Adolphe Appia nel « Tristano e Isotta » alla « Scala » di Milano.*
« ... Sentiamo davvero di avere visto per merito di Appia, per la prima volta, il *Tristano e Isotta*... ».

F. BALDANELLO. - *Tolstoi contro Wagner.*
Considerazioni ed obbiezioni al noto antiwagnerismo del grande asceta russo.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 18-25 aprile 1924.

V. CIARDO. - *Ai fratelli in arte.*
Risposta all'articolo di V. Raeli (vedi pag. 134 del nostro fasc. di aprile-maggio). L'A. spiega alcune delle difficoltà esistenti alla più stretta unione fra confratelli d'arti diverse. Noi saremmo tentati di domandare al Raeli: sono più i pittori e scultori che frequentano i concerti ed i teatri lirici oppure i musicisti che visitano le esposizioni di arti plastiche?

T. MONTEFIORE. - *La crisi del teatro lirico.*
Testo della comunicazione fatta al Congresso di Firenze. L'A. studia le cause profonde della crisi e suggerisce i possibili temperamenti.

M. SIGNORELLI. - *Le nuove vie musicali.*
Sagge considerazioni fondate sulla doppia convinzione che in arte esista il progresso, e che si stia traversando una fase di tregua. « Nella musica particolarmente può darsi che ci sia un secolo di attesa, in cui non si riescono a fissare i nuovi caratteri della musica del progresso... ».

——— 2-16 maggio 1924.

A. BONACCORSI. - *Il caso Puccini.*
Col confronto tra i giudizi dati pro e contro Puccini, e con idee personali, l'A. tenta riconoscere imparzialmente il posto che spetta al maestro lucchese nel volgere dell'arte, misurandone il giusto valore.

La Prora. - Roma, aprile 1924.

A. CASELLA. - *Insegnamenti Augustei.*
Sguardo ai meriti eminenti dell'*Augusteo* che « è oggi una delle più interessanti istituzioni *del mondo intero* » e del suo direttore, il « magnifico musicista » Bernardino Molinari. Si notano le debolezze dell'istituzione, e la sua povertà, che ne è certo la maggior responsabile. Per ciò l'A. invoca un serio aiuto dallo Stato.

V. STEPAN. - *Bedrich Smetana.*
Notizie storiche e biografiche sul grande compositore ceco.

F. MALIZIA. - *La critica in parrucca: Saggi di estetica musicale del settecento. - Della musica. Influenza della musica.*
Continuazione dello scritto iniziato nel precedente fascicolo ed ispirato a gradevole arcaismo.

G. BAS. - *A proposito di Tonalità, Politonalità, Atonalità.*
L'A. mostra come i procedimenti odierni non sieno nuovi nella loro sostanza, e formino invece la naturale continuazione di quello che si è sempre fatto.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, aprile 1924.

P. O. FERROUD. - *Florent Schmitt.*
« ... Voici qu'un musicien, rompant brutalement avec des traditions séculaires, entend prouver que la force est aussi une vertu française, et apporte en témoignage une série d'ouvrages de proportions grandioses. Alors que d'autres dansent sur des filins de société, il tend sa corde raide sur des Niagaras, et l'orage qui gronde sous lui, loin de le troubler, lui sert de piédestal. » Segue una completa bibliografia.

M. BAUER. - *L'influence du « Jazz-band ».*
Notizie storiche e tecniche e rapido (forse un po' troppo) sguardo alle derivazioni artistiche della musica popolare dei negri d'America.

F. BOYER. - *La Princesse des Ursins et la Musique italienne.*
Notizie sulla Principessa di Bracciano, moglie in seconde nozze di don Flavio Orsini (dopo rimasta vedova del principe di Chalais), che fu una delle più calde protettrici della musica italiana in Francia, contro Lulli che affermava la nuova Scuola francese.

E. CLOSSON. - *« Lisbeth » de Grétry.*
Origine, fortune, critica dell'opera, che non ebbe mai vero felice successo.

O. BIE. - *Théâtre et Musique.*
Acute considerazioni sui rapporti fra poesia e musica nel teatro lirico.

R. PASMANIK-BESPALOVA. - *Danse et Rythmique*
Fra tante tendenze e manifestazioni coreografiche ora esistenti v'è una sola scuola di danza: quella classica (secolo XVIII); che forma la base anche dei balli russi. Ma è un'arte immobile, che non evolve. La ritmica dalcroziana non è danza, ma ginnastica. L'A. invoca una fusione dei due elementi, per creare un'arte nuova e perfetta.

——— Parigi, maggio 1924.

È un numero speciale dedicato a *Ronsard et la Musique*, e vi è annesso un supplemento musicale *Tombeau de Ronsard* con melodie inedite composte su versi del grande poeta francese da Paul Dukas, Maurice Ravel, Albert Roussel, Arthur Aubert, André Caplet, Maurice Delage, Arthur Honegger e Roland Manuel.

Ecco l'elenco degli scritti:

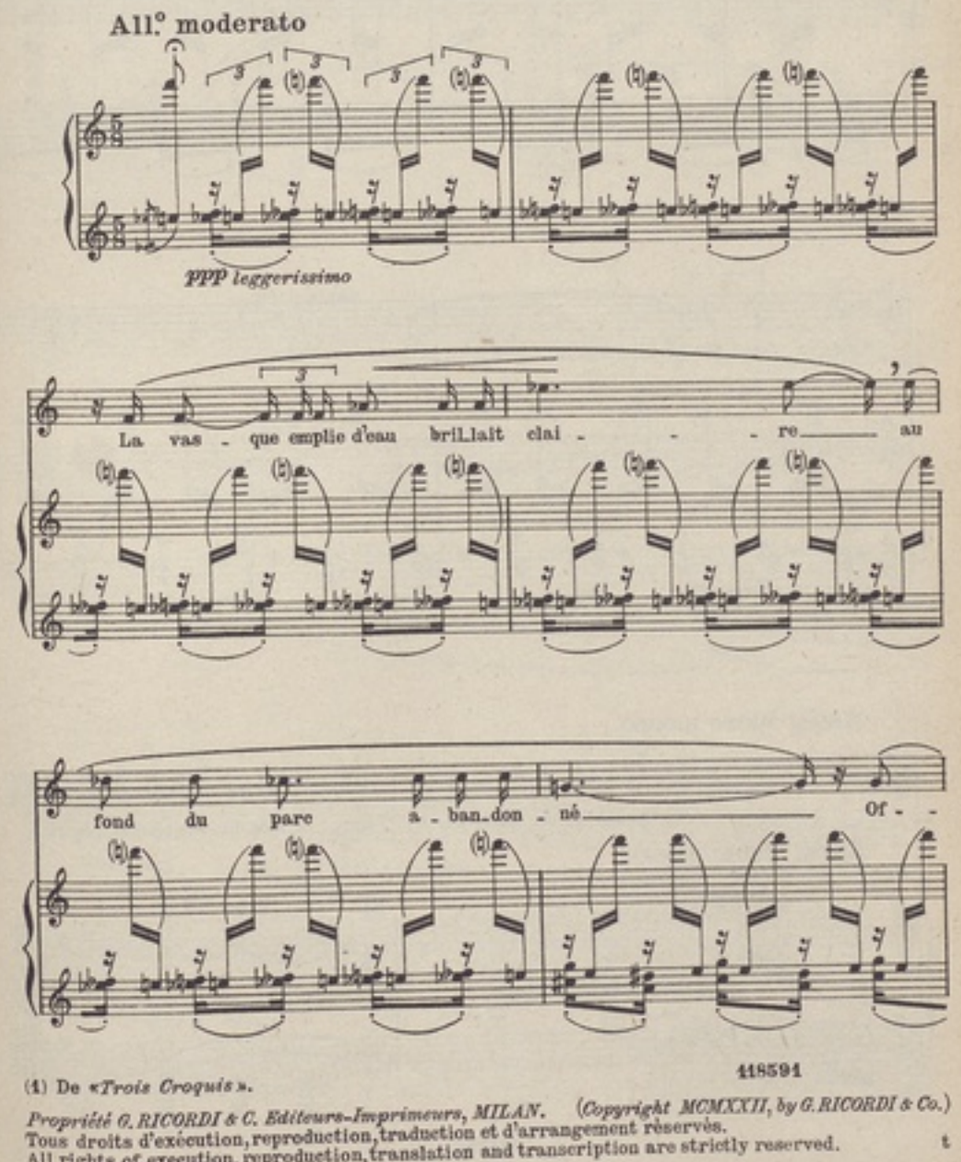
A. SUAREZ. - *Musique et Poésie.* — L. LALOY. - *Ronsard musicien.* — P. DE NOLHAC. - *Ronsard et l'humaniste Melissus.* — H. PRUNIÈRES. - *Ronsard et les fêtes de*

A mon très cher ami, FRANCO PANDOLFINI

LA VASQUE (1)

Poème de
EUGÈNE FIGUIÈRE

Musique de
V. Davico



(1) De *«Trois Croquis».*

418591

Propriété G. RICORDI & C. Editeurs-Imprimeurs, MILAN. (*Copyright MCMXXII, by G. RICORDI & Co.*)
Tous droits d'exécution, reproduction, traduction et d'arrangement réservés.
All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved.

-frant à la flam - me so-lai - - - re L'é-clat de son

mar - bre vei-né.

Assai meno mosso

Le Temps a de-puis, peu à peu, Mor-du sa pierre sé-cu-

Assai meno mosso

f *laisser vibrer*

-lai - - re, Sous le ciel é-perdument bleu; Le so-leil a bu l'onde a-

ff

poco meno

-mè - re, Et sous l'ar-bre couvrant son deuil, La

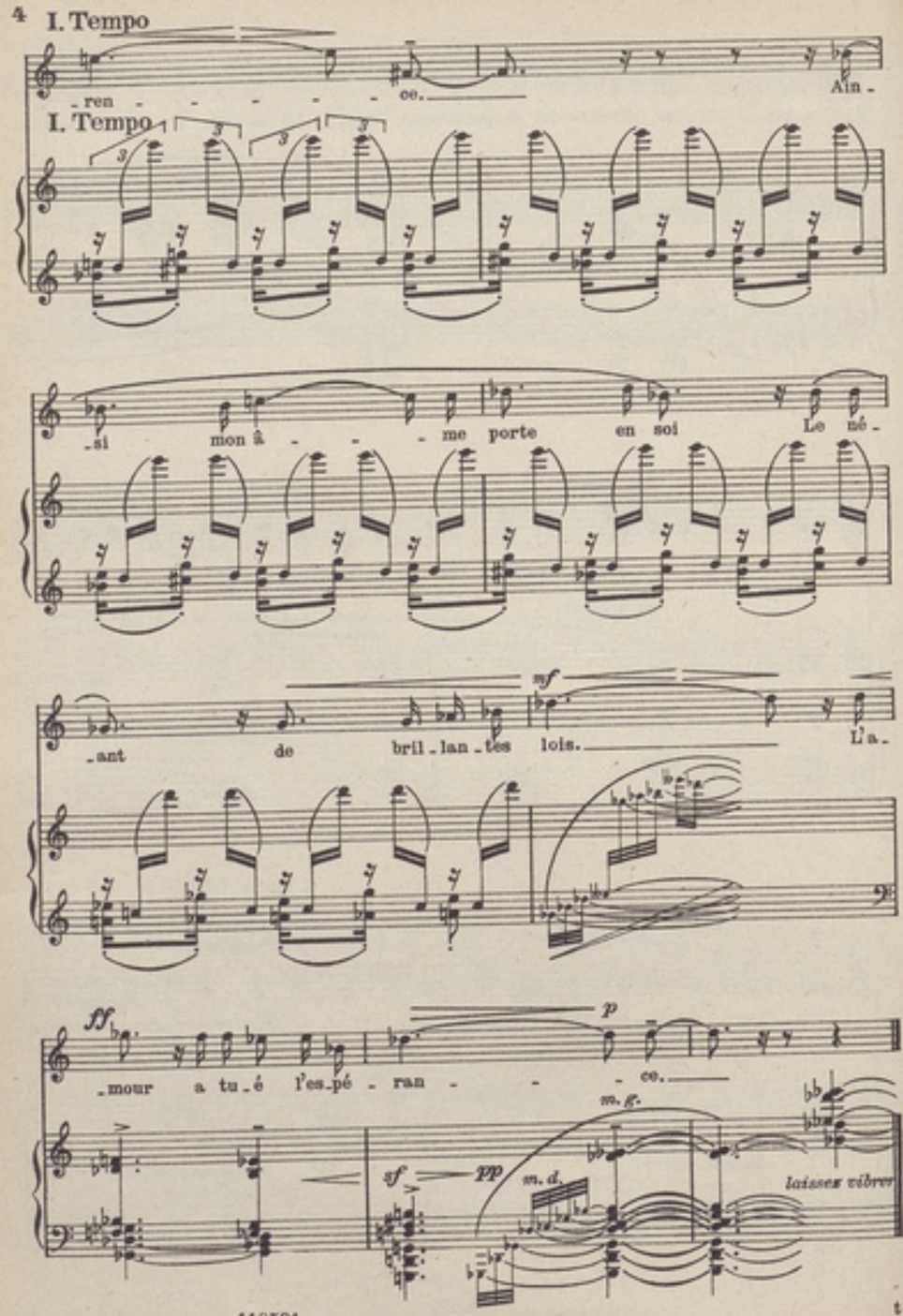
poco meno

sf *mf* *cresc.* *f*

pp dolcissimo

vas - que é-ta-le tout l'or-gueil D'u-ne ancien-ne transpa-

laisser vibrer *f* *pp* *dolcissimo* *ppp*



cour. — Ch. Van den Borren. - *Les musiciens de Ronsard.* — A. Schaeffner. - *Quelques remarques autour de Ronsard et de la « Chanson française ».*

Seguono alcuni tratti del Ronsard stesso riguardanti la musica: *Au Roy Charles IX* preso dalla prefazione della raccolta « Mellange de chansons tant des vieux autheurs que des modernes » edita dal Ballard nel 1752, ed altri due pezzi estratti da « L'Abrégé de l'Art Poétique François » nel Tomo III delle Opere edite nel 1567. Il bel fascicolo, arricchito da xilografie originali, da riproduzioni di ritratti e d'autografi, e da esempi musicali, termina colle note seguenti:

A. Coeuroy. - *Les précurseurs de Ronsard « ami de la musique ».* — M. Pincherle. - *Les détracteurs de Ronsard.*

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 aprile 1924.

L. Barthou. - *Wagner et le Recul du Temps.*

Prefazione del notevole uomo di Stato francese pel volume di ugual titolo scritto da M. Jean Bartholoni, Presidente del Conservatorio di Ginevra.

A. Clément-Marot. - *La crise de la pensée musicale.*

« Il y a crise parce que le vocabulaire prime l'idée, que la langue trop perfectionnée étouffe la pensée.... Il y a trop d'artistes, ayant chacun leur petit art particulier, et pas assez d'art simple, grand, fort, comme son nom lui même.... ».

——— 1° maggio 1924.

G. Bernard. - *L'Utilité de la Légende.*

A proposito delle leggende formatesi su N. Paganini, l'A. dice: « la leggenda che persiste, che cresce e dura, non mette radici che nei *veri valori*. Occorre la linfa d'un temperamento di prim'ordine per alimentare una tradizione quasi favolosa ».

Ch. Dyke. - *Un coup d'oeil sur l'Espagne de la Renaissance.*

Inizio d'uno studio storico. L'A. parte dall'opinione di E. Montègue, che la Spagna letteraria possiede tre diversi geni: mistico, realistico-osservativo, ed eroico; « ma non è umana, non ha la fibra che smuove in noi i dolori e le gioie dei nostri simili ». Ed incomincia a mostrare come lo stesso fatto si verifichi nella musica del gran secolo spagnolo.

Le Ménestrel. - Parigi, 18 aprile 1924.

G. Toudouze. - *Allons-nous avoir une Littérature et une Musique radiophoniques?*

L'A. (ch'è un letterato) ricorda come, al nascere della cinematografia, gli artisti, sia di lettere che di musica, guardarono d'alto in basso l'arte nuova, che invece si sviluppò incredibilmente, lasciando in disparte gli sdegnosi. Si farà lo stesso errore adesso rispetto alla radiofonia?

F. Boghen. - *La Position des mains sur le clavier avant Bach.*

L'A. descrive la posizione delle mani sulla tastiera in parecchi quadri dei secoli XVI-XVII, e mostra come sia infondata l'opinione che la posizione attuale sia stata introdotta da Bach.

——— 2 maggio 1924.

E. Schneider. - *Sur la Correspondance de Richard Wagner à Otto Wesendonk.*

A proposito dell'edizione francese di tale corrispondenza (apparsa presso Calmann-Lévy), l'A. svolge il tema *Détresse et Mécénat.* « Tale carteggio si estende su uno spazio di diciott'anni, dal 1852 al 1870, e non è che un lungo grido di sofferenza, un appello continuo all'amico generoso, che ha potenza di far vivere lui e la sua arte ». Lo scritto continua nel fascicolo del 9 maggio.

The Sackbut. - Londra, aprile 1924.

G. M. Gatti. - *Wagner at the present time.* (Wagner al giorno d'oggi).

« .... Se vi sono oggi uomini capaci di far odiare Wagner, sono proprio i vecchi *wagneriani*.... Non c'è dubbio che la nuova generazione vede l'arte di Wagner da un punto di vista più alto ed ampio, e ne trae opinioni e concetti, che credo possano essere gl'indizi della rimessa in valore di quell'arte. »

G. Strang Steel. - *Troubadours.*

Brevi notizie di seconda mano sull'arte dei trovatori provenzali, con due saggi di canti in note moderne.

A. Coeuroy. - *On Melodrama.*

A proposito della *Brebis égarée* di D. Milhaud, l'A. studia il problema del parlato musicale espressivo, nell'opera seria.

R. Boughton. - *Stories for Opera.*

« La gente crede che, quando un compositore deve scrivere un'opera, egli si dia alla caccia d'un qualunque soggetto.... Invece il dramma musicale è una specie di auto-giustificazione spirituale ». E l'A. spiega come *Lohengrin* sia nato dallo stato d'animo di Wagner nei rapporti colla prima moglie, e *Tristano* dall'amore per la Wesendonck, ecc.

R. Felber. - *Franz. Schreker.*

« Dopo Wagner, l'unità personale del poeta compositore s'era nuovamente divisa nel librettista e nel musicista.... Adesso appare all'orizzonte artistico una nuova luce, che nella felice unione del romanticismo e dell'anima tedesca fa sperare nella rigenerazione dell'opera: Franz Schreker ».

H. Shipp. - *Concerning « Kate »*

Kate è un'*opera-canzone* (ballad-opera) a base di canti e musica popolare, e secondo l'autore reca « un raggio attraverso ad una porta nuova ».

The Musical Times. - Londra, aprile 1924.

—— *John Frederick Bridge.*

Necrologia del vecchio maestro spirato il 18 marzo. Annesso un ritratto in tricromia.

W. G. Alcock. - *A Personal Tribute.*

Altro scritto necrologico d'un vecchio e fedele amico.

H. Klein. - *The « Bel Canto ».*

Per spiegare la odierna decadenza del *bel canto*, l'A. ne studia i vari coefficienti.

M. D. Calvocoressi. - *A Critic on his Critics.*

Risposte e spiegazioni a critiche fatte da varie parti al libro *Principels and Methods of Musical Criticism* pubblicato dall'autore.

H. Hollinshead. - *Recovery of the Lost Voice.*

Considerazioni sulla educazione della voce, che l'A. chiama *Ricupero della voce perduta*, perchè la cattiva pratica del canto nell'infanzia impone d'impostare il problema così.

A. G. Claypole. - *Free Counterpoint.*

Saggi di contrappunti liberi in confronto a quelli di secoli fa.

H. Grace. - *Rheinberger's Organ Sonatas.*

Analisi del n. 18, in *La* op. 188 e 19 in *Sol* minore.

G. R. Hayes. - *A forgotten Prophet.* (Un profeta dimenticato)

E Thomas Salmon, nato nel 1648, geniale teorico, che fra molte cose estranee (non esclusa una proposta di tagliar l'istmo di Suez!), avanzò l'idea di abolire le complesse indicazioni derivanti dalla « mano guidoniana » (come C sol fa ut., ecc.), e semplificare la terminologia musicale.

H. Harty. - *Modern Composers and Modern Composition.*

Lettura tenuta all'Associazione degli Organisti di Manchester; contiene uno sguardo assai prudente sull'arte contemporanea.

The Chesterian. - Londra, aprile 1924.

Il fascicolo è dedicato a Musica e Meccanismo.

A. W. Kramer. - *Anent the artistic « Canning » of Music.* (Intorno al maltrattamento artistico della musica).

L'A. mette in risalto l'immensa diffusione degli strumenti meccanici (grammofoni), i quali hanno raggiunto un notevole grado di perfezione, ma continuano a riprodurre musica troppo spesso di poco valore. Colpa delle compagnie produttrici, per le quali « è tempo d'abbandonare, almeno per un po', l'ammassamento di denaro, e di considerare il dovere verso il pubblico da esse aviato ».

G. Tootell. - *Cine Music and its Future.*

Scritto che ispira la ferma convinzione nella potente missione musicale del cinematografo, dove un pezzo si fa sentire a decine di migliaia di uditori, mentre poche centinaia l'ascoltano nei concerti. In Inghilterra il livello artistico della musica del cinema è abbastanza alto: « si è arrivati a tal punto che (nelle condizioni odierne) ogni progresso o perfezionamento è quasi impossibile... Perchè non si dovrebbe eseguire musica classica al cinema? La maggioranza dei proprietari desidera e vuole *quel che c'è di meglio* ». Proprio come da noi.

P. A. Scholes. - *Broadcasting.*

« Broadcasting (la diffusione radiotelefonica) è il fatto più importante che sia mai avvenuto in musica. Tanto quanto la nascita d'un nuovo Beethoven ». L'A. spiega come sia inevitabile, per ora, tenersi in contatto coll'immenso pubblico per mezzo di programmi misti, ma già si vanno facendo notevoli progressi. I musicisti devono interessarsi seriamente della materia.

E. Evans. - *The Pianola in Modern Music.*

« Per me non v'è dubbio, fra un secolo tutta la musica strumentale verrà eseguita con perfezionati apparecchi, che lasceranno libero il musicista d'applicare tutta la sua abilità intellettuale alla produzione della musica, senza dover, come ora, dedicare tanta parte a penosi esercizi muscolari per acquistare destrezza ». In complesso l'A. vede nei pianoforti meccanici l'eliminazione della intrusa volontà dell'interprete, ed una concezione del pianoforte come strumento a sole gradazioni dinamiche.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 11 aprile 1924.

E. Petschnig. - *Das Nationalhistorische Tondrama.*

Dopo un lungo preambolo sulla necessità di sviluppare il senso politico nella gioventù tedesca, l'A. sostiene che il *melodramma storico nazionale*, essendo legato al fondo di cultura e di sentimenti di tutt'un popolo, ha garanzia di lunga vitalità. Accenna alle vicende di tale forma d'arte, e spiega la sua possibile rinascita nell'avvenire in Germania. Lo scritto continua anche nel fascicolo seguente.

M. Friedland. - *Wie Strauss « Rosenkavalier » entstand.* (Com'è nato « Il Cavaliere dalla Rosa » di R. Strauss).

L'A. spiega come, non solo la *Sinfonia Domestica*, la *Vita d'eroe*, *I tiri di Till Eulenspiegel* sieno « grandi confessioni », ma anche *Il Cavaliere della Rosa* rappresenti un'avventura toccata al maestro tedesco. E la si racconta per esteso, senza economia di nomi e d'iniziali.

R. Hartmann. - *Zur Methodik des Korrepetierens.* (Per la metodica nelle prove di canto)

L'A. insegna la maniera di far studiare la parte ai cantanti: prima le parole, poi la melodia sola senz'accompagnamento od in ottave, poi gli accordi principali, a cui vien dietro l'armonia completa senza figurazioni od altro. Solo dopo si eseguisce la parte strumentale intera, marcandone per ultimi gli eventuali elementi contrastanti, o che, comunque, possono sviare il cantante.

K. Elert. - *Schrekers neueste Oper.* (L'ultima opera di Schreker).

« Il poema che Schreker, subito dopo *Irrelohe*, ha musicato per la scena, è in così alto grado sgorgato dall'atteggiamento suo fondamentale, dall'unione ideale della sonorità col fatto erotico, che non si capisce come non l'abbia scritto già da molto tempo ». La novissima opera si darà in parecchie città d'Europa e d'America, ma non a Vienna, perchè ivi la censura proibisce di presentar sulla scena corpi femminili scoperti per più del 66 e 2/3 per cento!

——— Berlino, 25 aprile 1924.

G. Ernest. - *Methoden und Resultate.*

Inizio d'un appello contro i numerosi nuovi metodi di tecnica pianistica. Si citano vari casi d'infatuazione

ARRIGO BOITO

NERONE

Pezzi staccati per Canto e Pianoforte:

119701	Atto I.	*Queste ad un lido fatal...* (NERONE)	L. 5
119702	—	*A notte cupa...* (ASTERIA) .	» 6
119703	—	*Padre nostro che sei ne' cieli...* (RUBRIA)	» 5
119704	—	LA SIMONIA - *Pensa: I Reami, i popoli...* (SIMON MAGO)	» 6
119705	Atto II.	*Ecco: la Dea si china...* (NERONE)	» 6
119706	—	*Invan mi danni!* (ASTERIA) .	» 5
119707	Atto III.	ADDIO DI FANUÈL. - *Vivete in pace...*	» 6
119708	Atto IV.	CONFESSIONE DI RUBRIA. *Fanuèl... morirò?*	» 6
119709	—	*Laggiù, tra i giunchi di Genèsareth...* (FANUEL) . . .	» 5

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

e, secondo l'A., senza risultati. Lo scritto continua fino al fascicolo del 16 maggio.

M. Friedland. - *Zur Textfrage im gemischten- und Männer-Chorwerk.* (Sul problema del testo nelle opere per coro misto ed a voci d'uomo).

Tutti i testi non s'adattano alla musica corale, il coro a sole voci d'uomo poi, ha un carattere virile e compatto, che esige speciali riguardi. Invece spesso si trascrivono per voci d'uomo cose che non vi si confanno, sia perchè improntate a troppo tenue dolcezza, o sia perchè fondate su contrasti tra due immaginari personaggi.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 16 aprile 1924.

M. Chop. - *Irrungen des öffentlichen Urteils.* (Errori del giudizio pubblico).

L'A. riferisce buon numero d'errori di giudizio, dati, sia da critici su grandi uomini, e sia da questi sui loro colleghi.

K. Westermeyer. - *Kritik und Kritiker.*

Considerazioni sulla missione della critica, sulla difficoltà di giudicare lavori nuovi, e sull'essenza dei giudizi, che devono riguardare il contenuto delle musiche, e non la loro veste esteriore.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1° aprile 1924.

Dopo parecchi mesi di sospensione la rivista riappare rinnovata.

Dr. H. Abert. - *Musik und Politik im klassischen Altertum.* (Musica e politica nella antichità classica).

Poichè, specie grazie a Paul Bekker, nella presente ora penosa della Germania si va sentendo il valore sociale della musica, l'A. spiega in riassunto la grande importanza spirituale e politica annessa alla musica dell'antica Grecia, sia nei concetti dei pensatori e dei governanti, e sia pel numero e l'ufficio dei funzionari ad essa preposti.

Dr. H. Erpf. - *Das Schicksal der Musik.* (Il destino della musica).

Ampia recensione del libro pubblicato con questo titolo da C. Wolff e K. Petersen in edizione F. Hirt a Breslavia, e non dev'essere libro troppo ottimista. L'A., che vi aderisce, scrive frasi come questa: « La musica, nel suo significato, nel suo rango, è scesa per secoli, ed oggi, nel suo complesso, ha raggiunto un grado per noi vergognosamente basso ».

Dr. M. Unger. - *Auf Beethoven-Spuren* III.

Riprendendo la serie delle *Tracce di Beethoven*, l'A. pubblica lettere inedite o pubblicate solo in parte; una a Joseph Blöchlinger, una al Rechtsanswalt Dr. J. B. Bach, ed una a Sir George Smart. Della prima si dà anche il fac-simile fotografico.

Dr. E. Buecken. - *Die Erkenntnis der Style in der Musik.* (Il riconoscimento degli stili nella musica).

L'evoluzione dello stile è ormai il tema che domina la musicologia tedesca; difatti esso costituisce l'essenza della storia musicale, mentre, sino a poco tempo fa, non si faceva che la ricerca e la pubblicazione dei documenti. L'A. sostiene, contro estetici, filosofi, musicologi, ecc., che la facoltà d'afferrare (das Erfassen) gli stili è prima di tutto una questione propriamente musicale, e come tale va riconosciuta per principio ». Mostra poi l'inconsistenza dei criteri adottati finora anche dai migliori studiosi.

Dr. T. Haas. - *Die Lieder Julius Bittners.*

In occasione del cinquantenario della nascita di Giulio Bittner, l'A. illustra i *Lieder* di questo maestro noto quasi solo pei suoi lavori teatrali.

——— 15 aprile 1924.

E. Petschnig. - *Der Eros des Künstlers.* (La sensualità dell'artista).

« Nient'altro che la sensualità è la ruota motrice della nostra macchina.... Più forte è la sensualità d'un autore, e tanto maggiore è l'efficacia de' suoi lavori... Sensualità e volontà sono lo spirito della musica...., tutti i desideri umani volano verso questo polo, come mosche verso la fiamma. »

K. Blessinger. - *Die Grundlagen des Stils in der Musik.*

Dopo aver citati tre notevoli lavori di giovani musicologi tedeschi (apparsi nella *Ztschft. f. Musikwiss.*), nei quali l'A. trova palese l'insufficiente chiarezza dei principii su cui fondare lo studio degli stili, egli propone alcuni criteri di base suoi propri. Continua nel fascicolo seguente.

E. Kroll. - *Hans Pfitzners Kammermusik.*

« In complesso..., si sente che questa musica è la più sincera ed intima, personale e formalmente solida tra quante ne possiede il nostro tempo ».

——— 1° maggio 1924.

Dr. H. Unger. - *Könige und Kärrner.* (Re e carrettieri).

Prendendo occasione da una frase di Schiller, si deplora la sciocca irriverenza con cui spesso uomini anche di poco o nessun valore, sparlano di grandi artisti.

L. Riemann. - *Hören wir die Töne wie sie klingen?* (Sentiamo forse i suoni come sono?).

Interessante scritto sulla facoltà che ha l'orecchio di rettificare i suoni, per metterli in reciproco rapporto per la sensibilità umana.

O. V. Maeckel. - *J. S. Bach und François Couperin.*

Di questo scritto parleremo altrove.

R. Hernried. *Wiener Erinnerungen.* (Ricordi viennesi).

Memorie con ritratti di Hans Richter, Robert Fuchs, Gustav Mahler (di cui si pubblica una lettera inedita), e Karl Goldmark.

Die Musik. - Stoccarda, aprile 1924.

O. v. Riesemann. - *Eine « neue » Oper von Mussorgsky.*

La *nuova* opera di Mussorgski è *La fiera di Sorôcinzi*, di cui l'A. fa la storia, dalle prime notizie pervenutegli sino all'odierna edizione rimpastata dal conte Cérepuin.

H. Tessmer. - *Fritz Busch.* — W. Schrenk. - *Adolf Weissmann.* — S. Piesling - *Michael Bohnen.*

Medaglioni facenti parte della serie *Köpfe im Profil.*

W. Heinitz. - *Soziale und kulturelle Probleme der Musik im Zeichen des Radioübermittlung. Ein Ausblick.* (Problemi sociali e cul-

turali della musica nella trasmissione radiotelefonica).
Considerazioni sulla diminuita efficacia della musica tolta dall'ambiente del teatro o della sala da concerto, separata dall'elemento sociale della partecipazione dell'uditore al pubblico, privata dall'elemento vivivo di chi eseguisce, e ridotta dalle varie attuali deficienze di trasmissione.

G. RENKER. - *Julius Bittner.*
Scritto in occasione dei cinquant'anni di questo nobile compositore viennese.

A. JEMNITZ. - *Unmaterielle Klangfarbe.*
Osservazioni critiche alle due pubblicazioni polemiche: *Joseph Matthias Hauer* «Vom Wesen des Musikalischen» (Sull'essenza della musicalità), e *Carl Hasllinger* «Deutung des Melos» (Significato del *Melos*).

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, maggio 1924.

E. BUECKEN. - *Der Galante Stil.*
Estratto d'un lavoro più ampio. L'A. indaga i caratteri e la consistenza dello stile proprio del secolo XVIII tra il barocco (Bach-Händel) ed il classico (Beethoven).

G. FRATSCHER. - *Die Aesthetik des Berliner Liedes in ihren Hauptproblemen.* (L'estetica del Lied berlinese nei suoi principali problemi).
Ampio studio sui criteri coi quali (in maniera analoga a quanto avvenne a suo tempo nella Camerata Fiorentina) nel secolo XVIII un gruppo di filosofi amanti della musica rinnovò il *Lied*, reagendo contro la tendenza allora corrente.

A. MAECKLENBURG. - *Der Fall Spontini-Weber.* (Il caso Spontini-Weber).
E. Robert scagionò lo Spontini dall'accusa d'aver combattuto C. M. von Weber nell'esecuzione berlinese dell'*Euryanthe;* l'A. presenta invece documenti e ragioni che confermano l'attitudine cautamente avversa del maestro italiano.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, aprile 1924.

DR. A. HEUSS. - *Worin kann die Bedeutung Kants für den heutigen deutschen Musiker bestehen?* (In che cosa può consistere il significato di Kant per l'odierno musicista tedesco?).
In occasione del secondo centenario della nascita del sommo filosofo di Königsberg, l'A. spiega come Kant abbia fissati per sempre i confini tra mondo empirico e mondo morale intelligibile, e fa voti perchè i musicisti tedeschi sentano ed obbediscano al senso del dovere.

DR. K. KOCH. - *Houston Steward Chamberlain und Emmanuel Kant.*
Il musicologo inglese parlò a lungo e con ammirazione di Kant: l'A. ne cita molti passi.

DR. A. EINSTEIN. - *Haydns Symphonie.*
Interessante studio apparso come preambolo all'edizione Eulenburg di 18 Sinfonie haydniane, ed è forse il migliore scritto pubblicato finora in argomento.

DR. A. HEUSS. - *Ueber Othmar Schoecks «Elegie».*
Continuando le considerazioni sull'essenza della musica «nuova», l'A. parla di questo lavoro (un séguito di *Lieder* del compositore svizzero), perchè sembra avere un significato particolare nella letteratura tedesca di tale genere. Annesso ritratto di O. Schoeck.

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, maggio 1924.

G. MAHLER. - *Erneuerung.* (Rinnovazione).
Lettera scritta da G. Mahler a Bruno Walter in principio del 1909 da Nuova York, e costituisce un vivo documento dell'intimo travaglio passato dal maestro ne' suoi ultimi anni.

P. BEKKER. - *Nationale und Internationale Musik in Deutschland und Anderswo.* (Musica nazionale ed internazionale in Germania ed altrove).
«Decidiamoci ad essere nè nazionali, nè internazionali: siamo *artisti!*».

DR. A. WEISSMANN. - *Der Stand der Musik in England und Amerika.* (Lo stato della musica in Inghilterra ed in America).
Accurate notizie e considerazioni dove, pur d'alto in basso, si riconoscono i notevoli progressi compiuti dalla cultura e dalla vita musicale dei due paesi anglo-sassoni.

J. LOEWENBACH. - *Smetana-Renaissance auf der Bühne.* (La rinascita di Smétana sulla scena).
A Praga si è messo mano a quello che, secondo l'A., era il primo cimpito della rinnovata arte ceca: eseguire le opere di Smétana in maniera degna. Si accenna al carattere dei singoli lavori, spiegando i criteri delle relative esecuzioni.

H. PRUNIÈRES. - *Tendenzen der jungen Musik in Frankreich.* (Tendenze della nuova musica in Francia).
L'A. rettifica alcune inesatte idee correnti e spiega le attitudini dei vari musicisti.

V. BIELAIEFF. - *Moderne Musik in Russland.*
Notizie sull'attività delle tre organizzazioni: *Associazione per musica moderna* (Sezione della Società Internazionale), *Libro internazionale*, ed *Associazione di tutti i compositori russi.*

DR. J. LOEWENBACH. - *Das Musikleben der Tschechoslowakei.*
La vita musicale cecoslovacca viene prospettata nel compito delle sue singole organizzazioni, corali, strumentali e sceniche.

R. S. HOFFMANN. - *Zemlinskys Lyrische Symphonie.*
Commento illustrativo dell'Op. 18 del maestro, che, in certo modo, presenta analogie col *Canto della Terra* di G. Mahler.

P. STEFAN. - «*Erwartung*».
Breve scritto che prepara l'esecuzione di questo lavoro schönbergeriano.

Il nuovo METODO CAVALLO, assai pratico, facile e rapido, giova immensamente a tutti: *Docenti, Discenti, Compositori, Stampatori, Pianisti, Artisti, Copisti, Dilettanti, ecc.*
Vantaggi prodigiosi, mai visti. Massima economia.
COMPLETO L. 25.
PRESSO L'A. — BARI.

P. A. PISK. - *Arnold Schönbergs Serenade*
Spiegazioni ed impressioni su questa nuova composizione in sei tempi, per clarinetto, clarinetto basso, violino, viola, violoncello, mandolino e chitarra.

R. S. HOFFMANN. - «*Schlagobers*» von *Richard Strauss.*
«Da dopo *Guntram* (la primizia per la scena) lo Strauss è ritornato solo adesso ad essere il proprio librettista. Allora volle molto e non ottenne tutto, adesso volle poco e non ottenne nulla. Si può, si deve, per quanto sia doloroso, con ogni doveroso rispetto, confessare apertamente la profonda delusione...».

—— *Richard Strauss. Eine Umfrage.*
La rivista propose un «referendum» sul seguente quesito: *Che cosa significa per voi oggi R. Strauss?* Si pubblicano parecchie risposte d'uomini più o meno eminenti di diversi paesi.

Der Auftakt. - Praga, aprile-maggio 1924.

G. KLAREN. - *Die Frauenfrage in der Tonkunst* (Il problema delle donne in musica).
Feroce scritto contro la musica delle donne. Esse, secondo l'A., mancano delle qualità primordiali necessarie.

F. SAUER. - *Bruno Weigl.*
Scritto illustrativo sul complesso delle composizioni di questo giovane maestro, specie sui suoi pezzi per organo.

DR. R. HAAS. - *Die Originalpartitur von Bruckners Messe in f-moll.*
Notizie bibliografiche sulla partitura originale, di cui si è recentemente arricchita la sezione musicale della Biblioteca Nazionale di Vienna.

DR. A. EINSTEIN. - *Das «inhumane» in der neuen Musik.*
Acute considerazioni positive sull'odierno atteggiamento verso i caratteri umani nella musica. L'A. non ride come non esalta, ma studia e conclude: «sono segni di decadenza, ma anche di coscienza della decadenza stessa, con proposito di non tirare avanti alla peggio. E mostrano forse che s'incomincia a superarla».

DR. H. UNGER. - *Radio-Konzerte.*
Fra immagini scherzose dei concerti radiotelefonici dell'avvenire ed osservazioni pratiche, circola l'ansiosa domanda: che effetti avrà la radiofonia sulla musica, e specie sulla vita dei concerti?

Sveta Cecilija. - Zagabria, maggio 1924.

DR. J. MANTUANI. - *Due manoscritti musicali del Convento Francescano di Varascdin.*
Sono due codici del settecento, con vari canti sacri latini ed otto canti croati, specialmente importanti per la storia della musica ecclesiastica locale.

DR. M. GAVAZZI. - *La musica dei vecchi drammi liturgici croati.*
Inizio d'uno scritto con esempi musicali. L'argomento è interessante e raramente trattato.

B. T. BOECEV. - *L'evoluzione della musica bulgara.*

B. SOKOL. - *L'oratorio «La resurrezione di Cristo» di L. Perosi.*
Resoconto dell'esecuzione dell'Augusteo.

L. LUKIC. - *La festa dell'Ascensione in Slavonia.*
Scritto sui costumi locali e sui canti, di cui, purtroppo, non si danno che i testi.

J. FILAS. - *Sguardo alla storia ed al carattere della musica ucrdina.*
Continuazione d'uno studio con parecchi esempi musicali.

The League of Composers' Review. - Nuova York, febbraio 1924.
Primo numero del periodico della Lega di Compositori, società internazionale senza dogmi artistici, ma intonata a viva fede nell'avvenire progressivo dell'arte.

A. WEISSMANN. - *Race and Modernity.*
Benchè «la musica odierna sia una specie di Volapük, senza caratteri differenziali... è la razza che colorisce la modernità. Ma qua e là appariscono misure di razza ed aprono possibilità nuove. In musica l'ultimo determinante è il sangue e non la mente».

G. M. GATTI. - *Italy Today.* (Italia odierna).
Sguardo generale con particolari accenni ai già ben noti artisti della così detta «giovane scuola».

E. VUILLERMOZ. - *The Legend of the Six.*
«*I Sei* hanno intrapreso una propaganda internazionale così disonesta e manierata, che non si può più oltre accettare filosoficamente una mistificazione che ha cessato d'essere inoffensiva... Qualcuno del piccolo gruppo sarà disciolto per sempre, acquisterà fama un giorno, ma certo non per mezzo della formula annunciata nei loro manifesti».

E. EVANS. - *The New Spirit in English Music.*
«Esiste in Inghilterra uno spirito nuovo... troppo potente per essere ignorato. La nostra musica deve prendere posto nel mondo come le altre... Vogliamo, non favori, ma imparzialità... Il popolo inglese rimane una nazione in prevalenza conservatrice...».

H. WHITHORNE. - *And after Stravinsky?*
E dopo Stravinsky?... «No, non si deve tornare indietro...; ma non rinchiudiamoci in un gruppo di formule ritmiche, melodiche od armoniche. Pur desiderando trovar nuove forme d'espressione, non disumanizziamo le opere nostre, perchè, in fin dei conti, la musica dev'essere qualcosa di più d'un abile commento delle nostre esperienze».

S. B. FELUMB. - *To Clear up the Salzburg Problem.* (Per chiarire il problema di Salisburgo).
L'andamento della Società Internazionale per Nuove Musiche non soddisfa nessuno, e l'A. invoca maggiore larghezza d'idee: «si deve andare a Salisburgo, non per sentire la nostra musica, ma per ascoltare la miglior musica del nostro tempo...».

A. BLISS. - *Berners and Bax.*
Breve confronto fra i due compositori che rappresentano due estremi nella musica inglese. «Lord Berners, che è nel suo ambiente nei salotti, col suo piuttosto languido brillare e colle sue leggere beffe; ed Arnold Bax romantico tessitore di sogni».

L. SAMINSKY. - *Schönberg and Bartok, Pathbreakers.*
«Per Schönberg e Bartok quello di pioniere non è atteggiamento professionale, ma necessità. Dietro al segno angolare di Schönberg, tracciato con penna

intinta di colore oscuro,... si sente l'erede d'una grande cultura, il maestro degli antichi dominii dell'arte. — Bela Bartók, figlio d'una razza nuova, culturalmente e spiritualmente, ha il vantaggio di trovarsi davanti a terra vergine, con mani libere... Vantaggio che è anche fonte di debolezza: i tratti d'infantilismo e di barbarismo della sua musica ».

The Musical Quarterly. - Nuova York, aprile 1924.

H. PRUNIÈRES. - *Monteverdi's Venetian Operas.*
L'A. spiega dapprima quali fossero le tendenze del melodramma veneziano prima di Monteverdi (cioè verso la preponderanza dello *spettacolo*, alla maniera romana), poi illustra *Il ritorno d'Ulisse* e *L'Incoronazione di Poppea*.

DR. H. LEICHTENTRITT. - *German Music of the Last Decade.* (Musica tedesca degli ultimi dieci anni).
Interessante rivista della recente ed odierna vita musicale germanica, con speciali cenni sui principali artisti e sulle singole opere loro.

D. C. PARKER. - *The Musician, the Patron and the Audience.* (Il musicista, il protettore ed il pubblico).
Studio sui rapporti tra gli artisti e la vita sociale. Nel medioevo la grande custode e protettrice delle arti fu la Chiesa, poi furono i Principi; oggi hanno preso capitale importanza i rapporti tra arte e pubblico.

CH. L. SEEGER. - *On the Principles of Musicology.*
« La musicologia domanda uguale perizia nel linguaggio e nella musica ». Quindi le basi della letteratura musicale vanno poste così: « V'è un'arte musicale ed una della parola, le quali possono entrare in reciproche relazioni, e sono tecnicamente omologhe ».

H. H. BELLAMANN. - *The Piano Works of C. V. Alkan.*
Illustrazione dei lavori pianistici di questo maestro francese contemporaneo del Liszt. « L'oblio in cui sono cadute le sue opere è uno dei fatti più imbarazzanti della storia della musica moderna ».

G. M. GATTI. - *Gabriele d'Annunzio and the Italian Opera-Composers.*
L'A. premette uno sguardo complessivo all'equilibrio fra l'azione del librettista e quella del compositore nell'evoluzione del melodramma italiano, nota i caratteri principali dell'arte tragica d'annunziana, e poi considera le varie opere con libretto di D'Annunzio.

Brasil Musical. - Rio de Janeiro, 10 e 25 marzo 1924.

C. M. - *A Musica Brasileira e nossas Sociedades Musicales.*
Prima parte d'uno scritto sull'attività delle società musicali brasiliane ed in specie del *Centro Musical*, in rapporto al movimento culturale in senso nazionale. L'A., in quest'inizio, tributa ripetuti elogi a P. Mascagni che, secondo lui, sarebbe il motore di tutto il movimento di rinascita della musica italiana. La seconda parte è nel fascicolo d'aprile.

C. BARROS BARRETO. - *Noções de Historia e Esthetica da Musica.* (Nozioni di Storia e d'Estetica della musica). Cap. III.
Nozioni elementari sulla musica medievale.

CH. LACHMUND. - *Os Preludios de Chopin.*
Consigli estetici d'interpretazione, con immagini e visioni poetiche. Continua nel fascicolo di maggio.

A. PARACAMPO. - *Musica Descriptiva?*
« Non c'è e non ci sarà mai musica descrittiva. La musica ha un'espressione sua propria e inconfondibile: essa descrive sè stessa... ».

—— *Charley Lachmund, sua vida, sua arte, suas idéas.*
Sguardo alla personalità ed all'arte di questo « insigne maestro (pianista e pittore), che non può passare inosservato nel movimento musicale brasiliano, come talvolta vorrebbe la sua grande modestia ».

A. MONAT. - *A Musica na Antiguidade.*
Conferenza tenuta all'Istituto Nazionale di Musica. L'autrice fa un rapido riassunto dell'evoluzione dell'arte, e parla in questa prima parte dell'antichità più remota.

——— maggio 1924.

M. DA SELVA. *O Movimento musical na Italia.*
Notizie date con mirabile incompetenza. Per esempio Pizzetti è qualificato debussista, mentre F. Alfano, E. Wolf-Ferrari e Pick-Mangiagalli sono uniti in un solo fascio, come « francamente sinfonisti e tedeschi »!

E. FACIO. - *Pontos de Harmonia.*
Osservazioni su vari procedimenti armonici, per verità non poco lontani dai problemi che interessano ai nostri giorni.

V. CERNICCHIARO. - *Nova Escola de Musica Sacra.*
Annuncio dell'istituzione decisa dall'ecc. Vescovo D. Sebastian Leme, e sarà una sezione della Scuola Arcangelo Corelli; verrà affidata al p. Pedro Sinzig.

O. L. FERNANDEZ. - *Henrique Oswald.*
« Un grande artista... Il creatore della nostra musica da camera ».

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

TARTINI (G.)

E. R. 178. — *Sonata del Diavolo* (o *Trillo del Diavolo*). (Edizione integra di J. B. Cartier, Parigi 1798). Realizzata per Violino e Pianoforte e corredata di Cadenze e segni d'interpretazione da E. POLO . . . L. 4,—
E. R. 177. — *Sei Sonate* per Violino, coll'accompagnamento di Pianoforte, realizzato da E. POLO . . . . . » 10,—
E. R. 127. — *Quattro Sonate* per Violino e Violoncello o Cembalo, (dalle dodici edite nel 1735), rivedute con accompagnamento di Pianoforte dal Basso numerato da R. TAGLIACOZZO e F. BOGHEN . . . . » 8,—
E. R. 267. — *Pastorale* per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIGHI . . . . . » 4,—
E. R. 268. — *Sonata* per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIGHI . . . . . » 4,—
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

TRE OPERE NUOVE AL "DAL VERME,, DI MILANO

Nel termine di soli quindici giorni (dal 10 al 24 giugno) si sono rappresentate al Dal Verme ben tre opere nuove di giovani autori, un vero *record* quando si pensi alle molteplici difficoltà che generalmente s'incontrano, durante una stagione teatrale, per inscenare una sola opera nuova. Non era certo nelle intenzioni della Corporazione del teatro, che ha direttamente gestito questa stagione primaverile del Dal Verme, di « varare » tre lavori nuovi a così breve distanza l'uno dall'altro, e tutti in coda alla stagione stessa, il che vuol dire senza aver modo di vagliare convenientemente la potenzialità di penetrazione e di resistenza di ciascuno di essi nei rapporti del pubblico. Le tre opere avrebbero dovuto essere rappresentate in tre momenti diversi della stagione e allora ciascuna avrebbe potuto avere un numero di recite proporzionato alle accoglienze del pubblico e della critica. Ma purtroppo l'ambiente del teatro è soggetto ad avvenimenti impreveduti e imprevedibili, i quali turbano e talvolta sconvolgono addirittura l'andamento di una stagione.

Non è dunque da meravigliarsi se anche il Dal Verme di tali avvenimenti sia stato vittima, tanto più che alle difficoltà ordinarie si erano questa volta aggiunte le straordinarie, inerenti alla preparazione di tre spettacoli nuovi.

Mastro Diavolo

Mastro Diavolo di Emanuele Mandelli, su libretto dello stesso musicista, è stato il primo dei lavori eseguiti. Lo spettacolo era sotto gli auspicii di un Comitato di cittadini di Bergamo, patria dell'Autore.

Su una trama fiabesca (ricavata dal Bärenzahn Teufel di Any Himain) che ancora una volta presenta l'eterna lotta tra il bene e il male, ma con uno svolgimento di vecchio tipo romantico, imperniato sulle trame che il capo di una tribù di spiritelli infernali — Bärenzahn — ordisce intorno a un monastero, il Mandelli ha composto una musica che non ha una fisionomia ben decisa e non lascia traccia alcuna nell'anima dello spettatore. Non vi è nulla, è vero, che specialmente disturbi o ferisca, ma nemmeno vi ha un solo momento nel quale il compositore ci dia un sicuro indizio di attitudini che, oggi contenute, potrebbero un giorno avere un notevole sviluppo.

Il direttore maestro Moltrasio dedicò al lavoro sollecite cure, coadiuvato con sufficiente impegno dagli artisti signore Piave e Gottarzi; signori Belloni, Tecchio, Venturini, ecc. Autore, direttore ed interpreti vennero evocati parecchie volte alla ribalta, alla fine di ciascun atto.

Del *Mastro Diavolo* si è avuta una sola replica.

Il gatto dagli stivali

Assai maggior consistenza ha questo lavoro del giovane maestro Giuseppe Mariani. Egli ha cominciato per aver la mano felice scegliendo un libretto ricavato dalla arguta e nota favola del Perrault, con molto garbo e con vera finezza sceneggiata e verseggiata da quel sicuro ed esperto librettista che è Arturo Rossato.

La musica del Mariani, pur non mostrando ancora una vera personalità artistica (e sarebbe davvero troppo aver questa pretesa, trattandosi di un giovane che è ancora alle sue prime armi) ha parecchi di quei « segni » ben promettenti per l'avvenire ai quali accennavamo più su: è sopratutto scorrevole, abbastanza equilibrata, spesso espressiva, sia nei brani briosi che nei sentimentali, e, ciò che è confortante, ha parecchi momenti nei quali il compositore ha mostrato di saper comprendere la « situazione » offertagli dal librettista e le ha fatto corrispondere una musica appropriata e di evidente risultanza. Non emerge mai troppo, il Mariani, non si distacca quasi mai dalle consuete formule melodrammatiche, non crea alle sue note una speciale atmosfera (e l'argomento lo avrebbe richiesto); ma nemmeno discende mai ad effetti volgari o si perde in vuotaggini o in fatuità musicali. In complesso, adunque, da

questo suo primo saggio si possono e si debbono trarre lieti auspicii.

Diretta da quel provetto condottiero che è il maestro La Rosella, l'esecuzione è stata dignitosa ed efficace. Una simpatica rivelazione è stata Piera d'Astrea, un'artista dalla bella voce di soprano e di vivace intelligenza: essa fu una protagonista egregia, che, nella interpretazione della parte, si giovò pure di una figurina agile e assai adatta. Lodevoli anche tutti gli altri: Franca de Blasi (Occhicelesti) dalla voce estesa e squillante, il Volpi (Chiomadoro), il Gelli (Re Trincone), il Venturini (Orco).

Molto accurato l'allestimento dello spettacolo, sia per i costumi che per le scene, queste dipinte dal Grandi con senso d'arte squisito e con propositi di stilizzazione fantastica spesso indovinati.

Il lavoro ebbe accoglienze oltremodo calorose: vi furono frequenti applausi a scena aperta e chiamate numerose ad ogni fine d'atto agli autori e a tutti gli interpreti.

Giocondo e il suo Re

Premiata al penultimo concorso governativo, quest'opera del giovane maestro pisano Carlo Jachino, non ancora aveva potuto trovare il teatro che la rappresentasse, e ciò malgrado l'appoggio finanziario di lire cinquantamila, concesso dallo Stato alla Impresa che si fosse assunto il compito di inscenare il lavoro. Ciò potrebbe dar luogo a una serie di considerazioni malinconiche sia sulla imperfetta organizzazione del Concorso governativo, sia sulla difficoltà sempre crescente — e della quale non tutti si rendono conto con equità e buon senso — di lanciare delle opere nuove; ma, con la canicola che infierisce, risparmiamo la rispettiva fatica a noi e ai lettori. Questi ultimi sono del resto abbastanza intelligenti per far le considerazioni da loro stessi, senza l'imbeccata di chicchessia. Epperò diamo la giusta lode alla Corporazione del teatro che senza esitazioni e con sicura fede ha voluto far da madrina all'opera del Jachino. Tale fede ha avuto il meritato premio, perchè *Giocondo e il suo re*, più che una buona promessa, è stato l'indiscutibile rivelazione di un nuovo compositore di teatro, di un operista indubbiamente destinato a luminoso cammino. Le impressioni unanimi del pubblico e il verdetto della critica, come poche volte concordemente favorevole, ci autorizzano a tale previsione. Non neghiamo che il compositore abbia avuto nella sua rivelazione un collaboratore prezioso: Giovacchino Forzano. Questi, inspirandosi a papà Ariosto, gli ha fornito un libretto che, dalla prima all'ultima scena, è quanto di più gustoso e arguto si possa immaginare, Ma, per debito di verità, bisogna riconoscere pure che sarebbe stato assai facile sciupare un libretto così singolare e, aggiungiamo, di così scabrosa natura, se il compositore non avesse avuto la mano leggera e un intuito di sana comicità e di grazia caricaturale certo non comune.

Delle qualità del lavoro dirà T. O. Cesardi in un articolo che sarà pubblicato nel prossimo fascicolo. Quanto all'esecuzione, essa risultò in complesso lodevole. Il maestro Mucci concertò e diresse con vivo fervore e con ogni suo zelo.

I due protagonisti si fecero molto onore: così il Polverosi (Giocondo) che il Rossi Morelli (il Re) cantarono e agirono ottimamente le loro parti: dotati entrambi di misurata *vis comica*, seppero imprimere a tutta la divertente e satirica vicenda un sapore piacevolissimo, che incontrò il pieno favore del pubblico. A sua volta la Giovanneli fu una Fiammetta piena di *verve* e di grazia, anche ammirata per la facilità del suo canto.

Pregevoli la Belotti (Ginevra), la Garrone (Regina) e il Manurita (Greco), un tenorino dalla voce molto gradevole, nonchè gli elementi minori dello spettacolo.

Il movimento degli artisti e delle masse, che ha parte importantissima in questo lavoro, fu curato scrupolosamente e genialmente dallo stesso librettista Forzano.

Le danze e l'episodio grottesco del Nano furono regolati con fine gusto ed abilità dalla coreografa signora Sironi. Eccellente danzatrice solista la Gallizia.

L'allestimento scenico, più che decoroso: il pittore Fratino e Caramba disegnarono l'uno i bozzetti delle scene, l'altro i figurini del vestiario.

Il successo dell'opera, delineatosi sin dal primo quadro del primo atto, crebbe di continuo sino alla fine. Non una battuta passò senza speciale rilievo: l'attenzione e il diletto degli spettatori non ebbero interruzioni. Senza tener conto degli applausi a scena aperta, che furono frequentissimi, le chiamate al maestro Jachino, a Forzano, al Mucci, agli esecutori furono venticinque: insomma, un grande e autentico successo.

pan.

® Un nuovo *Barbiere di Siviglia*, autore il maestro Alberto Torazza, si è dato a Sestri Ponente, con esito appena discreto.

® Due nuove operette sono state recentemente eseguite. *Colei che non era lei* di Bartoli, dalla Compagnia Riccioli all'Eliseo di Roma, e *Madame Bon-Ton* di W. Kollo, dalla Compagnia Costantino Lombardo, al Lirico di Milano. Entrambe hanno avuto buona accoglienza.

® Prosegue al Carcano la stagione popolare lirica. Si sono avvicendate *Traviata, Sonnambula, Lucia, Rigoletto, Cavalleria, Pagliacci, Ernani*, sotto la direzione del maestro Cecchetti.

® *L'occasione fa il ladro*, opera giocosa di Rossini, che da tanti decenni più non si dava, è stata esumata al Filodrammatico di Trieste, esecutori gli allievi di quella Scuola di musica. L'accoglienza è stata favorevolissima, poichè dal lavoro spira una freschezza incredibile se si pensa che esso è stato scritto nel 1812. L'orchestrazione, essendo andata smarrita quella originale, è stata fatta dal maestro Illersberg.

® Una riuscita tournée del *Rigoletto*, protagonista Carlo Galeffi, si è svolta in parecchie città dell'Alta Italia.

® Due novità sono state eseguite all'Opéra Comique di Parigi, che risalgono entrambe a quasi una ventina d'anni fa e portano l'impronta della loro età: *Fra Angelico*, un breve atto di Paolo Hillemacher, e *La foresta azzurra*, fiaba lirica in tre atti del maestro Luigi Aubert.

® Finemente concertato dal maestro Bellezza, è piaciuto al Colon di Buenos Aires l'intermezzo giocoso di Adriano Lualdi, *Le furie di Arlecchino*.

® *Don Giovanni* ha avuto una mirabile esecuzione al teatro dei Campi Elisi di Parigi. Vi parteciparono parecchi artisti italiani, tra i quali Mariano Stabile, ottimo protagonista, la Alfani e Paolo Ludikar.

CONCERTI

MILANO

® Convegno. L'ultimo concerto della stagione è stato dedicato ai trovadori francesi, ampiamente illustrati da un vero competente, Reymond Petit. La sua esposizione è stata accompagnata da citazioni pratiche offerte dalla cantatrice Rita De Vincenzi e dall'arpista Anita Terribili.

® F.A.M.I. Dopo una graziosa commediola di maschere, fu eseguita la realizzazione scenica di una piacevole *Suite* per pianoforte di J. Philipp: *Féerie*, nella quale si alternarono costumi fantasiosi e danze graziose. Infine si dette una fiaba, *Petruccio e il cavolo cappuccio*, musicata con molto buon gusto da Elisabetta Oddone.

® All'Istituto d'Arte, Sofia Demidowa fece apprezzare le sue doti di cantatrice espressiva e intelligente, mentre Gilberto Crepas, come violoncellista, manifestò nuovamente le sue doti eccellenti. Fine accompagnatore, Enzo Calace.

® In altra udizione, oltre Martinotti e Pinfari, che con vero senso artistico eseguirono la *Sonata in sol* per pianoforte e violoncello di Rachmaninoff, piacque Pia Manfredini, cantatrice di felice intuito.

® Per la Società Patriottica si presentarono — assai applauditi — i noti artisti signora Clasenti, tenore Merli, baritono Fregosi e il piccolo pianista Carlo Vidusso.

® La Scuola Z. Treves, del Comune di Milano, ha dato un importante saggio di canto e di ritmica, con l'esecuzione, anche, di un'operetta *Un'ora di ricreazione*, scritta dalla signora Massari De Capitani e musicata dal maestro Corrado Nini.

ROMA

® Al Salotto della Radiofilarmonica (Palazzo Altieri) ha avuto luogo una serie di concerti cui hanno partecipato il distintissimo soprano signora Rachele Maragliano Mori (udizione dedicata ai Lieder di Schumann), il tenore Sernicoli (Melodie antiche e moderne di Pratella, Toni, Alaleona, Massarani e altri autori), e diversi apprezzati cantanti, quali Maria Soccorsi, Nella Rivalta e i coniugi Gabrielli.

® Alla Sala Bach ha tenuto un concerto la cantatrice Nella Giuliani, col concorso del pianista Franco Sapio.

® La fine e colta cantatrice Dolly Pattison ha dato, alla Casa del Soldato, un'attraente udizione di canzoni italiane, inglesi e tedesche.

® Alla Accademia Musicale Americana ha avuto luogo il saggio annuale dei pensionati: vi hanno presentato importanti lavori per orchestra i giovani Randall Thomson, Vincenzo Watty e Leo Sowerby.

NAPOLI

® Con un bellissimo programma, tutto italiano, Francesco Michele Napolitano, chiuse le sue manifestazioni organistiche al Carmine Maggiore.

® Altra udizione organistica favorevolmente accolta è stata quella del maestro G. E. Pennino a Santa Teresa. Vi partecipò anche la violinista De Rogatis.

® Ottimamente è riuscito il concerto della cantatrice Elena Conti e del violoncellista Sergio Viterbini.

® Alla Sala degli Artisti la pianista Clorinda Valletta, interpretando autori italiani antichi e moderni, è apparsa nella pienezza dei suoi mezzi artistici.

® Esito caloroso ha avuto, alla Scarlatti, la esecuzione della 3ª parte della *Trilogia dantesca* di G. Tebaldini. In programma figuravano anche due composizioni di Pizzetti, entrambe particolarmente apprezzate: un *Mottetto* a sei voci dispari, e il «Sanctus» della *Messa di requiem*.

® Per la Società di Belle Arti, al Carlo Felice di Genova, il pianista Agide Tedoldi e il violinista Ettore Ligabue presentarono la *Sonata in la* di Pizzetti ch'è stata assai ammirata.
Al concerto, che comprendeva numerosi pezzi, parteciparono, pure, altri esecutori.

® A iniziativa dell'Associazione della Stampa Giuliana, sezione di Gorizia, si è tenuto un grande concerto corale musicale, che è riuscito magnificamente per merito specialmente dei maestri Lucarini e Leghizzi, goriziani. Il Teatro Verdi era gremitissimo. Il ricavato dello spettacolo verrà devoluto per promuovere un pellegrinaggio ai campi di battaglia del Goriziano di tutti i giornalisti italiani.

® A Bologna, in un concerto pel «Pensiero musicale» è stato apprezzato il violinista Josef Màca per la sua tecnica sicura e robusta e la cavata nitida e intonata.

® Un'interessante udizione, prevalentemente bachiana, ha offerto Ernesto Consolo a Palazzo Pitti di Firenze. In programma figuravano il *Concerto in re min.* e quello in *do* magg. per tre pianoforti (Consolo, Pio Narji e Gualtiero Volterra) con accompagnamento (sostenuto dagli allievi dell'Istituto Cherubini) di doppio quartetto d'archi e contrabbasso. L'esecuzione è stata eccellente e il successo grandissimo.

® Una simpatica manifestazione si è svolta al Teatro Gentile di Fabriano, in onore di Don Lorenzo Perosi, per festeggiare l'anniversario del suo ritorno all'arte. Dopo l'esecuzione di alcuni brani perosiani, Pietro Mascagni pronunciò un fervido discorso che si concluse con un solenne abbraccio tra i due musicisti, mentre il pubblico acclamava. Seguì l'esecuzione del Preludio e dell'Intermezzo della *Passione di Cristo;* e l'ultimo brano venne diretto con foga giovanile dallo stesso Perosi.

® Promossa dal Direttore di quel Conservatorio, maestro Giuseppe Mulè, si è avuta a Palermo una commemorazione di Giuseppe Viotti, pel centenario della sua morte. Dopo acconce parole di Cesare Nordio, illustranti la vita e le opere del grande violinista piemontese, il prof. Abbado ha eseguito con valentia una *Sonata* e un *Concerto* dello stesso Viotti, accompagnato al piano dal prof. Gustavo Natale.

® L'8 giugno si è iniziato l'annunziato giro dell'Orchestra della Scala, diretta da Arturo Toscanini, attraverso le principali città elvetiche: giro promosso da un gruppo di musicisti italiani residenti in Svizzera.

Ma due giorni prima, per adempiere ad un voto che non potè essere appagato altra volta, l'orchestra ha dato una udizione a Varese, con esito veramente entusiastico. Ne sono stati promotori l'Università popolare ed il Cenacolo varesino.

Alla Festhalle di Lugano, si è avuto il giorno 8 il primo concerto della tournée svizzera. Si sono eseguiti i seguenti pezzi: Respighi, *Antiche danze e arie* (prima Suite); Beethoven, *Sinfonia in do minore*; De Sabata, *Juventus*, poema sinfonico; Martucci, a) *Notturno*, b) *Novelletta;* Wagner, *Preludio e Morte d'Isotta*. Lo stesso programma è stato ripetuto la sera dopo nella gran sala della Tonhalle di Zurigo, mentre la sera del 18, nella stessa sala è stato offerto il secondo concerto zurighese coi pezzi: Ermanno Wolff-Ferrari, *Ouverture* delle «Donne curiose»; Brahms, *Sinfonia in re maggiore;* Wagner, *Incantesimo del Venerdì santo* (dal «Parsifal»); Respighi, *Le Fontane di Roma;* Beethoven, *Ouverture* «Leonora» N. 3.

Con questi stessi programmi l'Orchestra della Scala si è presentata a Berna, nel Casino, il 20 ed il 21; a Losanna, nella Cattedrale, il 23 ed il 24; a Ginevra, nella Victoria Hall, il 26 ed il 27; ma nelle tre città menzionate uno dei concerti ha subito una lieve variazione con la *Sinfonia* del «Barbiere di Siviglia» quale pezzo d'apertura. A Basilea, il corpo orchestrale ha soggiornato durante il 29, e nella sua Musiksal ha ripetuto il primo programma zurighese.

Finalmente il 30, ancora nella Tonhalle di Zurigo si è avuto il concerto di chiusura del giro, che oltre alla *Sinfonia* del «Barbiere» rossiniano comprendeva questi nuovi pezzi: Haydn, *Sinfonia in re maggiore;* Vivaldi, *Concerto grosso in re minore*, per archi soli; Sinigaglia, a) *Tra campi e boschi;* b) *Il Carnevale piemontese* (dalla *Suite* «Piemonte»; Strauss, *Morte e Trasfigurazione*, poema sinfonico.

Il successo è stato ovunque enorme, e il giro dell'Orchestra scaligera ha costituito un grande avvenimento d'arte. I critici dei maggiori giornali se ne sono occupati diffusamente, esprimendo la propria ammirazione per Toscanini, di cui hanno esaltato la tempra eccezionale, sia come direttore che come interprete.

® Il violinista Leo Guetta ha raccolto larghi successi in un recente giro attraverso le principali città della Rumania. Nei programmi, oltre composizioni classiche, era compreso il *Concerto in do* di Renzo Bossi.

® All'Albert Hall di Londra vi è stata un'audizione del baritono Battistini, del pianista De Solis e della soprano Salteni-Mochi, con successo veramente rimarchevole di pubblico e di critica.

® Con la cooperazione del pianista comm. Esposito — del quale si eseguì una *Sonata* — e del tenore Adelco Viani, il violinista Achille Simonetti ha dato un riuscitissimo concerto all'Abbey Theater di Dublino.

® Al Festival internazionale di Praga, hanno ottenuto unanimi consensi il *Concerto* di Vittorio Rieti, per fiati e orchestra, e la 3ª serie delle *Impressioni dal vero* di G. F. Malipiero. Anche tutta la stampa loda vivamente i due lavori.



RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

MERKLIN (A.) — *Organologia*. (Asilo de Huérfanos, Madrid).

«Esposizione scientifica e grafica dell'Organo in tutti i suoi elementi e nelle sue attuazioni antiche e moderne». Questo sottotitolo esprime il carattere del libro, il quale è diviso in 8 Capitoli: 1. Storia dell'Organo, 2. Suoni dell'organo e modo di provarli, 3. L'aria per l'organo, 4. La meccanica, 5. Tastiere e trasmissioni, 6. Collocazione dell'organo e suo aspetto esteriore, 7. Disposizioni (teoria, antica disposizione spagnola, disposizione francese, antiche disposizioni tedesche, disposizioni tedesche moderne con esempi, disposizioni inglesi antiche e moderne, disposizioni sopra principii nuovi), 8. Consigli pratici per chi compra un organo. Segue un Dizionario di nomi e termini tecnici.

È forse il libro più completo di questo genere che sia a nostra conoscenza, ed è chiaro che l'A. vi ha riassunto tutto quanto venne scritto finora sulla materia. Basterebbe questo fatto per renderlo raccomandabile a tutti quanti si occupano di organi.

Non siamo in grado di giudicare ciò che riguarda la tecnica di costruzione dell'organo, ma tutto il libro è scritto con non comune possesso della materia, e con tell'intuito del carattere dello strumento, mentre i primi cinque capitoli recano 100 figure sui meccanismi. D'altra parte è considerevole il numero qui riunito di disposizioni di illustri organi, sia antichi e sia moderni. L'autore se ne fa la base positiva da cui dedurre le norme per la disposizione di strumenti nuovi.

A noi non può passare inosservato che in tutto il libro l'arte italiana non entri che per qualche accenno al medio evo. L'A. non potrà non ammettere che gli organi degli Antegnati, dei Callido e dei Serassi (per citare solo tre nomi) potevano star vicini a quelli d'altri paesi. Ma dobbiamo pur confessare che oggi sono pochi i nostri strumenti classici ancora riconoscibili; mentre la moderna arte organaria italiana, pure avendo fatto notevoli progressi nel timbro dei nuovi registri e nella meccanica, in fatto di disposizione complessiva, procede spesso con criterii difficilmente definibili.

Anche per questo raccomandiamo il volume di Alberto Merklin; esso può far del bene a chi progetta, a chi fabbrica, a chi suona, ed a chi compera organi.

MASSON (P. M.) — *Berlioz* (F. Alcan, Parigi).

Questo libro arricchisce felicemente la collezione dei *Maîtres de la Musique*. Lo studio biografico, preciso ed attraente ad un tempo, contiene tutti i fatti essenziali verificati con cura. La parte centrale è consacrata all'analisi metodica dei lavori di Berlioz, di cui il carattere drammatico è messo in risalto in maniera del tutto nuova. Un ultimo capitolo sull'uomo e sull'artista, segnala nettamente i tratti originali di quella complessa personalità tanto discussa. Senza parzialità l'A. rende degno omaggio al genio del grande maestro francese, mentre, dal lato pratico, questo libro è una guida maneggevole e sicura, che renderà ottimi servigi, sia ai musicisti, e sia agli studiosi di lettere.

— *Der Bär*. Juhrbuch von Breitkopf und Härtel auf das Jahr 1924 (Lipsia).

L'Orso è un annuario della massima casa editrice musicale di Lipsia, dalla cui insegna trae il nome, ed è una raccolta di notizie storiche sulla Casa stessa, sul suo prezioso archivio, di riproduzioni di lettere inedite (tra cui un facsimile d'autografo di Telemann, uno di Beethoven, uno di Mozart, uno di Wagner ed uno di Schumann), di scritti originali (uno è di Busoni, su Giov. Seb. Bach), ecc. Tutto ciò presentato in veste editoriale degna dell'autorevole fonte. È desiderabile che questo sia l'inizio d'una pubblicazione regolare che, se varrà a mettere in valore l'azienda lipsiense, recherà d'altra parte notevole contributo agli studi musicologici tedeschi.

GIULIO BAS.

DAHMS (W.) — *Musik des Südens* (Deutsche Verlags Anstalt, Stuttgart).

«L'arte odierna, e la musica d'oggi in ispecie, soffre per la sua contraddizione colla vita... a cui è estranea. — La cosidetta musica internazionale, come viene propagata adesso, è già nata morta... Quelli che vi credono sono, in fondo, *gente vecchia*, cresciuta ed invecchiata nella credenza, nella democrazia, nella fratellanza, nella solidarietà, ecc.

«La musica del nostro tempo è musica da specialisti, che non ha linguaggio universale, nel senso dei grandi Maestri. Resa estranea alla vita, non ne conosce più le ricchezze. Da questo contrasto nasce il lato tragico dell'arte odierna, che, in fondo, si risolve in un crescente disconoscimento ed allontanamento dagli scopi dell'arte.

«In questo libro non si parla di valori assoluti. — *Musica del Sud* non significa musica italiana, bensì la letizia e la gioia del pessimista, che vede la vita sotto di sè, sa in che rapporti si trova con essa, e con tutto ciò vi annuisce, mentre l'abbellisce e la trasfigura nelle sue creazioni. Musica del Sud è lo spirito stesso della musica, il suo trionfo, la sua apoteosi, il suo ultimo, più temerario e profondo significato, la sua idealità.

«Il principio dualistico domina la nostra umanità legata alla terra. — Col concetto di *musicista del Nord* si pensa.... al musicista germanico. Per *Sud* si pensa invece all'Italia, perchè non v'è altro Sud in musica. Due mondi musicali!

«... La monodia originaria e la polifonia nasasi naturale; la melodia come dominante espressione sensuale, e l'armonia quale base metafisica. Due mondi, eppure un solo grande mondo.

«Nella storia della musica è sempre stato destino e compito dei grandi maestri nordici, di compiere la possente attuazione della sintesi dello spirito del nord e del sud.

«La tendenza del musicista nordico verso la musica può essere un pericolo per lui.

Ma «pel musicista del Sud non esistono simili tenta-

zioni. Che sono per lui le misteriose mitiche lontananze degli altri, se non fantasie, ch'egli forse sogna se il caso gliene porge occasione? Egli ha la realtà d'una vita fiorente attorno a sè ed in sè, e ne trae la sua musica, l'apoteosi della melodia.

« La melodia come gesto drammatico è del sud, ma come espressione lirica è del nord. È forse strano che il sud ha gusto per l'opera, se è operisticamente, esteriormente superficiale, mentre il nord ha fatta la sua musica nella più profonda intimità del *Lied*, della Sinfonia e del Dramma?

« Se nel sud si è raggiunta presto una grande maestria nella polifonia, ciò va riferito all'emulazione tra maestri dei due mondi musicali (!).

« Sempre, quando l'aspirazione (Sehnsucht) del genere umano si è fatta prepotente, quando la tensione è abbastanza forte, appare il Genio come *liberatore*. Ma temp' senza religione, senza fede nello spirito.., ritardano il Genio, perchè non ne hanno bisogno e non lo vogliono... Il Genio è la prova indistruttibile della disuguaglianza degli uomini...

« La musica si è già esaurita dicendo la sua ultima parola col romanticismo. Sino ai nostri giorni essa è rimasta quasi ultraromantica, pure allontanandosi sempre più dalla vita... Ecco l'equivoco della musica moderna... Per salvarla bisogna trarla dall'equivoco di voler essere più che musica, essendo invece qualche cosa d'altro... Contro il romanticismo invochiamo il sud, la musica del sud, *la nuova arte classica;* contro il sogno la vita, contro il crepuscolo la piena luce, contro il meccanico l'umano, contro la decadenza la salute, contro la raffinatezza l'innocenza ».

O. S.

MUSICA PER ORGANO

JAMET (L.) — *Dix Préludes* pour Orgue (M. Senart, Parigi).

Sarebbe interessante sapere se l'A. (*Chevalier de l'Ordre du Christ* ed *Officier de l'Instruction publique*) abbia forse vissuto un secolo fa, in qualche sito sperduto, oppure s'egli viva ancora, e magari in qualche metropoli. Certe sopravvivenze hanno una loro attrattiva propria.

DE MALEINGRAU (P.) — *Triptyque pour la Noël* pour Orgue (M. Senart, Parigi).

Sono tre pezzi svolti ognuno su una melodia gregoriana: 1. *Oriètur in diébus Dómini*, 2. *Párvulus fílius*, 3. *Puer natus est*, e sono trattati con un certo gusto, che, senza difficoltà d'esecuzione, combina lo stile organistico, colle tendenze moderne, e con un po' di sapore liturgico. Ma noi possiamo non dire che dal canto gregoriano si possono trarre ben altri frutti.

O. S.

BACH (J. S.) — *Oeuvres pour Orgue*. (M. Senart, Parigi).

I Preludi e Fughe grandi e piccoli colle altre composizioni, raccolte nei volumi 2°, 3°, 4° dell'edizione Peters, vengono qui pubblicati in tre Libri, con note e commenti di M. Louis Vierne, Organista al Grand'Organo di Notre Dame a Parigi, e, diciamo subito, in un'edizione abbastanza diversa dalle altre. Difatti, quella Peters (che si può dire testuale) non dà che le note, mentre le altre correnti, per recare un aiuto pratico, ne danno fin troppo, e sono piene di diteggiature, di segni, di registrazioni, ecc.

Il carattere saliente di questa ristampa è un profondo rispetto per l'opera bachiana, tanto che i singoli pezzi vengono presentati proprio nudi, senza nessuna aggiunta del revisore (come nell'ed. Peters). Ma, prima, in testa del 1° Libro, M. Louis Vierne dà ampiamente dei *Renseignements généraux pour l'interprétation de l'oeuvre d'orgue de J. S. Bach*, poi all'inizio d'ogni pezzo, aggiunge osservazioni sul suo speciale carattere, e particolari consigli adatti.

Tutti questi scritti sono improntati ad un profondo senso della sovrana dignità e bellezza dell'organo, e ad un altrettanto profondo sentimento dell'arte bachiana. Niente virtuosità, niente effetti appariscenti nè edolcinature: si sente sempre che il revisore parla d'un'arte alta ed austera, al di sopra d'ogni meschinità, d'ogni frivolezza, d'ogni artificio.

Troppo alta? Troppo lontana dalla reale pratica dello studioso che vuol sapere proprio come diteggiare ogni passo, come registrare ogni periodo? Le minurie tecniche sono sempre variabili; ciò che va bene ad un suonatore non va bene ad un altro; di registri poi, ogni strumento ha una scelta propria e sempre diversa: come dare norme precise e sempre buone? Ciò che, certo, ha voluto M. L. Vierne, è far capire come va interpretata la musica organistica di Bach, e v'è riuscito efficacemente. Noi raccomandiamo questa bella edizione ai pochi, troppo pochi giovani italiani che si dedicano allo studio dell'organo: leggano questi consigli e procurino di seguirli con fedeltà. Vi troveranno una maniera di concepire le grandi opere organistiche del tutto opposta a quella tedesca d'oggi. Là si vuol dare risalto anche ai minimi frammenti significativi, qui invece tutto è rivolto all'unità ed al carattere complessivo del pezzo.

GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

RIETI (V.) — *Variazioni sopra un tema cinese* per Violino e Pianoforte (Universal Edition, Vienna).

Il tema « sulla scala di cinque note » è in *mi minore* (senz'alterazione), di cui non tocca mai le due sensibili *fa diesis* e *do*. L'A. s'è posto evidentemente il quesito di non uscire da questa reticenza tonale, ch'è tanto frequente nell'arte melodica dell'Oriente e del medioevo europeo, ma che diventa un ben più serio impaccio nella musica armonica. Ed il problema è risolto con molta abilità, variando con molta sobrietà lievi elementi melodici, ritmici, armonici. Ma è inevitabile che la mancanza di movimento tonale ed armonico si faccia avvertire, facendo pensare ad un esperimento più che ad un vero lavoro d'arte.

MILHAUD (D.) — *Cinquième Quatuor à cordes*. Réduction pour Piano à 4 mains de N. Velloso-Guerra (M. Senart, Parigi).

Rileggendo anche in tale disposizione questo Quartetto confessiamo d'aver concepito il dubbio che talvolta ci si presenta davanti a certi lavori: che l'autore faccia per ischerzo? Oppure sarà degli esperimenti?

BACH (G. S.) — *3 Sonaten* für Flöte (Violine) und Klavier (N. Simrock, Berlino).

Composizioni fortemente improntate del carattere proprio del flauto e di valore variabile, ma talvolta notevolissimo. L'esecuzione col violino è possibile se non raccomandabile. La revisione pare accurata.

MARCELLO (B.) — *Concerto per Oboe in do minore* con 2 Violini, Viola e Basso continuo (o Pianoforte), elaborato ed edito da R. Lauschmann (R. Forberg, Lipsia).

Riccardo Lauschmann ha restituito questo Concerto dalla trascrizione che G. S. Bach ne aveva fatta per Clavicembalo, trasportandolo in *re minore*. Questa versione è, dunque, più o meno incerta; ma non è meno interessante il fatto di possedere il lavoro marcelliano, pregevole in sè, e doppiamente apprezzabile data la povertà del repertorio per Oboe. Il tempo lento centrale è bellissimo, e bene alterna collo scintillio degli altri due.

BACH (G. S.) — *Zweites Doppelkonzert D moll* für 2 Violinen mit Begleitung des Streichorchesters oder des Klaviers bearbeitet von Ossip Schnirlin (N. Simrock, Berlino):

Già W. Rust opinava che la versione per 2 Clavicembali di questo Concerto fosse una trascrizione fatta da Bach stesso del proprio originale per 2 Violini, coll'accompagnamento d'archi in ogni caso. O. Schnirlin s'è studiato di restituire quant'era possibile la versione originale, ed invero, sia nella Partitura d'orchestra, e sia nell'edizione per 2 Violini e Pianoforte, il lavoro pare compiuto con serietà e coscienza; non si può dire di più senza fare confronti per noi impossibili.

Non si tratta certo d'una delle opere salienti del sommo Maestro, ma certo d'un lavoro degno del suo nome, tanto nei due tempi vivaci, quanto nel bel *Largo* centrale.

Dal lato violinistico tutto è curato con diligenza, e noi segnaliamo agli artisti, e specie agli insegnanti dei Conservatorii e dei Licei Musicali, questa novità bachiana, presentata in veste editoriale esemplare.

O. S.

ALFANO (F.) — *Sonata* per Violino e Pianoforte (G. Ricordi e C., Milano).
Da *Il Pianoforte*, Torino.

Di Franco Alfano oramai molti in Italia, i migliori, e non pochi fuori d'Italia, conoscono l'arte, il pensiero, il carattere traverso la sua creazione vasta e complessa. Arte nuova e arte giovane che non ignora e non disdegna i procedimenti nuovi e giovani e liberi: arte solida e non degenere, perchè nello stesso tempo non ignora e non disdegna i grandi modelli d'altri tempi e quella base unica su la quale ineluttabilmente deve venire a poggiare la sana creazione, che è ugualmente lontana dal trucco artificioso e dalla novità mercantile. Arte umana poi, e quasi direi moralizzatrice, in quanto Alfano considera la musica non soltanto come la più pura espressione umana ma come un'arte che è e che deve essere religiosamente devota a purificare il significato e i fini della vita e gli atti e a far del bene in sublime apostolato: scostandosi nettamente e in qualunque momento da cert'altra arte che rimane fra gli istinti inferiori e se li gode e vorrebbe farli godere altrui...

Il carattere della musica di Franco Alfano è prevalentemente lirico. Nessun dubbio: il contenuto spirituale umano, direi letterario, della sua creazione, è drammatico: contrasti d'anime, di passioni, di volontà, di vicende. Ma tutto questo drammatismo assume nella sua musica una veste lirica. Alfano canta. Canta a modo suo una sua melodia singolare e trattata in maniera singolare: ma canta. La sua sensibilità non può non tradursi in volute melodiche ampiamente e fortemente disegnate: fra le migliori della musica d'oggi. Il che prova che si può ancora cantare! E che il canto, non ostante i molti e coraggiosi tentativi, è ancora l'espressione più genuinamente musicale che non si può buttar da una parte come cosa inutile, dando di frego su tutta una letteratura di secoli. E che letteratura!...

La *Sonata* per pianoforte e violino ha fortemente improntate tutte le stigmate del creatore; raccoglie tutti quei caratteri e li concreta con quell'ardore, con quell'impeto, con quella piena che sono tutto proprii di Franco Alfano. Direi di più: con quella convinzione e con quella fede che sono del tutto proprie di Alfano. Ci saranno, sì, di quelli, e forse anche non pochi, — qual'è il musicista personale che ha avuto senza contrasti il consenso dei suoi contemporanei? — che dissentiranno da questo sentire e da questo esprimersi: e uno avrebbe voluto questo, e un altro avrebbe voluto quest'altro — accontentarli tutti, Franco Alfano!... —: ma nessuno potrà dire che egli non senta e non si esprima con convinzione e con fede ed anche con coraggio. Alfano non è un timido. Egli ha le sue idee e le dice forte. E questo gli fa onore.

La *Sonata* è una creazione di ampia genesi. Mi duole forte che lo spazio, come sempre, tiranno, non me ne consenta l'analisi. E me ne duole tanto più in quanto che l'analisi avrebbe mostrato che, non ostante la modernità della concezione e la novità dell'espressione, la *Sonata* è trattata rigorosamente. E questa è una riprova che la forma, nelle mani di un musicista capace e padrone, non ha ancora esaurita la sua ragion di vita. La *Sonata* è trattata rigorosamente e tematicamente ed anche con accenni ciclici. Ho notato or ora che le linee di Alfano sono fra le più belle della musica contemporanea: le linee tematiche di questa *Sonata* sono fra le più belle della sua creazione. Si osservi l'idea iniziale del primo movimento, e la seconda idea del secondo movimento (pag. 75), per limitare le citazioni: si hanno là due modelli di melodia pura, intensa, intensamente espressiva, ricca di possibilità e ricca di atteggiamenti ritmici — atteggiamenti e possibilità che il creatore sfrutta fino in fondo. La *Sonata* è costrutta in tre movimenti: *mosso, lento, lento* e progressivamente *più animato e mosso*. La scrittura è ampia e solida, ricchissima di finezze e di *preziosità;* la colorazione è vivacissima e l'atmosfera sonora perfetta, a condizione però che la parte pianistica sia resa con molta trasparenza e fluidità.

perr.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

FRANZ LISZT

Trascrizioni su Opere di R. WAGNER.
(Edizione riveduta da G. TAGLIAPIETRA):

E. R. 311 - *Rienzi*. Fantasia.
E. R. 312 - *Il Vascello fantasma*. Canto delle filatrici.
E. R. 313 - *Il Vascello fantasma*. Ballata.
E. R. 314 - *Tannhäuser*. Ouverture. Parafrasi da Concerto.
E. R. 315 - *Tannhäuser*. Entrata degli ospiti nella Wartburg.
E. R. 316 - *Tannhäuser*. Recitativo e romanza di Wolfram: « O tu, bell'astro incantator ».
E. A. 317 - *Tannhäuser*. Coro dei pellegrini.
E. R. 318 - *Lohengrin*. Marcia e Coro nuziale.
E. R. 319 - *Lohengrin*. Corteo nuziale di Elsa.
E. R. 320 - *Lohengrin*. Sogno di Elsa e ammonimento di Lohengrin a Elsa.
E. R. 321 - *Tristano e Isotta*. Morte d'Isotta - Scena finale.
E. R. 322 - *I Maestri Cantori di Norimberga*. Canto di Walter: « Nel verno, a piè del focolar ».
E. R. 323 - *L'Oro del Reno*. Il Walhalla.
E. R. 324 - *Parsifal*. Verso il San Graal. Marcia solenne.

Ciascun numero **Lire 5** (Aumento compreso)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® Al Concorso corale, indetto a Padova da quell'Istituto musicale Cesare Pollini, è stato assegnato il primo premio alla Società «Euterpe» di Venezia, diretta dal maestro Guglielmo Russo; il secondo premio alla «Cantori ferraresi» di Ferrara; il terzo alla «G. Verdi» di Cittadella.

® Il concorso bandito dalla Lega musicale italiana di New York, per una Suite orchestrale, è stato vinto dal maestro Ludovico Rocca di Torino, al quale è stato assegnato, per ciò, il premio di lire cinquemila. Il suo lavoro — che s'intitola *Chiaroscuri*, verrà inoltre eseguito al Metropolitan, nella prossima stagione.

NOTIZIE

® Maiolati, terra natale di Gaspare Spontini, il celebre autore della *Vestale*, si appresta a festeggiare il terzo cinquantenario della sua nascita (14 novembre 1774). Di tali festeggiamenti la manifestazione più imponente sarà costituita dalla decisione di dedicargli un monumento a Majolati. A tal fine un Comitato espressamente costituitosi ha iniziato la raccolta di offerte. Il Ministero dell'Istruzione ha assunto l'alto patronato dell'opera, e al Comitato d'onore han dato il loro nome gli Ambasciatori di Parigi, di Berlino ed altre personalità.

® Una nuova Società editrice musicale, sotto la direzione del maestro M. Silvio Mix, ha iniziato la sua attività a Firenze. Essa pubblicherà musiche esclusivamente modernissime (quartetti, liriche, sonate, sinfonie).

Recente successo al teatro Dal Verme

CARLO JACHINO

Giocondo e il suo Re

Commedia in tre atti di

GIOVACCHINO FORZANO

(Dal XXVIII Canto dell'Orlando Furioso)

Opera completa per Canto e Pianoforte L. 40.
Libretto L. 3.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

® Il Consiglio Direttivo della Federazione fra professionisti di musica di Napoli è risultato composto dei maestri: Alfredo Conti, Presidente; P. V. Fiore, Segretario; Carlo Balzamo, Luigi D'Ambrosio, Maria Teresa Canettoli, membri.

® Ermanno Wolf Ferrari ha terminato due opere (*Gli amanti sposi* di Forzano e *Veste di cielo* di cui s'ignora il librettista), ed ha accettato di musicare, per la Casa Sonzogno, *Sly*, pure di Forzano.

Alberto Franchetti, mentre intende rifare il terzo atto del suo *Glauco*, sta componendo una opera comica dal titolo *Il finto paggio*, da lui stesso sceneggiata.

Su libretto di Fausto Salvadori il maestro Luigi Ferrari Trecate ha musicato *Bellinda ed il mostro*, tratta da una nota fiaba di Perrault.

® Il bibliotecario dell'Opera di Budapest, riordinando gli archivi del Teatro, ha ritrovato la partitura completa della musica scritta da Giuseppe Verdi per i *Masnadieri* di Schiller. Questa opera verdiana, oggi dimenticata, fu data al Teatro Nazionale ungherese di Budapest nella primavera del 1853 dopo essere stata censurata dall'allora onnipotente capo della polizia Worasta, che annotò anzi di proprio pugno i brani che andavano soppressi. L'intendente dell'Opera, signor Markus, pensa adesso di dare l'interessante melodramma di Verdi nella prossima stagione lirica di Budapest.

® Al teatro de la Monnaie di Bruxelles verrà rappresentata, nella prossima stagione, *La Vestale* di Spontini.

NECROLOGIO

® A Napoli il giornalista *Giovanni Bellezza*, già critico musicale del «Giorno».

® L'11 giugno è morto a Parigi, a ben 87 anni, *Théodore Dubois*, ex Direttore del Conservatorio di Parigi, compositore e teorico dell'Armonia e del Contrappunto. Quest'ultimo aspetto fu certo il più notevole nella personalità artistica del maestro, e pur senza che i suoi Trattati contengano teorie nè visioni nuove e personali, essi espongono in maniera chiara e pratica l'insegnamento corrente nelle scuole, e si trovano in uso anche fuori di Francia.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PREZZI NETTI. AUMENTO COMPRESO

CANTO E PIANOFORTE

COPPOLA (P.) (R. 238-265). **Dix Poèmes Arabes** extraits du «*Jardin des caresses*» de Franz Toussaint. Ms. ou Br.: 1.er RECUEIL: 1. *Après* — 2. *Son nom.* — 3. *La Sultane de l'amour* — 4. *Poignards* — 5. *Ses mains.* — 2.me RECUEI: 1. *L'Astronome* — 2. *Nedjeh* — 3. *Le Serpent* — 4. *Sur l'amour* — 5. *Clair de lune.* Cad. L. 6.

PIANOFORTE
Studii e Composizioni originali

HANON (C. L.) (E. R. 381). *Il Pianista virtuoso in 60 Esercizii.* Edizione riveduta da E. Pozzoli. (Testo italiano e spagnuolo). (B) L. 15.

HELLER (S.) (E. R. 424). *25 Studii.* Op. 45. Edizione riveduta da G. Andreoli. (B) L. 6.

—— (E. R. 425). *25 Studii.* Op. 46. Edizione riveduta da G. Andreoli. (B) L. 6.

—— (E. R. 426). *25 Studii.* Op. 47. Edizione riveduta da G. Andreoli. (B) L. 6.

—— (E. R. 432). *24 Studii* d'espressione e di ritmo. Op. 125. Edizione riveduta da G. Tagliapietra. (B) L. 5.

LONGO (A.) (E. R. 458). *12 Studii di Terze.* Op. 35. (B) L. 8.

—— (E. R. 459). *6 Studii di Seste.* Op. 42. (B) L. 5.

—— (E. R. 460). *40 Studietti melodici* (per piccole mani, senza ottave). Op. 43. (B) L. 8.

—— (E. R. 461). *6 Studii d'Ottave.* Op. 48. (B) L. 5.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.) (E. R. 367). *Composizioni.* Volume IV. Edizione riveduta da V. Romaniello. (B) L. 6.

POZZOLI (E.) (E. R. 427). *24 Studii* di facile meccanismo, come preparazione agli Studii di media difficoltà. (B) L. 7.

—— (E. R. 436). *15 Studii* facili per le piccole mani (da far seguire ai *30 Studietti elementari*). (B) L. 6.

TAGLIAPIETRA (G.) (E. R. 428). *Tre Esercizii*, una *Toccata e Fughetta* per la ripercussione dei tasti del Pianoforte. (B) L. 6.

VIOLA

POLO (E.) (E. R. 439). *30 Studii* a corde doppie progressivi dalla prima alla terza posizione per Violino, trascritti per Viola. (B) L. 6.

ISTRUMENTI DIVERSI

SZULC (J.) (R. 276). *Elégie* pour Violoncelle (ou Violon), Quintette à cordes et Piano-conducteur. (Parties détachées). (A) L. 3,50 - Chaque Partie (A) Cents. 45.

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI

ALETTER (V.). *Menuett Reine Antoinette* («Presto», Hamburg).

BERTINI (E.). *25 Studii elementari.* (E. Pozzoli), L. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

BOHUKE (E.). *Sechs Skizzen.* Op. 12. Mk. 1,50. (N. Simrock, Berlin).

BRODERSEN (V.). *Bagatellen.* Op. 7. — *Ballade.* Op. 30. — *Sonette.* Op. 40. (Steingräber, Leipzig).

CUSCINÀ (A.). *Corteo moresco.* Shimmy, L. 5. (A & G. Carisch & C., Milano).

DILLARD (M.). *Moon.* Fox-blues. Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).

DOBROWEN (J.). *Impromptu.* Op. 14. — *Quatre Mazurkas.* Op. 4. — *Deux Valses.* Op. 6. (Universal Edition, Wien).

FERRARIS (A.). *Cin-cin.* Fox trot. L. 5. (A. Borgatta & C., Novara).

FRANCK (C.). *Les Béatitudes.* 58 Transcriptions (en deux volumes) par A. De Christofaro. (Foetisch frères, Lausanne).

GAILLARD (M. F.). *La Mala Maldita.* Fr. 6. (M. Senart, Paris).

GALLETTI (C.). *Intermezzo.* L. 3. (Tip. Portiuncola, S. Maria degli Angeli).

GROSZ (W.). *Kleine Sonate.* Op. 16. (Universal Edition, Wien).

HELMBURG-HOLMES. *Electric Girl.* Shimmy-Fox. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

KUNZ (K. M.). *200 piccoli Canoni.* L. 6. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MASCHERONI (V.). *Spleen.* L. 5. — *Azzurrina.* L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MARTIN (R. C.). *Mon village.* Fr. 1,75. — *La Jeune Chevrette.* Fr. 1,75. — *Le Départ.* Fr. 1,75. (Au Ménestrel, Paris).

MEDTNER (N.). *Vergessene Weisen:* I. Zyklus. Op. 38. — II. Zyklus. Op. 39. — III. Zyklus. Op. 40. (H. Zimmermann, Leipzig).

MILHAUD (D.). *Trois Rag-Caprices.* (Universal Edition, Wien).

MOLA (E.). *6 Reliquias Historicas Argentinas.* Impresiones. (Presso IA.).

NIEMANN (W.). *Pickwick.* Ein Zyklus nach C. Dickens. Op. 93. (N. Simrock, Berlin).

NIEMANN (W.). *Japon.* Mk. 1. — *Kolibri.* Mk. 1,50. — *Die Silberne Kaskade.* Mk. 1,50. — *Altägyptischer Tempeltanz.* Mk. 1. (N. Simrock, Berlin).

PETERS (R.). *Fünf Klavierstücke.* 1. *Rhapsodie.* Mk. 1,50. — 2. *Intermezzo.* Mk. 1. — 3. *Ballade.* Mk. 1,50. — 4. *Improvisation.* Mk. 1. — 5. *Valse Caprice.* Mk. 1,50. (N. Simrock, Berlin).

RIEUX DE WAGRAM (M.). *Le Fox-trot de Pierrette.* (M. Vallini, Pescia).

PETYREK (F.). *Sechs groteske Klavierstücke*. (Universal-Edition, Wien).
SALMHOFER (F.). *Drei Klavierstücke*. Op. 2. — *Klavierstück in quarten*. Op. 3. — *Scherzo*. Op. 4. (Universal-Edition, Wien).
SCOTT (C.). *Technical Studies*. 3/6. (Elkin & Co. Ltd., London).
SOLAZZI (J.). *The Frisco-Reg*. Fr. 5 (Chez Ricordi, Milan). — *La Valse des Marguerites*. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).
VALBONESI (G.). *Gavotte e Musette*. Canone alla Terza. Fr. 2. (A. Forlivesi & C., Firenze).
STRAUSS (J.). *Neu Wien*. Valse. Arranged by D. Bright. 3/— (Elkin & Co. Ltd., London).
WOOLLETT (H.). *Croquis de Route*. 13 petites Pièces. Fr. 9. (M. Senart, Paris).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

BRODERSEN (V.). *Drei Stücke*. Op. 39. (Steingräber, Leipzig).
INGELBRECHT (D. E.). *Pour le jour de la première neige au vieux Japon*. Fr. 9. (M. Senart, Paris).
TSCHAIKOWSKY (P.). *Klavier-Konzert*. N. 1. *B. Moll*. (W. Niemann). (Steingräber, Leipzig).

MUSICA SACRA

D'ARIENZO (N.). *Stabat Mater*. Per Organo e voci.
GALLETTI (P. M.). *Tantum ergo*, a tre voci disparі; *Litanie alla Madonna*, a quattro voci disparі. L. 3. (Tip. Porziuncola, S. Maria degli Angeli).
PACINI (Fr.). *La Resurrezione di Lazzaro*. Cantata in 4 tempi e preludio funebre. Riduzione per Canto e Piano. L. 20. (G. & P. Mignani, Firenze).
STANGHETTI (G.). *Cantus Sacri*. Fasc. I. L. 3,50. (F. Pustet, Roma).
TESTORE (G. B.). *Dextera Domini*. Offertorio a quattro voci miste. Fr. 3. (R. Fantuzzi, Milano).
VALBONESI (G.). *Offertorio* a quattro voci, dalla «*Messa di Requiem*». Fr. 5 (A. Forlivesi & C., Firenze).

ORGANO

BACH (J. S.) *Préludes et Fugues*. Livre I, II, III, Notices et Commentaires par L. Vierne. (M. Senart, Paris).
DUBOIS (J.). *Les Anciens Maîtres*. Morceaux variés. Deuxième volume. (Foetisch frères, Lausanne).
KARG-EELERT (S.). *Cathedral Windows*. Six Pieces on Gregorian Tunes. 5/—. (Elkin & Co. Ltd., London).
MALEINGREAU DE (P.). *Préludes à l'Introit* pour Orgue sans pédale: 2. *Le Temps de Pâque*. Fr. 4,50. (M. Senart, Paris).

MUSICA SCENICA

HONEGGER (A.). *Le Roi David*. Pasume dramatique de René Morax. Partition pour Chant et Piano. (Foetisch frères, Lausanne).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Gerente: *GALLI RODOLFO*.

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

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 e 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 cromo.

Cartiera in Germagnano
SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:
Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

Musica per Violino e Pianoforte

VINCENZO BILLI

115117. - *Berceuse mignonne*. Op. 293 . . . . . L. 3,—
115186. - *Sérénade des amoureux*. Op. 300 . . . . . » 4,—
115347. - *Chanson d'amour*. Petite Mélodie. Op. 305 . . . . . » 3,—
117072. - *Campane a sera*. Pezzo imitativo. Op. 316 . . . . . » 4,—
118395. - *Topsy*. 1ª Csardas. Op. 357. » 4,—
118472. - *Cintia*. 2ª Csardas. Op. 359 . . . . . » 5,—
118579. - Serenata del Diavolo. Op. 361 . . . . . » 5,—
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INDIRIZZI UTILI

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

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.
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.
ONEGLIA.
G. Cavilotti & figlio.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.
TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
VARESE.
Ditta *Giuseppe Riccardi* - Corso Roma, 21.

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

A. BOITO

NERONE

Dischi originali "Grammofono,,
LA VOCE DEL PADRONE
eseguiti dagli stessi artisti, coristi ed elementi orchestrali che agirono alla "Scala,, di Milano.

L. 45 DB 733 — **Pater noster** (atto I) «*Padre nostro che sei nei Cieli...*» Luisa Bertana, ms.
"Ecco il magico specchio...,, (atto II) Journet, bt.

L. 45 DB 734 — **Addio di Fanuel** (atto III p. I) «*Non resistete al malvagio*» C. Galeffi, Br.
Addio di Fanuel (atto III p. II) «*V'amai dal dì che il cuor...*» Galeffi, br. e coro.

L. 45 DB 732 — **La Confessione** (atto IV p. II) «*Or tutto è confessato...*» L. Bertana, ms., Galeffi, br.
Duetto finale (atto IV p. II) «*Laggiù fra i giunchi di Genezareth*» idem.

In vendita presso tutti i più accreditati Negozianti di Strumenti "Grammofono,, e presso la

SOCIETA' NAZIONALE del
"GRAMMOFONO,,

MILANO - Galleria V. Em. 39 (Lato T. Grossi)
ROMA - Via Tritone, 89
TORINO - Via P. Micca 1

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO VI. NVMERO VIII. AGOSTO MCMXXIV

CARTIERE AMBROGIO BINDA

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE VERSATO L. 10.000.000

MILANO
CORSO ROMA, 13

Stabilimenti
CONCA FALLATA, VAPRIO D'ADDA, CRUSINALLO, VIGNOLA

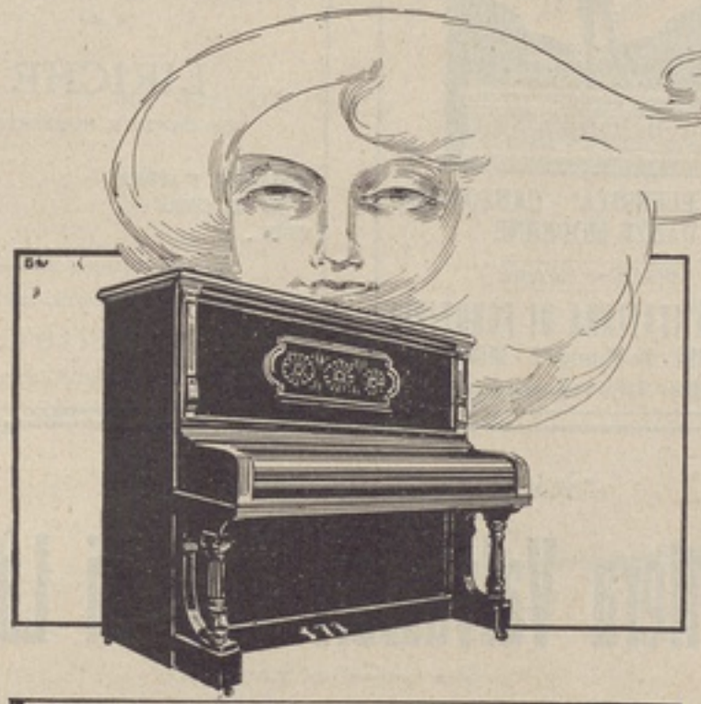
Filiale FIRENZE, PIAZZA MADONNA, 8 (Palazzo proprio)
Agenzia ROMA, VIA LUDOVISI, 4
Rappresentanze TORINO, PADOVA, NAPOLI, PALERMO
Depositi TORINO, ANCONA, ROMA, PALERMO

Carte finissime per edizioni di lusso
Carte colorate per copertine di spartiti
Carte ed Album da Musica in qualsiasi rigatura

Esportazione
nel Levante, nell'Estremo Oriente
e nell'America

PIANOFORTI

7 GRANDS PRIX



G. ANELLI, CREMONA

FONDAZIONE 1836

AUTOPIANI

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2 - MILANO
DEPOSITO PER MILANO PRESSO **ROSSI & C.** VIA NAPO TORRIANI, 9
IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZIANTI DI PIANOFORTI D'ITALIA



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA
MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO
CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica
PER ORCHESTRA

Partitura d'orchestra . . . . . L. 40.—
Trascrizione dell'A. per pianoforte . . » 10.—

LIRICHE
PER CANTO E PIANOFORTE

SENSAZIONE D'APRILE . . . . . L. 5.—
RITMI DEL CUORE . . . . . » 5.—
VIOLE . . . . . » 5.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

A. & G. CARISCH & C. - Editori
MILANO (18) - Viale Venezia, 28

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 e 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 cromo.

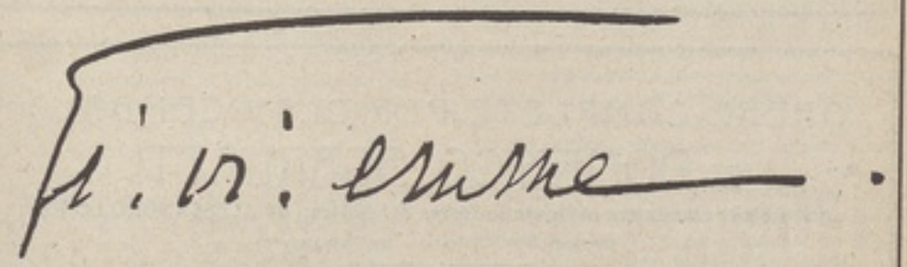
Cartiera in Germagnano
SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:
Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

ACQUA di COLONIA
RUSSA

la preferita...



VIA DEL MONTE NAPOLEONE, 21 - MILANO

Domandatela nei migliori negozî
di profumerie

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 sem. L. 5.50 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50

(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

MASSARANI R. - Le nuove musiche al Festival Internazionale di Praga . . . . . Pag. 225

CESARDI T. O. - Giocondo e il suo Re . . . . . » 227

WEISSMANN A. - L'opera italiana in Germania . . . . . » 229

MONALDI G. - Bartolomeo Merelli » 232

RIVISTA DELLE RIVISTE: Vecchie musiche italiane all'estero. - G. S. Bach e Couperin. - Una memorabile esecuzione musicale del secolo XVII. - Italia. - Estero Pag. 234

VITA MUSICALE: I Saggi nei principali Conservatorii d'Italia . . » 241

RECENSIONI: Opere d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera . . . » 247

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie . . . . . » 250

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre Edizioni . . . . . » 252

BRANO MUSICALE:

SOMMI G.: *Il gatto con gli stivali.*

OPERE COMPLETE PER CLAVICEMBALO

DI DOMENICO SCARLATTI

criticamente rivedute e ordinate in forma di "Suites„ da ALESSANDRO LONGO

(Splendidi Volumi, in brochure)

PRIMA SERIE					SECONDA SERIE				
104918	Vol.	I. (10 Suites)	N. 1 a 50	L. 10,—	111021	Vol.	VII. (10 Suites)	N. 301 a 350	L. 10,—
104919	»	II. (» »)	» 51 a 100	» 10,—	111022	»	VIII. (» »)	» 351 a 400	» 10,—
104920	»	III. (» »)	» 101 a 150	» 10,—	111023	»	IX. (» »)	» 401 a 450	» 10,—
104921	»	IV. (» »)	» 151 a 200	» 10,—	111024	»	X. (» »)	» 451 a 500	» 10,—
104922	»	V. (» »)	» 201 a 250	» 10,—	111025		Supplemento, 45 Pezzi disposti per ordine di tonalità		» 10,—
104923	»	VI. (» »)	» 251 a 300	» 10,—					

* VOLUME I e II (riuniti) legati in tela . L. 24,—
» III e IV (») » » » . » 24,—
* » V e VI (») » » » . » 24,—

* VOLUME VII e VIII (riuniti) legati in tela L. 24,—
» IX e X (») » » » » 24,—
* Supplemento, legato in tela . . . . . » 14,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

*I volumi contrassegnati con *, sono momentaneamente esauriti.*

G. RICORDI & C. EDITORI — MILANO

MVSICA D'OGGI

Le nuove musiche al Festival Internazionale di Praga

La « Società Internazionale per la musica contemporanea » è ormai istituzione salda ed in completa efficienza: ciascuna delle diciannove sezioni associate (per l'Italia, è la Corporazione delle Nuove Musiche) vive di vita propria attraverso manifestazioni varie, per la conoscenza e la propaganda delle ultime musiche nazionali ed internazionali, ritrovandosi con quanto hanno dato di meglio i suoi musicisti, in questi Festivals che acquistano perciò il più grande valore. Dopo le due audizioni di musica da camera a Salisburgo nelle estati 1922-1923, Praga s'è offerta d'ospitare quest'anno il 1° Festival internazionale di musica sinfonica intendendo con ciò onorare il centenario del maggior musicista cecoslovacco, Federico Smetana.

Nei tre concerti erano rappresentate molte Nazioni associate: la Cecoslovacchia con Otakar Ostrcil e Giuseppe Suk oltre che con il *Carnevale Praghese* di Smetana eseguito all'apertura del Festival; l'Italia con Gian Francesco Malipiero e Vittorio Rieti; la Polonia con Carol Szymanowsky; la Francia con Florent Schmitt, Arturo Honegger e Alberto Roussel; la Lettonia con Edoardo Erdmann; la Russia con Sergio Procofiew ed Igor Stravinscki; la Inghilterra con Arnoldo Bax e l'Austria con Carlo Horwitz. A compimento del Festival ha avuto luogo la prima esecuzione del monodramma « *L'Attesa* » di Arnoldo Schönberg.

Le tendenze di musica sono riconoscibili per tali solamente quando siano giunte ad una affermazione definitiva: pure, attraverso la visione panoramica e sintetica delle composizioni nuovissime ascoltate al Festival, s'è potuto aver l'impressione decisa che la musica tende oggi ad una chiarificazione e ad una semplificazione tanto più evidenti in quanto accanto ai tre concerti stava l'« *Attesa* » che, scritta miracolosamente nel 1908 da un grande solitario, è ancora oggi insuperata apparendo come l'espressione massima verso cui potesse tendere il romanticismo ed il cromaticismo tedesco.

Di informe e disordinato, nelle musiche del Festival, c'è solo la *Seconda Sinfonia* di Erdmann: questi, giovanissimo, ha studiato in Germania particolarmente con Busoni, e si trova ancora, forse per il pane con cui si è nutrito e per la giovane età, senza disciplina alcuna. Romanticismo e cromaticismo tedeschi dominano pure in maggior o minor misura, in talune altre composizioni come nella *Sinfonietta* di Ostrcil che, malgrado il vezzeggiativo del titolo, dura 45 minuti ed è in 5 tempi, nel « *Maturità* » di Suk (il solo poema sinfonico dei tre programmi), nel ciclo « *La morte* » per baritono e orchestra di Horwitz e persino in qualche parte della « *Sinfonia* » di Roussel dove la spigliatezza scintillante e tutta francese che egli mostrava in lavori precedenti, cede talora il posto ad un grigiore cattedratico e pesante.

Di tali musiche, fra parentesi, alcune sono assai interessanti e belle come « *La morte* » che per quanto ricordi da vicino Mahler, ha, particolarmente nel preludio affidato alla sola orchestra, accenti di grande emozione, e « *Maturità* », poema sinfonico per grandissima orchestra (a cui s'uniscono infine sei trombe ed un breve coro femminile di sicuro effetto) che interessa per quanto è lungo, quarantacinque minuti, e che si svolge serrato e continuo in una intensità di pensiero anche troppo densa.

Il tormento e l'asma sono i difetti principali di queste musiche in cui la scuola tedesca è più o meno vicina; lo strumentale, pesante e stracarico, procede a raddoppi ed a contrappunti continui; continuo è pure il salire e lo scendere dai fortissimi ai pianissimi; le armonie aumentano il tortuoso del continuo muovere nel cromaticismo; le forme sono quelle tedesche tradizionali; la durata ha per unità di misura la mezz'ora.

L'arte tedesca di Arnoldo Schönberg è al di sopra di tutte queste musiche e tanto più geniale da apparire subito « arte che rimarrà ». « *L'Attesa* » (Erwartung) scritta nel 1908 poco

prima del « Pierrot Lunaire », è un monodramma in un atto sul libretto (se possiamo chiamarlo così) di Maria Pappenheim: una donna s'aggira disperata in un bosco alla ricerca dello sposo e lo ritrova steso nell'erba ucciso dall'amante. Il monodramma scritto per intero in 14 giorni ha dovuto attendere la sua prima esecuzione 16 anni ad anche oggi arriva come espressione di un'arte inaudita, nuovissima, rivoluzionaria. Sopratutto inaudita, sino ad essere sconcertante ed esasperante, ma tanto geniale e tanto forte d'aver saputo malgrado tutto non soltanto prendere la folla di pubblico che l'ascoltava al Neues Deutsches Theater ma ottenere un successo tale da essere paragonabile a quello di « *Cavalleria Rusticana* » o delle nostre opere più popolari. L'atmosfera di incubo supera di gran lunga le pagine più torbide d'« *Elettra* » e di « *Salomé* » per drammaticità e violenza; il canto affidato al soprano procede a salti, tutto urli, tutto cromaticismo e solo nell'ultima parte sembra allargarsi con un respiro più umano; lo strumentale non ha nulla in comune con nessun altro fino ad oggi e, come la musica stessa, è a frammenti, tagliato a colpi violenti d'accetta.

Si potrà esser lontani da quest'arte disperata e forse senza via d'uscita ne anche per il suo autore, ma non si potrà ascoltarla indifferenti nè si potrà non riconoscere la genialità di Arnoldo Schönberg; aver saputo concepire « *L Attesa* » nel 1908 è poi miracolo forse senza pari in tutta la storia della musica.

Accanto a tali composizioni, prima di passare a quelle che ci sembrano le più feconde e più vitali, ricordiamo il « *Baccanale* » di Schmitt e la « *Sinfonia* » di Arnoldo Bax: l'uno e l'altra si discostano dalla scuola tedesca seguendo però strade già battute; vi procedono sapientemente ed intelligentemente ma senza virtù.

Vorremmo chiamare — dolce stil nuovo — quello che invece, sia pur variando da autore ad autore, da Nazione a Nazione, tende sereno verso la semplicità e la chiarezza. In questa tendenza troviamo accomunati i temperamenti più varii come quello gigante di Stravinski e di Szimanovski, di Bloch e di Rieti.

Igor Stravinski ha scritto il « *Canto del Rosignolo* » per balletto, poi l'ha ridotto a Suite, ciò che rende questo lavoro, che pure ha pagine immortali, disuguale e slegato. Ma che egli muova verso la tendenza sopra espressa, lo dimostra la sua più recente composizione, il « *Concerto per pianoforte e strumenti a fiato* » d'una chiarezza mirabile, il cui secondo tempo è addirittura Bachiano e che viene a formare forse l'opera più bella di tutto Stravinski. Altri due gioielli di chiarezza sono i *Concerti* per violino ed orchestra di Sergio Procofiev e di Carol Szimanowski che, pur mantenendo una indiscutibile e ben definita impronta personale, si ritrovano unità in tutte le caratteristiche principali della giovane tendenza.

Così, Arturo Honegger (uno fra i più sicuri musicisti di Francia) con il movimento sinfonico — *Pacific (231)* — discendente in linea retta da alcune musiche di Saint-Saëns e di Dukas, d'una grande vivacità ritmica e timbrica. Lo spunto a programma (è una locomotiva americana che parte e viaggia) si perde subito in una musicalità schietta e senza più alcuna preoccupazione letteraria.

E così Ernesto Bloch, il primo vero compositore ebraico che, nel *Salmo 22*, per baritono e orchestra, attraverso una personalità che sembra tendere ad una caratterizzazione di razza, raggiunge una compostezza di linea e una grandiosità di cantare in cui ogni residuo tedesco è interamente scomparso.

E così, infine, i due italiani compresi nel Festival, Gian Francesco Malipiero con la terza serie d'*Impressioni dal vero* e Vittorio Rieti con il « *Concerto per 5 strumenti a fiato ed orchestra* », composizioni che hanno riportato un grande successo e sono state dirette da Alfredo Casella. Malipiero comincia ad essere conosciuto in Italia per quanto vale, e se *Orfeide, San Francesco* e le *Commedie Goldoniane*, non hanno avuto ancora l'onore d'una esecuzione, i due bellissimi *Quartetti*, qualche brano per orchestra è per canto sono ormai entrati nel nostro repertorio. Vittorio Rieti, sconosciuto a Praga e... poco meno in Italia, ha un'arte già sua decisa e definita che dalle prime composizioni attraverso *l'Arca di Noè* e le più recenti musiche per pianoforte arriva al *Concerto* in un continuo processo di chiarificazione: vicino a Malipiero per il lato nazionale del cantare, Rieti se ne differenzia nettamente per l'arguzia contenuta e un poco triste, tanto caratteristica in ogni sua composizione.

Abbiamo detto, le tendenze in musica sono riconoscibili per tali solamente quando siano giunte ad una affermazione definitiva. Pure forse non sbagliamo pensando che l'arte di domani seguirà l'indirizzo segnato da questo secondo gruppo di composizioni; « Musica per la musica » senza programmi nè romanticismi nè impressionismi; semplicità, chiarezza, brevità; strumentale leggero di preferenza a piccola orchestra; armonie piane, diatoniche; ritorno alle forme, ai ritmi ed al cantar popolare.

RENZO MASSARANI.

Giocondo e il suo Re

Di questa sua commedia Giovacchino Forzano ha attinto l'inspirazione e lo spunto alla cristallina fonte di messer Ludovico — e glie ne va data lode. Da molto tempo noi scrittorelli a riposo e già dimenticati — se pure ricordati fummo mai — abbiamo indicato la sorgente inesausta dell'epopea cavalleresca ed eroicomica agli autori di libretti lirici. Ricordo le mie modeste insistenze in proposito, per arginare l'invasione dei cosidetti drammi storici, occasione sempre preziosa per le musiche di color locale, per quelle descrittive, per quelle imitative e per cento altre degenerazioni inani, dove non pur grottesche, della espressione lirica. E nelle polemiche critiche di quei giorni ricordo l'intervento impetuoso di Edoardo Scarfoglio con tutto il vigore ferrigno della sua convinta sincerità, con tutto il fulgore e lo scintillio della sua prosa tersa, incisiva che gli usciva di getto dalla penna, induta ed ornata di ogni venustà così come, a miracol mostrare, Minerva — d'ogni sua arma munita — su dalla spuma del mare.

— La musica, io scrivevo, è un'arte a carattere indefinito e il quadro storico si conchiude invece entro termini precisi e determinati. V. Hugo e lo Schiller hanno ormai dato tutto....

E lo Scarfoglio rincalzava:

— Ma almeno Hugo e Schiller sono due poeti: romantici, convenzionali, ma poeti. Oggi il teatro lirico ricostruisce la storia traverso i polpettoni di Vittoriano Sardou. Imparino, i poeti del libretto, almeno le prime creanze della coltura. Gli annali di Tacito e le istorie di Tito Livio sono aperti a tutti. Ma Sardou costa minor fatica. A quando Paolo Ferrari e Achille Torelli?

Lode schietta, dunque, a Giovacchino Forzano: nel poema ariosteo egli troverà materia senza fine alla sua prodigiosa operosità anche se dovrà rinunciare a quelli, tra gli innumeri episodii del poema, che già richiamano in memoria il suo maestro venerato, il suo autore prediletto, messer Giovanni Boccacci.

Potrebbe sembrare a tutta prima che non ci fosse bisogno di rifare l'elogio delle corna, e tanto meno di metterlo in musica. Erasmo da Rotterdam ha scritto quello della pazzia e nessuno ci si è riprovato.

Per le corna, dai cronisti e dai novellatori della fine del dugento a sir John Falstaff e alle allegre comari di Windsor, ce ne è una biblioteca piena. E piena ne fu, ne è, ne sarà la vita di tutti i popoli e di tutti i paesi. Dopo i ludi letterarii e la orgiastica ridda di vocaboli di Arrigo Boito, al quale Giuseppe Verdi ha tenuto testa da par suo con altrettanta giovialità di spirito e leggiadria di genialità, il tema poteva considerarsi (almeno poeticamente) esaurito. Nè il Forzano ha voluto ritentare il cimento: ci sono più corna nell'azione e nei fregi deliziosi che ornano graficamente il libretto, che non nelle parole del poeta, il quale — anzi — si è limitato a ricordare il bue, il cervo e la falcata luna. Ma il tema lo ha sedotto. Rivivere e far rivivere una delle tante ghiotte e grassocce istorie di cui egli ha piena la bocca per l'assidua e diligente lettura di quei tali cronisti e novellatori cui alludevo più sopra, è per il Forzano un piacere, un divertimento, una gioja. E chi vorrebbe privarnelo da poi che la feracità del suo intelletto lo ha condannato a poetare (o giù di lì) per tutti i maestri dell'oggi e del domani?

E ancor lo voglio lodare per aver tolto ogni inceppo di luogo e di tempo alla sua azione comica. L'Ariosto parla di un re Arnolfo e della sua Corte in Pavia, canta di Giocondo cittadino romano e pone l'allegro epilogo dell'avventura a Valenza di Spagna. Il Forzano ha fatto benissimo a sopprimere tutte queste indicazioni. Storia di tutti i tempi e di tutti i luoghi: ma poichè fra i becchi c'è un Re e fra le infedeli (un tantino degenerata, questa) v'è una Regina, a scanso di fastidii con l'autorità giudiziaria ha fatto intendere che la vicenda si svolge in tempi remoti, quando i cavalieri viaggiavano pel mondo in maglie di seta e la seta artificiale non ancora si conosceva per la pace degli speculatori alla Borsa. Forse qualche personaggio, per maggior sapore di satira, poteva con pochi tratti di penna essere stilizzato — ma il Forzano si è corretto subito dal proposito di fare dell'ironia, dopo i pochi versi con cui si apre il primo atto.

Il suo finissimo intuito lo ha avvertito che alle tante calamità onde siamo travagliati non egli aveva il diritto di aggiungere quella di una creatura deforme e non vitale — quella, cioè, della musica ironica o ironista che dir si voglia.

Una prova di grande abilità ha dato infine il Forzano componendo un libretto in tre atti ripartiti in sei quadri su una vicenda la cui materia comica culmina proprio nell'ultimo episodio. Senonchè — e in ciò consiste il merito specialissimo del Forzano — in tale episodio egli si è interamente allontanato dal racconto dell'Ariosto, per nostra buona ventura, chè messer Ludovico in due o tre ben elaborate ottave ha varcato siffattamente i limiti della

decenza da dover versare molte lacrime di coccodrillo e spender molte e molte rime per chieder venia non soltanto al coevo, estense e ducale, ma anche al postero lettore.

Il maestro Carlo Jachino s'è messo a musicare l'allegra vicenda con bella e disinvolta scioltezza. Qualche titubanza, soltanto, in principio come se fosse incerto sulla via da seguire. Ma ben presto egli si è incamminato alla méta, rapido e sicuro. Aveva modo di comporre una mezza dozzina di intermezzi o interludii e darci un saggio più o meno scolastico della sua vena sorretta non pure da ricca dottrina ma anche da rara perizia, e non ha voluto. Bravo. La commedia deve correr via, deve esser vissuta come nella vita — e il maestro l'ha affrontata senza neppure concedersi il lusso di poche battute d'introduzione.

Il linguaggio musicale di Carlo Jachino è semplice, schietto, signorile. Nulla di lezioso, nulla di volgare. Il terzo quadro del primo atto è un delizioso tema di notturno o di barcarola. Un che di nostalgico e di appassionato, ma come svolto e come trattato! Nessuna velleità di insistenza tematica, chè anzi nemmeno si avverte la unicità del tema, rigirato, spezzettato, ricomposto con molta leggiadria e apprezzabile varietà fonica. La vicenda scenica trae, dalla sua collaborazione una efficacia e una vivacità che le aggiungono freschezza e vigore. Non mai le esigenze della composizione musicale ritardano di un attimo le rapide battute del dialogo. Il maestro conosce l'arte di sottolineare le parole, e di conferire ad esse speciale significazione, lontana da ogni piatta banalità. Gli basta una nota, un gorgheggio, uno svolazzo a far scoppiare la risata che dal cuore sta salendo alle labbra.

Ma non per questo egli è un umile chiosatore del verso. Le danze, al secondo atto, sono contenute in una linea di ricercata semplicità, ma la loro eleganza e il buon gusto di ogni risoluzione fonica rivela la educazione e la perizia di chi le ha composte. Meno peregrina nella forma mi è sembrata la scena in cui Giocondo rivela al Re il suo infortunio coniugale. E' vecchio il « *solatium miseri habere socios poenantes* » ma non è nuova nemmeno quella forma di constatazione a due voci, troppo dulcamaresca.

Per contro, la quadratura dell'ultima scena dello stesso atto, mette in chiara evidenza le virtù del compositore e del musicista. Il maestro Jachino ha composto, senza averne l'aria, un bel finale, chiaro, proporzionato, con felice disposizione delle voci sulla scena ed in orchestra. Il terzo atto vale più dei primi due presi insieme. E' tutto un tessuto di pensieri delicati e di invenzioni saporitissime. Dal duettino fra Greco e Fiammetta, che richiama in memoria vagamente l'amore di Fenton che, voi ben sapete, rinnova come fa la luna, al gaio e scintillante terzettino è tutto un inseguirsi di delizie rutilanti, luminose, schiette, tali da meritare all'autore i più fervidi plausi. E la vicenda corre via veloce come i dardi dell'amore nelle ultime scene uscite di getto dalla fantasia del musicista e sapientemente trascritte sulle carte. Una analisi compiuta di questa parte della commedia musicale darà la misura dell'alto sforzo d'arte, della nobile fatica compiuta dall'autore. Noi abbiamo un po' troppo nella testa il fugato finale del *Falstaff* così come abbiamo sempre davanti agli occhi il *David* di Michelangelo. Ma il quartetto finale di questo *Giocondo e il suo Re* è una delle più belle cose che io abbia sentito in teatro, vuoi per il pensiero leggiadrissimo vuoi per la forma schiettamente italiana (il che vuol dire chiara, sana, bella, limpida) ond'è rivestito. Chi l'ha composto ha polmoni buoni, respiro largo ed aperto e sopratutto cuore sano. Io me ne felicito, e aspetto.

Aspetto perchè, se non erro, il maestro Jachino è giovine e alle prime armi, ma rivela attitudini di atleta. Egli può aspirare alla olimpiade. Il suo saggio è ben più della solita promessa e dell'usata speranza. E' una bella cosa. Interroghi il suo cuore, armi la prora con tutte le forze dell'ingegno, e lasci che la sua fantasia gonfii le vele.

E aspetto, anche, *in jucunditate*. Perchè sir John Falstaff che pubblico e critici hanno cominciato a capire dopo parecchi anni e quasi a malincuore, comincia a darci una bella figliuolanza. Senza instituire confronti, *Gianni Schicchi*, i *Compagnacci* e questo *Giocondo e il suo Re* sono tre belle e forti creature, di sangue italiano e cresciute ed educate all'italiana con la più scrupolosa onestà e sincerità.

Rinascita? Forma nuova? Lasciamo, oggi, queste melanconie. Pensiamo piuttosto che l'animo di questo nostro popolo si rispecchia e si esalta nelle fosforescenti feste dell'arte — di questo popolo che ha dato sangue a rivoli quando la Patria ne ha avuto bisogno, che ha sopportato e sopporta pesi, fatiche, oneri, doveri, dolori con infaticata serenità e che, giunto a sera, gioconda lo spirito col sano riso che aggiunge il mitico filo alla trama della vita.

E, come l'artiere carducciano, guarda, gode e più non vuole.

T. O. Cesardi.

L'Opera italiana in Germania

È un lungo cammino quello che l'opera italiana ha percorso in Germania, e dobbiamo confessare che anche oggi, dopo tante avventure wagneriane, essa continua imperterrita la sua strada.

Quando Haendel e Hasse attinsero alla fonte italica sino ad italianizzarsi, (quest'ultimo — almeno — completamente) la superiorità dell'opera italiana era già manifesta. Ed oggi, dopo lo sviluppo rapido compiuto nel frattempo, essa non è rimasta meno popolare. Popolare è proprio la parola giusta; poichè sebbene il secolo decimonono abbia naturalmente contribuito a modificare l'indirizzo e il gusto, e l'Italia stessa abbia subito, com'è noto, diverse influenze nordiche, pur tuttavia l'opera italiana all'estero conserva il grande privilegio di piacere al pubblico, nonostante il mondo appaia dominato dall'ideale della musica assoluta.

L'opera sembra voglia morire. Non è che la gran massa che vi resta attaccata, opponendosi agli artisti che disperano ormai di stabilire un perfetto accordo fra la musica, le parole e l'azione. Ma la massa, sempre potente, determina il repertorio dei teatri; essa richiede che un genere d'arte, pur dichiarato morto dagli artisti, non cessi di vivere.

La produzione in questo campo comincia, è vero, a diminuire. Ma, ai tempi che corrono, sarebbe troppo, il predire la fine della scena musicale, sostenuta dal plauso delle masse.

In Germania il conflitto fra l'opera tedesca e quella italiana è di vecchia data; conflitto segreto, s'intende. Dal momento in cui Gluck e Mozart appaiono sulla scena, il contrasto s'accentua. Fino allora la tradizione dell'opera italiana aveva trovato forte appoggio nei Principi; le Corti s'erano adornate di essa, che sembrava straordinariamente atta ad appagare il bisogno del fasto, senza richiedere troppa concentrazione. E mentre le Corti rimangono fedeli alla tradizione dell'opera fastosa, la borghesia tedesca si volge ad altri ideali. Abituata a vedere, collo Schiller, nel teatro una istituzione morale, comincia a considerare anche l'opera dal punto di vista etico. E sebbene i libretti di Mozart non possano vantarsi d'alta moralità, pure la musica, ispirata da essi, li innalza talmente da giustificare l'ideale borghese.

È lo spirito della polifonia, l'indirizzo metafisico della musica mozartiana che compie il miracolo, impedendo nel tempo stesso la polarità di questo maestro in Italia, dove sinfonia ed opera restano nettamente separate.

Dal punto di vista etico e metafisico viene pure considerato il *Fidelio* di Beethoven, che trovava troppo frivolo Mozart; rimprovero, questo, che prova l'avversione istintiva di tale maestro per la scena musicale; egli, invero, credeva di dare, con un inno alla fedeltà coniugale, ove s'alleava la musica, il modello dell'opera. Non è senza ragione che il *Fidelio*, per quanto ricco di bellezze musicali, ha raramente passato il confine della Germania. E non c'è nemmeno da meravigliarsi che Rossini, a Vienna, abbia, nelle masse, trovato molto più favore di Beethoven il quale opponeva la sua musica etica-metafisica a quella che gli pareva frivolissima, se pure mai andò a sentirla.

All'opera tedesca che aveva, al principio del secolo decimonono, fatto un bel cammino, quella italiana oppose nuove forze. Una volta scomparso dalla scena il castrato che, per il teatro tedesco, in fondo, rappresentava il mostro più snaturato che si potesse immaginare, l'usignuolo in forma di donna mise in azione i suoi incanti. E avendo Mozart stesso preso il suo volo dall'opera italiana, Rossini appariva a molti tedeschi come la continuazione più naturale di quel maestro, che pur s'era tanto allontanato dall'ideale italiano. Così la nuova opera rossiniana prevalse anche a Berlino, specialmente al Koenigsstädtischer Theater, mentre all'opera imperiale si coltivava a preferenza l'arte tedesca.

Le prime donne si avvicendavano. L'entusiasmo destato da Enrichetta Sontag è divenuto storico, ma si adorava, col rispetto proprio del pubblico nordico, la Pasta, anche quando le rimaneva solo un'ombra di quella voce che aveva incantato lo Stendhal, fatto che faceva ridere Mendelssohn, dotato di orecchie migliori del resto della popolazione berlinese. Colla Pasta aveva trionfato anche Bellini; la *Norma* fu sempre tenuta in altissima considerazione dai musicisti tedeschi, ritenendo l'autore, costoro, in un certo senso, un precursore di Riccardo Wagner.

Ed è Riccardo Wagner, ancor giovane, che prodigò parole di stima a Gaspare Spontini, quello strano italiano, il quale, pur confermando la sua nazionalità colla fastosità della sua opera, se n'era allontanato per la novità degli accenti drammatici. E poichè egli era, inoltre, un Napoleone fra i direttori d'orchestra, sempre capace di raggiungere gli effetti a cui mirava, è naturale che attirasse sopra di sè l'attenzione di Wagner, il quale, giova-

nissimo, aveva ricevuto da Carlo Maria Weber direttore dell'opera di Dresda impressioni incancellabili e decisive per il suo avvenire.

Ebbene, lo Spontini, direttore generale dell'opera di Berlino, fu nemico dichiarato di Weber, che, col suo *Freischütz* aveva creato il modello della nuova opera tedesca ispirata dal Volkslied e dalle guerre napoleoniche. Ci fu rivalità aperta fra l'*Olimpia* che, giusto in quei giorni, era stata accolta con grida d'entusiasmo, e il *Freischütz* che trascinava la gioventù tedesca spinta da un unanime sentimento patriottico. Certo non furono tanto i maestri stessi quanto i loro partigiani che si combattevano. Ma restano due fatti: uno per mancanza di tatto da parte del re Guglielmo III di nominare uno straniero, se pure ammiratore di Gluck, direttore generale del primo teatro d'opera del paese, appunto nella seconda decade del secolo XIX; il secondo, che lo stesso Riccardo Wagner, futuro creatore del dramma musicale nazionale, apprezza il maestro Spontini e gli scrive un necrologio vibrato. È vero che i due si trovavano uniti nell'odio per Mendelssohn e Meyerbeer (successore di Spontini). Ma dobbiamo ricercarne i motivi anche nella predilezione del compositore di Rienzi per *le grand opéra*, di cui Spontini fu rappresentante, e che preparò la strada al dramma musicale. Lo Spontini, per quanto combattuto, lasciò una traccia profonda nella storia anche dell'opera tedesca. Musicologi come Spitta e Marx gli hanno, ben a ragione, dedicato molti capitoli importanti, descrivendolo come uomo, direttore, musicista.

***

Si capisce come il romanticismo tedesco fosse necessariamente contrario all'opera italiana. Romanticismo significa desiderio di un mondo fantastico; la foresta germanica, sede d'ogni mistero, popolata di spiriti, le alte montagne innalzantisi fino alle nuvole che dànno alla luce un colorito indeciso, rappresentano la scena dell'opera romantica. Ciò dà un colorito particolare anche alla musica che adopera tutti i mezzi per esprimere quell'indeciso e quel misterioso; mezzi per lo più armonici che modificano il carattere anche delle frasi melodiche, coprendole come d'un velo. Con ciò l'opera tedesca s'allontana sempre più dall'italiana che si può definire la confessione più libera del cantante sulla scena. Il bel canto, nato sotto un cielo chiaro e luminoso, non permette il misterioso e non accetta la compagnia di ricche modulazioni che trova più di peso che d'ornamento.

Si parla anche di un romanticismo italiano, ma in un altro senso; e Puccini, che nelle *Villi* cerca d'avvicinarsi all'opera romantica tedesca, prova quanto questa sia opposta al carattere italiano. D'altra parte Otto Nicolai, autore delle *Allegre comari di Windsor*, così popolari in Germania, pur rinunziando a uno stile individuale e adottando la melodia italiana ha trovato una felice combinazione della franchezza meridionale e del romanticismo tedesco.

Mentre Weber e Marschner fanno strada a Riccardo Wagner, la grand opera comincia a dominare il mondo. E' la *devise* che riunisce tutti. E Meyerbeer, sebbene non del tutto scevro di tendenze romantiche, fu, per il mondo tedesco, un trionfatore, tanto più che lui, direttore generale dell'opera berlinese, poteva far valere assai la sua influenza.

Meyerbeer fu grande fautore della melodia italiana di cui si serviva nelle sue opere, e col genere fantastico che coltivava, fu anche ispiratore di Verdi giovane, il Verdi del *Macbeth*. Fu il Meyerbeer che manteneva il pubblico tedesco al gusto dell'opera italiana, la quale veramente non aveva mai cessato di vivere in Germania. Siamo all'epoca delle stagioni italiane all'estero, e basta nominare il Merelli per richiamare tutta una serie di trionfi di cantanti come la Patti, e molte altre prime donne.

Perchè l'opera italiana riuscisse in Germania fu assolutamente necessaria la stagione, come unico mezzo per raggiungere un'impressione d'insieme resa impossibile dal contrasto di cantanti italiani con quelli tedeschi. Eppure questa diversità di lingue e tipi, oggidì è divenuta frequente sulla scena tedesca, dacchè la stagione italiana in Germania non è che un ricordo storico. Ma fu l'insaziabile appetito della Dollarica la ragione della scomparsa di una istituzione tanto preziosa per la propaganda dell'opera italiana in Germania.

Sotto questo punto di vista, ci fu grande differenza con l'Austria, dove l'opera italiana, per lunga tradizione e per l'indole degli abitanti, aveva sempre piaciuto talmente da costituire un vero pericolo per l'opera tedesca. Tanto più che il wagnerismo trovò sulla sua via molti ostacoli nella critica dell'Hanslick, il quale pure fanatico dell'opera comica, non tardò a portare i suoi saluti avvelenati al Verdi delle prime opere, e poi del *Trovatore* e del *Rigoletto*. Ma bisogna confessare che il critico si corresse più tardi quando vide che il compositore si era sviluppato diversamente da quanto aveva preveduto.

Il cammino di Verdi sulla scena tedesca rimane glorioso. L'unico italiano capace di far fronte a Wagner aveva in Germania contro di sè tutti i partigiani del romanticismo iniziato da Weber e Marschner e tutti gli ammiratori del soprannaturale. Così si formò un'opposizione tremenda, che però fu paralizzata dal vecchio amore per il bel canto, suscitatore di tanti entusiasmi. Si aggiunga a ciò che Verdi fu pure considerato come antagonista di Meyerbeer.

Il wagnerismo della settima e ottava decade del secolo XIX fu, come è noto, di grandissimo ostacolo, se non per il successo, per la riputazione artistica di Verdi. E si può dire che solo verso il '90 si cominciò a riconoscere la grandezza del maestro italiano, oscurata per lungo tempo dall'astro wagneriano.

La famosa lettera di Bülow non fu che l'espressione pubblica di un cambiamento operatosi nella mente degli artisti tedeschi; e questo cambiamento fu facilitato a Bülow dalle esperienze che aveva fatte con Wagner e i wagneriani.

Avendo io, nel mio libro su Verdi, messo in forte contrasto le figure dei due maestri, sì da dare luogo a un malinteso, mi preme di dire che, come fenomeno artistico, Wagner è superiore a Verdi, poichè alla forza costruttiva e distruttiva di Wagner nulla si può paragonare; ma incomparabile resta Verdi, molto più semplice artista, per l'unità dell'uomo e del musicista: parallelismo non turbato nemmeno dallo sviluppo straordinario che portò l'opera italiana oltre il tipo stabilito dal lavoro di un secolo.

Adesso, il vecchio Verdi dell'*Otello* e del *Falstaff* ha rischiarato il giovane del *Trovatore* e della *Traviata*, quindi anche queste opere si considerano da un altro punto di vista. Si trova l'unità in tutta l'opera verdiana. Ciò non esclude gli errori. Chi ha sentita la recente rappresentazione di *Falstaff* allo Staatsoper sotto la direzione di Selmar Meyrozt non poteva che meravigliarsi degli accenti troppo forti dati a questa opera. Le *Allegre comari di Windsor* di Otto Nicolai hanno avuto tanta fortuna in Germania da ostacolare il *Falstaff* di Verdi ad onta degli elogi profusi a quest'ultimo dal mondo artistico tedesco. Tanto è vero che il gioiello verdiano ha bisogno di un trattamento speciale, e che pochi teatri possono proteggerlo da un opportunismo teatrale troppo comune.

Oggi anche l'opera italiana è divenuta un problema. Mentre Puccini trionfa dappertutto, alcuni giovani italiani di tendenze molto avanzate si allontanano da quella via che fu la gloria dell'Italia durante due secoli. Puccini resta invece il maggior rappresentante di quell'opera che aveva ed ha la facoltà di piacere al pubblico.

La questione sta lì: l'opera, che sempre cercava il plauso della massa, è un genere d'arte misto, incapace di elevarsi all'idealità musicale senza perdere appunto la capacità di trascinare le masse.

Questa tesi sarebbe combattuta dai più grandi maestri, incluso lo stesso Verdi. Allora dobbiamo ammettere un altro genere d'opera, senza la tendenza alla popolarità che si acquista in prima linea per la forza melodica espressa dalla voce umana, e fatta soltanto per un pubblico eletto. Lo stesso Verdi, dopo aver cercato la popolarità, verso la fine della sua vita fece dell'arte sublime nell'opera, sublimità della quale si scorgono le tracce già nelle opere del periodo di mezzo.

Non si può negare che Verdi abbia trovato il plauso degli artisti ed abbia distrutti tutti i pregiudizi che lo combattevano anche nel mondo tedesco.

Eppure la vera popolarità dell'opera italiana, in Germania, per ora resta attaccata a Verdi, fino all'*Aida* e al Puccini della *Bohème*, *Tosca*, *Butterfly* e — se vogliamo — anche del *Gianni Schicchi*, vantato oggi perfino da quelli che credevano dovergli negare qualsiasi valore artistico!...

Bisogna attendere ancora per sapere se il pubblico tedesco, che non conosce Riccardo Zandonai e assai poco Montemezzi, accetterebbe l'opera di Pizzetti, che si eleva a nuove forme d'espressione, oppure quella di Malipiero che ha abbandonato l'opera come opera. La carriera dell'opera italiana in Germania è interrotta dalla quasi completa mancanza di artisti italiani capaci di mettere in luce i valori della nuova produzione. Le opere italiane si presentano in veste ed interpretazione tedesche, il che fa loro cambiare aspetto. Sono poche le opere che non ne soffrono. Perchè l'interpretazione, talvolta interessante dal punto di vista drammatico, non dà loro il carattere nazionale cui hanno diritto.

ADOLF WEISSMANN.

Diffondete MUSICA D'OGGI

Bartolomeo Merelli

Bartolomeo Merelli, che i contemporanei onoravano del titolo di « Aquila degli Impresari », fece di tutto in verità per meritarselo. Nato a Bergamo nel 1753 ebbe la fortuna di poter frequentare la scuola di musica, istituita colà dal celebre maestro Mayr, dove ebbe a compagno il Donizetti di soli due anni più giovane di lui. Dotato di sufficiente coltura letteraria e di fantasia pronta e fervida, egli coltivò in pari tempo la musica e la poesia, come ne fanno prova i drammi *Samuele e Alfredo* scritti per il suo Maestro e dal medesimo musicati. Così più tardi, quando il Donizetti cominciò ad esercitarsi nella composizione, il Mayr che vigilava e consigliava il suo allievo e lo dirigeva in quei suoi primi esperimenti, raccomandò il Donizetti al Merelli, incaricandolo di fornirgli poesie adatte e d'impartirgli in pari tempo qualche lezione di belle lettere, nel quale studio il Donizetti era rimasto indietro per mancanza di mezzi d'istruzione. Il giovane Merelli si assunse volentieri l'incarico affidatogli e divenne l'amico più intrinseco del Donizetti al quale fornì in seguito i libretti delle quattro prime opere composte dal maestro bergamasco per Venezia, per Mantova e per Roma. Intanto fu sopra il testo di alcune piccole poesie fornitegli dal Merelli che Donizetti cominciò ad esercitarsi, e vi riuscì così bene che a tredici anni, sotto la guida e la protezione del Mayr, immaginò di comporre egli stesso una commediola famigliare in due atti, intercalata da pezzi di canto e suono, da rappresentarsi su d'un piccolo palcoscenico appositamente eretto in una sala del Conservatorio. Il grande successo ottenuto da questo primo saggio determinò una sottoscrizione cittadina per fornire al giovane compositore i mezzi necessari coi quali recarsi a Bologna alla scuola di contrappunto del rinomatissimo padre Mattei.

Tre anni dopo, tornato in patria, gli venne affidata dal Mayr una commediola intitolata: « *I piccoli virtuosi di musica ambulanti* » scritta dal Merelli affinchè la musicasse. E ciò il Donizetti fece rapidamente e bene. Ma non erano questi i successi bramati dal Donizetti; egli aveva bisogno di ben altro. A Venezia erasi restaurato, in quel tempo, l'antico Teatro Vendramin, detto di S. Luca, ed un operoso impresario, certo Zancla, siciliano, ne aveva assunto l'impresa per la cosidetta apertura. Lo Zancla, che, precedentemente, aveva assunto l'impresa del Teatro di Bergamo, e che aveva sentito parlare con grande fervore del giovane Donizetti, ebbe quindi l'idea di dargli commissione d'un'opera nuova per la solennità della inaugurazione. Parlatone prima col giovane Merelli, l'affare fu ben presto combinato. Donizetti promise di musicare il dramma *Enrico di Borgogna* sopra un libretto fornitogli dal Merelli che si assunse anche lo impegno della messa in scena. L'esito fu abbastanza felice, non tale però da assicurare le sorti della stagione; in vista di che, l'accorto impresario, richiese subito al giovane maestro un secondo lavoro di minor mole e di allegro stile. Il Donizetti si mise d'accordo col Merelli, e ambedue lavorarono con tale alacrità che, in meno di un mese, l'opera buffa dal titolo: « *Il ritratto parlante* » venne presentata sulla scena, e accolta dal pieno favore del pubblico.

Ignoro perchè questa partitura del Donizetti non si trovi negli elenchi pubblicati, e non se ne sia nemmeno inteso mai più a parlare. Può darsi che lo Zancla, tornando in Sicilia, abbia portato con sè quella partitura, ed essendo colà morto poco tempo dopo, è facile che quelle carte musicali sieno andate smarrite

Il Merelli, come abbiamo detto, continua a rimanere il librettista di Donizetti, anche per Roma con il nuovo dramma: *Zoraide di Granata*, soggetto tolto da un modesto romanzo di Florian Gonzales, e non nuovo alle scene liriche d'Italia.

Che si sappia, quella fu l'ultima volta in cui il Merelli si cimentò nella spinosa palestra della poesia teatrale, poichè dopo avere accompagnato e assistito il suo amico Donizetti, in Roma, il Merelli tornò a Bergamo, dove rimase ancora per poco. Uno strano episodio l'obbligò, ad un tratto, a lasciare la città nativa per recarsi a Milano.

Il padre del nostro Bartolomeo (bergamascamente: Bortolo) era l'agente della nobile famiglia dei Conti Moroni, e ciò permetteva al Merelli figlio di bazzicare liberamente in palazzo. Ora avvenne che il giovanotto — di indole vivace e spensierata — spintovi forse da qualche vistosa perdita al giuoco, o da qualsiasi altro motivo, in un momento di aberrazione mentale si mise in tasca alcune posate d'argento, appartenenti a uno splendido servizio da tavola dei Conti Moroni. La colpa venne ben presto scoperta con grave dolore del Merelli padre, il quale, in grazia de' suoi lunghi e onorati servigi presso la famiglia Moroni, potè da questa ottenere l'impunità per suo figlio, a patto però che venisse subito allontanato da Bergamo, e non ponesse mai più piede in palazzo.

Il padre allora lo mandò a Milano. Colà giunto il povero Bartolomeo, a corto di danaro, dovette accettare ospitalità in una delle tante agenzie teatrali d'allora, rassegnandosi alle volgari mansioni della scopatura e spolveratura dell'ufficio. Il Merelli, ciò facendo, non trascurava di prestare occhio ed orecchio a tutto quanto si diceva e accadeva nell'Agenzia; così a poco a poco, valendosi della sua coltura, e della prontezza e agilità del suo ingegno, principiò col mettere becco negli affari, e portarvi il contributo della sua abilità, e anche della sua fortuna. Fatto è che in poco più di un anno egli era divenuto il beniamino della Casa, e segnatamente del suo proprietario. Il quale un bel giorno finì col dirgli: « Senti, mio caro Merelli, denari non te ne do, ma lascio a te quello che renderà la scritturazione della *truppaglia* teatrale — coristi, suonatori, mimi, ballerine, ecc. ecc. ».

Il Merelli non era uomo però da contentarsi di così poco: a lui sorridevano ben altre speranze. Ed ecco che in una bella mattina di autunno, il nostro Bartolomeo lascia improvvisamente Milano, accompagnato da una numerosa schiera di virtuosi di canto e di mimica e di ballo, e si dirige a Vienna. Pare che a questo suo colpo di testa non fosse estraneo un colpo di cuore che egli avrebbe ricevuto da una famosa ballerina.

A Vienna, in quel tempo, faceva il sole e l'acqua — come suol dirsi — il ministro Montecuccoli che, sebbene avanti cogli anni, conservava gli appetiti della galanteria peccatrice. Ora avvenne che la ballerina di cui erasi invaghito il Merelli, fermasse l'attenzione del vecchio ministro, sì da spingerlo a proposte audaci. La bella, naturalmente, mise a parte di tutto il Merelli il quale, da uomo pratico ed accorto, consigliò la silfide ad opporre una virtù inattaccabile, tanto che il Montecuccoli finì col perdere la testa, e ricorrere al Merelli confidandogli la sua amorosa follia. Ciò era appunto quanto il Merelli aveva preveduto. Questi accolse con grande amorevolezza le confidenze del ministro, al quale insinuò di avere pazienza, d'insistere, assicurandolo che la ribalta non conosce virtù invincibili e quindi sperasse... spendesse... e aspettasse... Ma un giorno il vecchio peccatore si recò piagnucolando dal Merelli, dicendo di avere profuso indarno ricchi doni ai piedi di acciaio della silfide.

« Eccellenza — gli rispose il Merelli — la castità delle silfidi costa cara!... ».

Finalmente la virtuosa capitolò, ma ciò non avvenne se non quando piacque al Merelli, cioè quando questi aveva in tasca un decreto che lo nominava Ispettore generale degli Imperiali e Regi teatri, con dodici mila fiorini di onorario. Quell'ufficio rappresentava una vera sinecura lasciando al Merelli libertà completa di movimenti. Egli infatti ne approfittò per spiccare il volo verso altri lidi stranieri e imprendere la sua brillante e avventurosa carriera.

Infeudò ben presto cinque dei principali teatri d'Europa. Parigi, Pietroburgo, Berlino, Londra, Vienna, l'ebbero a vicenda ambito e fortunato impresario.

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 loro più acclamati melodrammi. E per eseguire queste opere, il Merelli scritturava le maggiori celebrità dell'epoca senza risparmio di spesa. La Malibran, la Pasta, la Brambilla, la Cerrito, la Eissler, la Taglioni, ottennero paghe favolose. Una volta egli ebbe persino l'audacia di scritturare la Cerrito e la Taglioni nella medesima stagione, in un'altra la Eissler e il famoso mimo parigino Perrot.

Tutto il gran mondo del teatro, quel mondo vario, ardente, fascinatore, che brilla e si consuma al fuoco della ribalta, si agitò attorno a quest'uomo, e ne subì il dominio. Il lungo periodo di anni in cui il Merelli resse le sorti della Scala, può giustamente ritenersi il più glorioso nei fasti di quel teatro. Egli ebbe infatti la fortuna ed il merito di rivelare al mondo il genio di Verdi accettando di rappresentare alla Scala, nell'autunno del 1839, *L'Oberto conte di S. Bonifazio*.

GINO MONALDI.

PIANOFORTE A DUE MANI

MONTANARO (E.)

118845. - *Falciando le messi.* Aria campestre . . . . . L. 4,—

POGGIALI (G.)

118752. - *Echi boscherecci.* Bozzetto L. 5.—
118753. - *Nostalgia* . . . . . » 5,—
118754. - *Preghiera* . . . . . » 4,—
118755. - *Quattro impressioni*: 1. Campagna romana; 2. Momento lirico; 3. Stelle; 4. Giorno di festa . . . . . » 6,—

(Nel prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Vecchie musiche italiane all'estero

Le pubblicazioni straniere di antiche e gloriose composizioni italiane non si contano, e sono poco meno numerose di quelle di studi storici sui nostri grandi Maestri. Invece la mèsse dei lavori di questo genere è quanto mai scarsa tra noi, e non di rado vi figurano ristampe per l'uso pratico, di cose già note. Fra le recenti pubblicazioni estere notiamo la *Sinfonia in do minore* op. 16 di Boccherini edita a Basilea, il *Concerto* per Oboe ed orchestra di Marcello restituito dal Lauschmann, il primo dei *Sei Grandi Concerti* per Archi di Giuseppe Sammartini, esumato da H. Prunières.

Altrove parleremo delle sedute di Musica medioevale dirette dal prof. Dr. W. Gurlitt ad Amburgo, dove si eseguirono musiche custodite anche nelle nostre biblioteche, sia di maestri stranieri, e sia di italiani. La *Revue de Musicologie* dello scorso maggio dava notizia che la Società dei Concerti del Conservatorio di Bruxelles eseguì, tra altre cose, l'*Ouverture* op. 43 di Boccherini e la *Sinfonia* op. 44 di Clementi, pubblicate ad Offenbach dall'editore André, e di cui le parti separate si trovano appunto alla biblioteca del Conservatorio di Bruxelles.

Vorremmo che queste notizie stimolassero i nostri confratelli a fare di più che ridurre per grande orchestra d'archi, magari con organo, clavicembalo, e chi più ne ha più ne metta (cioè per un insieme a grande volume di suono) i lavori che i nostri vecchi maestri pensarono magari per l'esile e prezioso complesso d'uno o due violini e basso, affidato per solito al clavicembalo, che non era più potente d'una chitarra.

In altri paesi queste assurde trasfigurazioni sono state abbandonate; non sarebbe ora che tramontassero anche tra noi? L'unica maniera vera ed efficace d'esaltare l'Italia consiste nell'emergere seriamente e nel farsi ammirare.

G. Sebastiano Bach e Fr. Couperin

Nella *Neue Musik Zeitung* del primo maggio u. s. O. V. Maeckel annunciava d'avere trovato che il *Rondeau in Si bemolle* situato a pagina 46 del *Notenbüchlein* (Libretto di musica) di Anna Maddalena, seconda moglie di Bach, non è altro che il Rondeau *Les Bergeries* di F. Couperin. E quel manoscritto, conservato alla Biblioteca di Stato a Berlino, è la raccolta dei pezzi favoriti dalla moglie del sommo Maestro, da lei copiati per uso personale proprio, con correzioni ed aggiunte del Maestro stesso.

« Questa scoperta mi pare tanto più importante, in quanto riguarda il quesito spesso dibattuto (ed oggi non ancora risolto) se e come Bach abbia conosciuto opere *clavicembalistiche* di maestri stranieri, e specialmente francesi; e se le apprezzasse, e se forse non ne venne influenzata la sua maniera di comporre. Che Bach s'interessasse molto ai lavori organistici di maestri stranieri, e che, com'egli sapeva fare li studiasse colla massima attenzione, veniva provato già dal primo biografo Forkel nel 1802. In che maniera Bach si occupasse di opere che trovavano la sua approvazione, lo mostrano le numerose trascrizioni, di cui gli originali vennero trovati in parte dalle ultime ricerche bachiane. Si tratta di ben 16 Concerti per pianoforte, 4 Concerti d'organo, 1 Concerto per quattro pianoforti e 3 Sonate per pianoforte, tutti lavori fondati su composizioni per violino, oboe e 3 strumenti d'arco, di Vivaldi, Marcello, Telemann, il Duca di Sassonia-Weimar e Reinken.

« Era verosimile che Bach avesse interesse altrettanto universale per le composizioni pianistiche d'un maestro, sia pure nel suo genere, tanto significativo come Couperin. Già l'indicazione delle « Suites francesi », (cioè di gusto francese) lo lasciava supporre, ma mancava finora una prova diretta.

« Filippo Emmanuele, uno dei figli di Bach, escluse, parlando col Forkel, che suo padre avesse preso nella diteggiatura qualche cosa da *L'art de toucher le Clavecin* di Fr. Couperin. La contraria testimonianza pare sia recata dalla nuova scoperta, perchè è noto come Anna Maddalena avesse riunito nel suo Libretto soltanto pezzi ch'essa studiava col marito, ed erano da lui preferiti ».

***

Continuando l'A. riferisce la notizia già conosciuta che nello stesso Libretto si trova il canto « Willst da dein Herz mir schenken » coll'indicazione « Aria di Giovannini », nome questo che per lungo tempo si è considerato come diminutivo famigliare di *Giovanni* Sebastiano Bach stesso, mentre pare esprima il vero autore del pezzo: il violinista italiano Giovannini, che di Bach fu appunto contemporaneo.

Una memorabile esecuzione musicale del secolo XVIII

Chi vive ai nostri giorni ha naturalmente radicata in sè l'idea che le cose andassero una volta in maniera più o meno simile a quello che i nostri occhi hanno sempre veduto, ed a ciò che udirono sempre i nostri orecchi. E pure, ogni tanto, qualche notizia storica pare ci scopra di tratto un quadro così lontano dalle nostre idee, da restarne sorpresi.

Per esempio, Mr. William Wallace, parlando nel *Musical Times* dei precursori dell'odierno direttore d'orchestra e coro, riportò parte della descrizione che fece il Dr. Charles Burney, Mus. D. F. R. S., della commemorazione di Händel tenutasi all'Abbazia di Westmnister nel 1784. Si noti che il Burney era contemporaneo e forse testimonio oculare ed auricolare.

« V'erano 525 esecutori, cioè un coro di 274 voci ed un'orchestra di 250 strumenti con un direttore. Le voci erano costituite da 59 soprani e 48 contralti, contro 85 tenori ed 84 bassi (rapporti abbastanza curiosi). Questi cantori dovevano tener testa a 48 violini primi e 47 secondi, 26 viole, 21 violoncelli e 15 contrabbassi. I fiati comprendevano 6 flauti, 26 oboi, 26 fagotti, 1 contrafagotto, 12 trombe, 12 corni, 6 tromboni. V'erano in più 4 tamburi.

« Non si può dubitare dell'entusiasmo e della buona fede del Burney, ma noi restiamo un po' scettici riguardo all'equilibrio della sonorità, stando le cose com'egli riferisce.

« Dirigeva Joah Bates, Esquire, musicista di grande autorità, per poter guidare dal suo seggio all'organo questo stuolo di esecutori, di cui non pochi gli volgevano le spalle; e ciò *con una sola prova d'assieme...* ».

Il dr. Burney assicura che « quasi tutti gli esecutori erano in vista del direttore », e che « eminenti e rispettabili professori di grande esperienza » avevano parte di sottodirettori, a sostegno dei vari musicisti. Ma poi dice chiaro che quella fu un'esecuzione memorabile, che ebbe anche luogo « senza l'assistenza d'un *Manipolatore* che regolasse la battuta ».

Con tutto ciò « forse il più immediato e sorprendente effetto di quella massa stupenda, era prodotta dall'unanimità d'insieme (simultaneous tuning). E noi siamo pronti a crederlo, specie quando dice che dodici oboi suonavano *a solo* come un unico strumento (!) e che un *solo* di fagotto veniva eseguito da ventiquattro professori *di cui l'unità d'effetto era meravigliosa* ».

Vi sarà chi non sorrida? Eppure non è passato un secolo e mezzo da allora. Bastano queste citazioni, lette come per caso, per far sentire che cosa dovevano essere le esecuzioni d'un tempo ancora abbastanza vicino, e quindi quanto recente sia l'arte d'eseguire.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

KÖHLER (L.)

Nuova Scuola della velocità per lo studio del passaggi brillanti. Op. 128. Edizione riveduta da E. Pozzoli:

E. R. 181. - Volume I . . . . . L. 6
E. R. 182. - » II . . . . . » 6

E. R. 11. - *12 piccoli Studii* composti per l'avviamento alla Velocità, Op. 157 . . . . . » 4
E. R. 12. - *Il piccolo Pianista*. 40 ricreazioni per i principianti Op. 189 . . . . . » 3
E. R. 13. - *16 Studii* di media difficoltà (I^a^ Serie). Op. 224 . . . . . » 3
E. R. 14. - *12 Studii* di media difficoltà (II^a^ Serie). Op. 208 . . . . . » 3
E. R. 15. - *10 Studii* di media difficoltà (III^a^ Serie). Op. 209 . . . . . » 3
E. R. 16. - *Primo Album per fanciulli*. Op. 210 » 4
E. R. 17. - *Secondo Album per fanciulli*. Op. 246 » 4
E. R. 27. - *Esercizii e Melodie per fanciulli*. Op. 218. Edizione riveduta da E. Marciano » 3

L'Amico dei fanciulli. Piccoli pezzi facili. Op. 243. Edizione riveduta da E. Marciano:

E. R. 39. - Volume I . . . . . » 3
E. R. 40. - » II . . . . . » 3

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, giugno 1924.

I. PIZZETTI. - *Arturo Toscanini.*
« Fra quanti grandi musicisti interpreti furon degni di esser detti Maestri, nessuno mai fu più degno di tal nome di Arturo Toscanini ».

—— *Impressioni, Consensi, Plausi, Ricordi.*
Più o meno brevi scritti su A. Toscanini, d'uomini più o meno illustri. Il fascicolo termina con delle Note biografiche e l'elenco in ordine cronologico dei teatri dove diresse il grande Maestro dal 1886 in poi. Poichè la rivista prepara un elenco nuovo con tutte le possibili notizie sulle varie stagioni a cui il Toscanini ha partecipato, si prega chi può dare « notizie e dati controllati e attendibili », di comunicarli alla redazione in Torino.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, maggio-giugno 1924.

A. VALABREGA. - *Guglielmo Mattioli.*
Scritto necrologico ispirato da calda ed affettuosa ammirazione pel maestro spentosi di recente.

F. B. PRATELLA. - *Il « Nerone » e la critica.*
Il lato più caratteristico di questo articolo è la forte censura contro le riduzioni del libretto in confronto della tragedia apparsa a suo tempo. Certo l'A. non sa che tutte quelle riduzioni furono fatte dal Boito stesso e si trovano nel manoscritto autografo, dove anzi il maestro giustificò la soppressione del 5° atto scrivendo alla fine del 4° nella versione attuale: « fine del 4° ed ultimo atto » e firmò *Arrigo Boito e Chronos*. Il criterio del tempo, cioè della lunghezza, era stato dunque il consigliere della riduzione. Questo è noto dai giornali, ormai da più mesi.

G. FRANCHI. - *Musica e Stato.*
L'A. invoca un Teatro Sperimentale Lirico, sperando ne vengano vantaggi pari a quelli recati dal Teatro Sperimentale Drammatico.

N. MORINI. - *L'animo di Vincenzo Bellini attraverso un brano di lettera di Lui al Governatore di Catania.*
Estratto d'una lettera di calda raccomandazione a favore del proprio zio Francesco Ferlini e del di lui figlio, nella quale il Maestro dà prova di molta dellicatezza d'animo.

G. MENINI. - *Igiene Musicale.*
Voti e desiderii di miglioramenti nelle abitudini teatrali.

P. GORINI. - *« Panna montata » (Schlagobers) di R. Strauss.*
Eco della generale delusione di quest'ultimo lavoro straussiano.

La Prora. - Roma, maggio-giugno 1924.

A. CASELLA. - *Lettera parigina.*
Interessanti notizie sulla vita artistica di quella metropoli, dove è costante la tensione verso l'avvenire.

A. DAMERINI. - *L'interpretazione scenica dell'opera musicale.*
Scritto diviso in quattro parti: *Crisi del teatro lirico; Interpretazione scenica dell'opera musicale del passato; L'interpretazione scenica dell'opera musicale dell'avvenire; Conclusione*, la quale si può riassumere nel voto che venga innalzata la cultura e la preparazione degl'interpreti-cantanti. L'A. ha fiducia nel progetto governativo di riformare le scuole di canto e recitazione, e di fondare un *Teatro lirico di Stato*.

R. MASSARANI. - *Il festival internazionale di Praga 1924.*
Resoconto con impressioni e notizie sui vari lavori eseguiti. I maestri italiani pare vi abbiano raccolta larga messe d'applausi.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma 30 maggio 1924.

P. BIONDI. - *Una grande iniziativa Musicale: il Salone Chigi a Siena.*
Entusiastiche notizie sul salone dovuto all'intelligente amore ed alla generosità del conte Chigi e del prof. Piero Bagliori, ed alla sua già bene iniziata attività musicale. Sono annesse fotografie di pitture murali e dell'organo, dovute all'arte d'Arturo Vigiardi, e di alcuni strumenti custoditi nel museo.

E. ALBINI. - *Una lettera inedita di Paganini.*
Il documento è indirizzato a M. Boscaroli, che il Maestro prega di trovargli « qualche violino di Giuseppe Guarneri detti del Gesù e di Stradivario, nonchè un violoncello pure di Stradivario... ».

G. MARCHETTI FERRANTE. - *Leone X e la musica.*
Bello squarcio storico estratto dal libro *Rievocazioni del Rinascimento* uscito di recente in edizione Laterza.

L'arte Pianistica. - Napoli, maggio - giugno 1924.

A. L. - *Spagna musicale.*
Rapido sguardo alla storia musicale spagnola e ritratto di Isacco Albeniz.

A. L. - *Politonalità.*
Risposta ad un articolo di Antonino Procida nel *Corriere di Napoli*, in difesa della tonalità.

E. VERZINO. - *Una storica « prima » alla Scala di Milano.*
Notizie sulla preparazione, la prima esecuzione e la successiva scomparsa dalle scene, dell'opera semiseria in due atti *Chiara e Serafina* di G. Donizetti.

F. BOGHEN. - *Il « Nerone » di Boito.*

ESTERO

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 maggio 1924.

M. IMBERT. - *Diagnostic.*
Diagnosi della musica odierna: « essa ha la febbre, ma è solo febbre di crescita. I pustoli rossi che spesso trasudano pus e ne sciupano il viso, sono effetti d'un periodo di formazione... Basta lasciar fare al tempo... »

CH. DYKE. - *Un coup d'oeil sur l'Espagne de la Renaissance.*
« Certo, tranne che negl'Inglesi, l'impronta della razza non fu mai più indelebile che nei musicisti spagnoli... Si può trovare che le opere loro sono più nobili che amabili, più eroiche che tenere, più ardenti che persuasive nell'espressione... ».

Le Mondè Musical. - Parigi, maggio 1924.

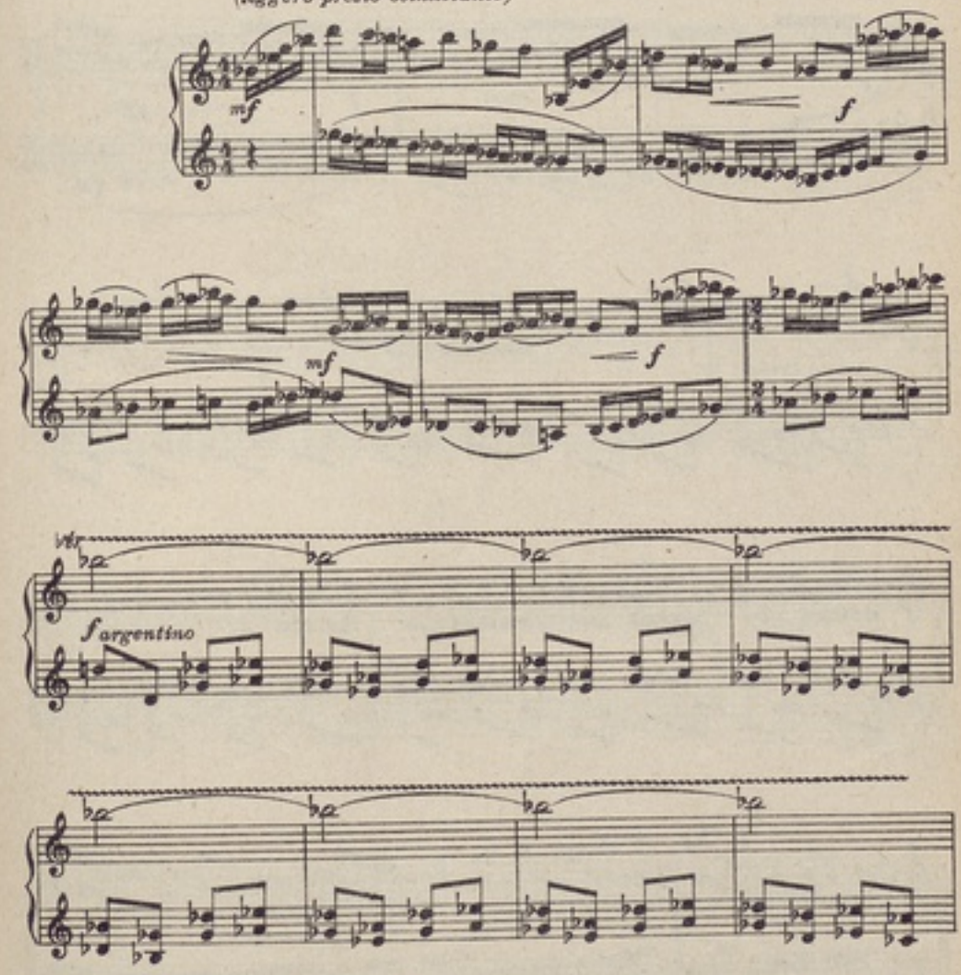
J. HURÉ. - *La Musique utile ou la Surprise-Party.*
Spesso si giudica inutile la musica che non reca elementi nuovi, ma « Palestrina, J. S. Bach, Haydn, Mozart, non hanno spesso innovato ». D'altra parte « gli storici scoprono di continuo che i novatori illustri ebbero precursori inetti, a cui rubarono i procedimenti nuovi e male utilizzati, per farne meraviglie ».

A G. F. Malipiero

IL GATTO CON GLI STIVALI(*)

Guido Sommi

(leggero presto scintillante)



(*) Dalle *Favole di Perrault*. 5 Balletti per pianoforte.

Proprietà riservata.

ff

mf cresc. f ff

presto assai f cresc.

chiare ff

f

mf f

f argentino

ff ff

mf cresc. f ff

A. Mangeot. - *La Grande Saison d'Art de la VIII. Olympiade au Théâtre des Champs-Elysées.*

Resoconto delle solenni esecuzioni organizzate dai vari paesi. « Nous regrettons l'absence de la grande puissance musicale italienne, et de celle de nos amis de Suisse et Belgique, qui eussent certainement tenu aussi une belle place dans cette festivité mondiale ».

Le Ménestrel. - Parigi, 16 maggio 1924.

J. d'Udine. - *Les Rythmes Homochrones.*

Ritmi omocroni sono per l'A. quelli che, pure avendo uguale durata di valori e situazione dei tempi in battere, presentano diversa posizione degli accenti dinamici. Queste differenze sono fonte di varietà e di delicatezza espressiva. Lo scritto piuttosto diffuso continua nei fascicoli del 23 e del 30 maggio.

Revue de Musicologie. - Parigi, maggio 1924.

C. Bouvet. - *Gervais-François Couperin, compositeur de musique vocale.*

Notizie storiche seguite dall'*Air de la Chasmière* travestita da canto in onore della Repubblica Rivoluzionaria.

A. Tessier. - *François Couperin à l'orgue de Saint-Gervais.*

Documenti inediti che « permettono talvolta di scorgere il grande maestro da vicino e quasi nella sua intimità musicologica ».

Y. Rihouet. - *Note biographique sur Attaingnant.*

La giovane studiosa comunica i risultati delle sue ricerche sull'editore che ebbe in Francia missione simile a quella del Petrucci in Italia.

M. Cauchie. - *Les deux plus anciens recueils de chansons poliphoniques imprimés en France.*

Sono le raccolte seguenti: *Chansons nouvelles en musique à quatre parties: naguère imprimées à Paris p. Pierre Attaingnant ecc.* (1528) custodita alla biblioteca di Versaglia, e *Chansons du maistre Clement Janequin* (1528) oggi notissima per la ristampa fattane da M. Henry Expert.

The Sackbut. Londra, maggio 1924.

R. H. Legge. - *An « English » Opera.*

Si deplora che la Compagnia Nazionale Britannica d'Opera accolga spesso elementi non inglesi ed eseguisca opere troppo spesso straniere. Perchè non riunire tutti i buoni cantanti di lingua inglese (Britannici, Australiani, Canadesi, Americani) che agiscono in tutti i paesi?

A. W. Kramer. - *An Unknown Quantity... in Europe.*

Perchè la musica americana (eccetto il jazz-band) è « una quantità sconosciuta in Europa? Fino a un certo punto per l'indifferenza degli europei, ma poi per la mancanza d'iniziativa degli editori americani. I quali hanno saputo « lanciare » la musica popolare detta « jazz », ma non quella artistica.

C. A. Dawson Scott. - *May-Day Folksongs.*

« Da tempo immemorabile è abitudine, il primo di maggio, in certi paesi, di truccare degli uomini da cavallucci di legno e da nani, con maschere e gonnelle, ed andare in processione ballando e cantando ». È un avanzo di rito pagano propiziatorio della fecondità primaverile. Si presenta una versione di questi canti.

J. Hart. - *Conductors and non Conductors.*

Il titolo, un gioco di parole, è fondato sul doppio senso della parola *conductor* che, in inglese, esprime tanto direttore (d'orchestra), quanto conduttore (dell'elettricità). Il direttore dev'essere, di fatto, buon conduttore di quell'elettricità per cui le sue intuizioni interpretative si comunicano agli esecutori, e per mezzo loro al pubblico. L'A. considera uno ad uno i più noti direttori di Nuova York.

Dr. G. A. Pfister. - *C'est le ton qui fait la chanson.*

Amare considerazioni sulla vantata superiorità musicale americana, nella quale forse la ricchezza finanziaria odierna ha non piccola parte.

F. H. Martens. - *A Philosophy of History which renders Music her Due.* (Una Filosofia della Storia che rende il dovuto alla musica).

Interessanti citazioni dell'opera di Oswald Spengler « Il tramonto della civiltà occidentale », che ora è uscita in edizione inglese.

J. F. Porte. - *America's Musical Plight.*

« Le cattive condizioni musicali dell'America » stanno nel fatto che vi sono troppi impresari, maestri, ecc. stranieri, i quali si cacciano nei posti eminenti a forza di arrivismo e di pubblicità. Le forze americane rimangono così soffocate.

H. Shipp. - « *Entr'Acte* » *and Shaw's* « *Saint Joan* ».

L'A. disapprova l'uso di intramezzare lavori drammatici con pezzi di musica non pensati per tale ufficio, e fa l'elogio delle musiche di John Foulds pel *Saint Joan* di Bernard Shaw, dove pare sia mantenuto perfetto l'equilibrio tra i due elementi: parola e musica.

---

giugno 1924.

U. Greville. - *Remarks.*

L'autrice esprime la speranza che S. M. il Re voglia riconoscere il posto che la musica si è fatto nel cuore del popolo, e lo mostri intervenendo a qualche importante concerto. È un voto che potrebbe venire espresso anche in qualche altro paese.

B. Williams. - *The Music of Kaikhosru Sorabji.*

Accurato studio e giudizio sull'arte di questo compositore indiano, ch'è uno tra i più rivoluzionari della giovane scuola.

H. Hughes. - *Sir Richard Terry and Westminster.*

Sir R. Terry si è ritirato dalla direzione della Cappella della cattedrale cattolica di Londra *Westminster Cathedral*, dove aveva compiuta un'insigne opera d'arte e di affermazione nazionale: rimettere in uso il fiore della polifonia vocale inglese del periodo dei Tudor. L'A. fa voti perchè tale magnifico indirizzo artistico non cessi.

U. Greville. - *Gesture in Song.*

A proposito del gesto nel canto l'A. parla ampiamente e gradevolmente sulla libertà e sulla personalità dell'interpretazione, le quali dipendono sempre dalla vivezza dell'emozione di chi canta.

E. Fowles. - *The Evolution of Harmony.*

Ampia recensione del libro del Dr. C. H. Kitson, uscito con questo titolo in ed. Clarendon Press ad Oxford.

H. ANTCLIFFE. - *Art, Religion, and Clothes.* (Arte, religione, e vestiti).
I vestiti sono cose esteriori, ma esercitano nocevole influenza sullo stato d'animo e sui rapporti fra uomini. « L'abito non fa il monaco », ma gli ricorda i suoi doveri; come la trascuranza esteriore del « bohèmien » è un'affermazione spirituale. Chi prescrive l'abito da sera in un teatro, assicura un certo tono all'assistenza, come le Chiese che danno splendore alle vesti liturgiche innalzano la dignità del culto.

G. A. P. - *Art Propaganda in Foreign Countries.*
S'invoca un Ufficio per la propaganda dell'arte inglese all'estero simile all'*Association française d'Expansion et d'Echanges Artistiques* di Parigi.

R. B. INCE. - *Musical Inspiration: The Tendencies of the Times.*
Mentre una volta le due grandi fonti d'ispirazione erano la religione e la leggenda classica, ora il loro posto è preso dalla Natura e dall'uomo: il grande enigma.

H. SHIPP. - *Brynhilde and Bobbed Hair.* (Brunilde ed i capelli corti).
Scritto a favore delle rappresentazioni wagneriane modernizzate.

A. COEUROY. - *The Birth of the French Groups.* (La nascita dei gruppi francesi).
Dopo il gruppo dei « sei » (ormai fin troppo noto e disciolto) è sorta a Parigi lo scorso autunno la *Scuola d'Arcueil*. Arcueil-Cachan è il paese di M. Erik Satie, M. Charles Koechlin è la figura più eminente del gruppo, di cui fanno parte quattro altri musicisti, uno dei quali tanto giovane, che non ha ancora finito le scuole secondarie.

The Chesterian. - Londra, maggio 1924.

O. REDON. - *To Oneself.* (A se stesso).
Interessanti appunti ed impressioni riguardanti la musica, tratti dal diario del grande pittore inglese.

H. BERLIOZ. - *Two unpublished Letters.*
Due lettere inedite di Berlioz a M. Jean Baptiste Seegher (buon violinista e direttore d'orchestra belga). I documenti sono preceduti da note che spiegano i fatti a cui il maestro allude.

R. FELBER. - *The Psychological Roots of Modern Music.* (Le radici psicologiche della musica moderna).
Acute ed imparziali osservazioni sulla mentalità dell'ora presente.

J. F. PORTE. - *Charles Wakefield Cadman an American Nationalist.*
L'A. segue ne' suoi vari lavori l'attività di questo compositore che, vivendo negli Stati meridionali, non ha potuto non subire il fascino dei canti dei negri delle grandi piantagioni americane.

L. DUNTON GREEN. -*Music, Mind, and Musical Education.* (Musica, Mente, Educazione).
Scritto polemico dove si accettano in parte le idee che il dott. Yorke Trotter ha esposte nel suo libro *Music and Mind*, ma se ne respingono delle altre.

Musical Opinion. - Londra, maggio 1924.

PULSATOR ORGANORUM. - *The late Sir Walter Parratt.*
Scritto necrologico di quest'altro buon organista morto anch'egli lo scorso marzo.

J. P. BAKER. - *Charles Villiers Stanford.*
Scritto necrologico di questo organista e compositore mancato lo scorso marzo.

M. G. MILLER. - *Naval Dislocations.*
Memorie di viaggio del 1875-76, quando l'A. era direttore della Banda che accompagnava il re Edoardo VII (allora principe di Galles) a bordo del *Serapis* nel viaggio in India.

C. AUSTIN. - *Cinema Music.*
Articolo polemico contro certe affermazioni di G. Machaut.

G. STRANG STEEL. - *Troubadours in Provence.*
Inizio d'uno scritto di popolarizzazione sull'arte dei trovatori provenzali dei secoli XI-XIII, con esempi musicali.

L. HENRY. - *Serge Prokofief.*
« Prokofief rappresenta *per eccellenza* il tipo russo giovanile che, senza rinunciar minimamente alle proprie qualità, ha già assimilato e tramutato in effetto russo i più alti sviluppi della vita, del pensiero e della cultura cosmopolita... ».

C. AUSTIN. - *Impressions and Experiences of a Composer.*
Inizio d'uno scritto, che qui ha ancora carattere vago come di considerazioni e ricordi personali.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 30 maggio 1924.

R. WERNER. - *Noch einmal die Textfrage im gemischten und Männer-Chorwerk.* (Ancora il problema del testo nelle musiche per coro misto ed a voci d'uomo).
In un precedente fascicolo M. Friedland aveva sostenuto che i testi lirici a base individuale, o di contrasto tra due individui, non sono adatti alla musica corale, specie a voci virili. L'A. qui polemizza esponendo ragioni opposte, mentre il Friedland replica, sempre in termini obiettivi e cortesi.

DR. W. v. WYMETAL. - « *Schlagobers* ». *Heiteres Wiener Ballet in zwei Aufzügen von Richard Strauss.*
« Di simili poltiglie non devi scriverne più: possono farle anche gli altri ». » Sono parole di Goethe, applicate all'ultimo lavoro straussiano.

R. STERNFELD. - *Richard Wagner und Albert Niemann.*
Ampia recensione laudativa del libro pubblicato con questo titolo in edizione G. Stilke (Berlino) dal dottor G. Niemann, figlio del grande cantante.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 21 maggio 1924.

M. CHOP. - *Anton Dvorak und die böhmische Musik.*
Lettura tenuta pel Servizio radiofonico di Berlino, il giorno del ventesimo anniversario della morte di Dvorak.

A. PLOHN. - *Panie Kochanku.*
Breve resoconto della prima esecuzione di questa opera comica su libretto del prof. Henryk Kopia, musica di Mieczyslaw Soltys, al Teatro Civico di Leopoli. Vivo e meritato successo.

——— 28 maggio 1924.

DR. F. SCHERBER. - *Das neue Strauss-Ballet.*
Schlagobers è un « allegro balletto viennese », un « divertissement » di vecchio stile. Avrebbe dovuto scriverlo lo Strauss del *Rosenkavalier*, di *Eulenspiegel*, invece lo scrisse quello di *Salomè* e d'*Elettra*..

R. HERNRIED. - *Eine Pilgerfahrt zu Bach.* (Un pellegrinaggio a Bach).
Resoconto delle esecuzioni bachiane ch'ebbero luogo alla Wartburg nel 239° giorno anniversario della nascita del sommo maestro.

M. GLINSKI. - *Von der Warschauer Oper.*
Prima esecuzione all'Opera di Varsavia di *Notte d'estate* di Emil Młynarski (direttore del teatro), su libretto di Fried. Libretto « meschino e banale », musica « senza, nè idee nuove od originali, nè tracce di efficacia attrattiva ».

M. CHOP. - *Paul Graener: « Don Juans letzter Abenteuer ».*
Prima esecuzione all'Opera di Charlottenburg de *L'ultima avventura di Don Giovanni*. Libretto di Otto Anthes, musica di Paul Graener. Libretto con « buone cose miste a molte dozzinali, cinematografiche ». Musica « onesta e convinta (di sè) ma non convincente... ».

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 14 maggio 1924.

R. HARTMANN. - *Die Oper ohne Chor.* (L'opera senza coro).
Per l'A. il coro non è che un'incomoda sopravvivenza del melodramma primitivo, esso rallenta e disturba il corso del dramma, con amplificazioni liriche prive d'azione.

Die Musik. - Stoccarda, maggio 1924.

L. KELTERBORN. - *Ueber schweizerische Tonkunst.* (Sulla musica svizzera).
Dopo aver spiegato come gli Svizzeri siano in genere più attrattivi-oggettivi che espansivi-soggettivi, l'A. parla dei singoli maestri e delle loro opere caratteristiche. Sono annessi ritratti di F. Niggli, V. Andreae, F. Hegar, O. Barblan, O. Schoeck, C. Vogler, G. Panillon.

DR. H. LEICHTENTRITT. - *Das Händelsche Opernwerk.* (I melodrammi di Händel).
L'A. che ha pubblicato un ampio lavoro, dove ben 40 melodrammi del Maestro sono studiati a fondo, dà qui un rapido sguardo al complesso di questa considerevole massa, indicando per le singole opere i caratteri e gli scopi del Maestro.

E. DECSEY. - *Clemens Krauss.* — E. GATSCHER. - *Karl Straube.* — M. GRUENBERG. - *Franz von Vecsey.*
Schizzi illustrativi di questi tre artisti, con relativo ritratto. E la continuazione della serie *Köpfe im Profil*.

W. VETTER. - *Zur Frage der musikalischen Stilkritik.* (Sul problema della critica dello stile in musica).
Per precisare le basi della critica stilistica che va sorgendo in Germania, l'A. parla minutamente delle tre versioni dell'Ouverture per la *Leonora* di Beethoven, considerandole e confrontandole da vari lati.

A. WEISSMANN. - *Paul Hindemith.*
Interessante scritto su questo così promettente giovane musicista. Poichè l'articolo venne redatto ormai da più mesi, l'A. aggiunge un poscritto, dove fa riserve sull'attitudine dell'Hindemith nelle ultime sue opere. C'è da temere che si lasci travolgere da tendenze altrui.

A. BERG. - *Die musikalischen Formen in meiner Oper « Wozzeck ».* (Le forme musicali nella mia opera « Wozzeck »).
Emil Perschnig fece una severa critica all'opera del Berg (vedi pag. 137 del nostro fasc. di aprile-maggio); questi risponde ribattendo « le più crasse non-verità ».

W. JACOB. - *Franz Schrekers « Irrelohe » in Köln.*
Resoconto della prima esecuzione ch'ebbe luogo a Colonia di questa quinta opera dello Schreker; opera sempre animata dalla sensualità, e che non segna nessun nuovo atteggiamento dell'autore.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 15 maggio 1924.

E. PETSCHNIG. - *Der neue Operntypus.* (Il nuovo tipo d'opera).
Tentativi di scoprire le condizioni di quel nuovo tipo lirico che (sia dal lato drammatico e sia da quello musicale) dovrà soddisfare le aspirazioni che ora si lasciano appena intuire rimanendo insoddisfatte.

H. KELLER. - *Ueber einige Grenzfälle von harmonischem und linearem Hören.* (Su alcuni casi dove l'udito armonico confina con quello lineare).
Interessanti osservazioni su casi in cui l'orecchio interpreta diversamente il significato delle stesse note. Ciò avviene quasi sempre per effetto della rapidità del moto, che dà tempo solo d'afferrarsi tosto alla soluzione più ovvia e che viene sotto mano per prima. È una riconferma della legge del minimo sforzo nel funzionamento dell'orecchio, legge che presto verrà spiegata a fondo agli studiosi italiani d'armonia.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, maggio 1924.

DR. A. HEUSS. - *Wagners Stellung zur Musik in seinem Musikdrama.* (L'atteggiamento di Wagner rispetto alla musica nel suo dramma musicale).
Wagner sognava un melodramma dove il dramma non fosse un pretesto per la musica, bensì come un'opera risultante dal complesso di più coefficienti: parola, musica, scena, ecc. Ma, « contro la sua stessa opinione, la sua musica è, nelle sue più intime manifestazioni, la più virile arte concepibile, nel senso della più alta e trascendentale filosofia... », quindi predomina.

S. ROECKL. - *Unveröffentlichte Schreiben Richard Wagners zur ersten Aufführung des « Rheingold » und der « Walküre » in München.*
È proprio solo il testo di vari scritti inediti di Wagner, del 1865, 1868, 1869, 1870, riguardanti le esecuzioni dell'*Oro del Reno* e della *Valchiria* a Monaco di Baviera, con brevi note di spiegazione ed un gruppo in fotografia colla famiglia ed alcuni amici.

DR. G. GOEHLER. - *Bedeutung und Aufgaben der kleinen und mittleren Opernbühnen in Deutschland.* (Significato e compiti dei piccoli e medi teatri lirici in Germania).
Preparare e mantenere quella generale e diffusa vita artistica, di cui i grandi teatri non sono che le testimonianze culminanti; se no, come si formeranno i

cantanti, i compositori, le orchestre, e lo stesso pubblico?

A. SCHERING. - *Drei Briefe von Richard Wagner an Robert Franz.* (Tre lettere inedite di R. Wagner a Robert Franz).
Documenti che hanno speciale interesse, sia pei rapporti fra i due grandi musicisti, e sia per le idee che Wagner vi esprime, essendo nella pienezza della sua maturità artistica.

Der Ueberblick. - Magdeburgo, maggio 1924.

H. GENESECKE. - *Zum Streit um die Atonalität.* (Intorno alla lotta sull'atonalità).
Questa nuova rivista inizia i suoi scritti con un calmo invito a non biasimare e combattere le nuove orientazioni armoniche, bensì a considerarle seriamente.

R. SCHARNKE. - *Reform des Musikstudiums.*
Lettera aperta al Ministro della Pubblica Istruzione, colla proposta seguente: fondere la Scuola Superiore di Musica di Berlino, l'Istituto Accademico per Musica Sacra, i Corsi di Musicologia dell'Università ed il Seminario Storico-Musicale, sempre di Berlino, in una vera Facoltà Musicale Universitaria, che dia una vera laurea in musica. Perchè adesso gli studi musicali universitari fanno parte della Facoltà di Filosofia, e, o si laureano persone che sanno poca musica, o devono rinunciare alla laurea ottimi musicisti, che non si sentono di dare esami di filosofia, psicologia fonica, oppure di germanistica o di storia dell'arte.

Der Auftakt. - Praga, giugno 1924.
Il fascicolo è dedicato alla Nuova Musica.

PLATO. - *Von der Schönheit.*
Traduzione dei capoversi riguardanti la bellezza del Convito di Platone.

DR. A. EINSTEIN. - *Internationale und Deutsche « Neue Musik ».*
In Germania la « nuova musica » passa spesso per un'importazione bolscevica internazionale, che si deve combattere. In realtà l'arte francese, russa, inglese, italiana, ungherese (pur colle rispettive differenze) formano un tutto unico, mentre la musica tedesca resta come sola. Difatti le nuove tendenze sono una reazione contro il romanticismo, da cui la Germania era imbevuta più a fondo di tutti i paesi. È naturale che per lei sia più faticosa la via della liberazione.

DR. A. ABER. - *Mittelalterliche und Zeitgenössische Musik.* (Musica medioevale e contemporanea).
Impressioni delle esecuzioni ch'ebbero luogo ad Amburgo e di cui parleremo altrove.

DR. A. ROSENZWEIG. - *Der neue Bühnenstil.* (Il nuovo stile teatrale). - *Oper, Ballet, Pantomime.*
L'A. traccia l'evoluzione dello stile musicale teatrale dal 1914 in poi, ma fondandosi su notizie insufficienti. Per esempio l'Italia (ripetiamo, nel 1914) sarebbe stata ancora « verista con Leoncavallo, Mascagni e Puccini... » Dopo non v'è stato altro avvenimento notevole che *Le Sette Canzoni* del Malipiero. D'altra parte, adesso, leggendo questo articolo, parrebbe che non si lavorasse per l'avvenire che nei paesi tedeschi.

DR. A. ABER. - *Neue Kammermusik mit Gesang.* (Nuova Musica da camera con canto).
Si va pronunciando un po' da per tutto la tendenza a comporre musica da camera per canto e pochi strumenti. L'A. ricorda i precedenti nell'arte del settecento, e fa osservare come adesso si tenda a far prevalere la musica propriamente detta sulla declamazione delle parole.

E. SCHULHOFF. - *Der neue Klavierstil.*
Scritto dove si parla dei rapporti fra tecnica ed arte. Si tratta partitamente di Chopin-Liszt, Skriabin, Debussy-Ravel, Goeissens-Bliss-Scott, Schönberg, Stravinski-Prokofief, Bartok.

DR. E. WELLESZ. - *Schönbergs « Erwartung ».*
Scritto di preparazione alla prima esecuzione al Nuovo Teatro Tedesco di Praga. *Erwartung* (Aspettativa) è un monologo tragico che, « nella sua breve durata materiale, riassume il sentimento e la potenza delle fasi iniziatasi con *Tristano*... Il dramma conduce immediatamente alla catastrofe collo spietato furore d'una tragedia, che null'altro vuol mostrare, tranne l'infrangersi della volontà umana contro la roccia del destino ».

DR. E. STEINHARD. - *Deutsche Tondichter der Tschechoslowakei.* (Musicisti tedeschi della Cecoslovacchia).
Notizie illustrative su J. Gust. Mraczek, F. Finke, E. Schulhoff, H. Krasa, V. Ullmann, E. W. Korngold, E. Kornauth, H. Schimmerling, H. Rietsch, B. Weigl, Th. Veidl, P. Stulber, R. M. Hass, V. Merz, M. Oberleithner, R. F. Prochazka, C. Horn, Czapka, Franz, Wachtel.

The Musical Digest. - Nuova York, 27 maggio 1924.
Questo fascicolo dà un sommario resoconto dell'attività musicale della passata stagione artistica nei vari paesi, con elenchi dei teatri, delle società orchestrali, corali, di musica da camera, delle principali novità eseguite, ecc. I paesi considerati sono: Stati Uniti d'America, Austria, Canadà, Cecoslovacchia, Danimarca, Inghilterra, Francia, Germania, Italia, Norvegia, Olanda, Russia. — Prima delle notizie sull'Austria c'è uno scritto di PAUL STEFAN su « Vienna: uno sguardo a volo d'uccello », dove si esprime il giudizio che la quantità abbia superato la qualità dei prodotti artistici. — Per la Danimarca v'è un articolo di N. P. SORENSEN; per l'Inghilterra uno di P. LEWINSON su « L'educazione ed il movimento corale, che sono le basi della vita musicale inglese ». Per la Francia M. HENRY PRUNIÈRES parla de « Lo spirito gallico manifestatosi specie nello scorso anno nella più moderna musica francese »; per la Germania ARTHUR KURSCHNER scrive: « Berlino tira avanti ».
Per quanto gli elenchi debbano risentirsi per necessità incompleti, essi presentano aspetti caratteristici nei vari paesi. Per l'Italia l'attività teatrale è notevolissima, mentre è assai limitata negli altri lati. Addirittura povera è la nostra produzione di composizioni strumentali, specie da camera.

Veramente indicato e raccomandabile per tutti i pianisti è il

NUOVO METODO CAVALLO

Nuova Edizione ampliata con migliaia d'ESERCIZI per la tastiera, trasporto, esecuzione a prima vista, ecc.

Completo L. 25 — Presso l'A. - BARI.

VITA MVSICALE

I SAGGI NEI PRINCIPALI CONSERVATORII D'ITALIA

MILANO (R. CONSERVATORIO G. VERDI).

® Nel saggio complessivo per l'anniversario della morte di G. Verdi, si distinsero tutti gli alunni: Piacentini Giovanni, Centeneri Luigi, (organo); Ruminelli Mario, Dessy Mariano (violino); Caldi Egidio (canto); Casolati Luigi, Aliverti Miranda, Barni Libero, Fano Fabio (pianoforte). L'udizione ebbe termine con la *Sequentia* della Messa da Requiem a 3 voci, organo e orchestra, del giovane Picchi, che anche la diresse.

® *Scuola di Violino e Viola* (prof. M. Anzoletti). Assai lodevoli gli alunni Gatti, Servetti, Somalvico, Cano, e, particolarmente, Ruggero Astolfi e Mariano Dessy. Quest'ultimo nella celebre *Ronde des Lutins*, diede prova di tecnica ammirevole e gusto irreprensibile.

® *Scuola di Violino e Viola* (professoressa Tua Quadrio). In un interessante programma si mostrarono buoni interpreti Casali Primo e Novarini Ebe.

® *Scuola di Arpa* (prof. L. M. Tedeschi). Assai ammirati Ida Sigismondo e, in brani dello stesso insegnante, Giannino Fumagalli.

® *Scuola di Pianoforte* (prof. G. Alberto Fano). Si ebbero due saggi. Nel primo emersero Alfredo Rossi (Chopin e Martucci); Luigia Ceradini (*Sonata in si bem. min.* di Chopin); Giuseppina Simontacchi (Liszt e Albeniz); Gino Moroni (Schumann). Nel secondo, Fabio Fano e la signorina Ceradini, che eseguirono con valentia le *Grandi variazioni di concerto* di Liszt, su tema dei « Puritani » per due pianoforti, e Tullio Macoggi, in brani di Schumann.

® *Scuola di Violino e Viola* (prof. E. Polo). Rivelarono ottime attitudini Fulvia Melli, Ferrari Orlando, Ruminelli Mario e Gramegna Armando. Gli ultimi due dettero eccellente rilievo al *Concerto in re min.* per due Violini e Pianoforte di Bach.

® *Scuola di Pianoforte* (prof. G. Frugatta). Petrarca Luciano (Mozart), Rivera Vittoria (Brahms), Aliverti Miranda (Grieg e Liszt), nel primo saggio; Sala Maria (Mendelssohn), Menconi Alfredo (Rubinstein e Balakirew), nel secondo, comprovarono ancora una volta la bontà dell'insegnamento.

® *Scuola di Pianoforte* (prof. V. Toja). Il programma, esclusivamente di musica italiana, fu eseguito con assoluto impegno da tutti gli alunni.

® *Scuola di Organo* (prof. Galliera). Per austerità meccanica e fine ed elevata interpretazione, meritano lode tutti i giovani presentatisi: particolarmente, Giovanni Piacentini che eseguì assai bene *Tema e Variazioni* di E. Bossi.

® *Scuola di Violino e Viola* (prof. De Angelis). Due signorine dell'8° corso, Fulvia Viganò e Margherita Ceradini, emersero particolarmente: la prima, eseguendo brani di Rimski-Korsakow, Paganini e Kreisler; l'altra, il *Concerto in re* di Paganini.

® *Saggi finali.* Nei tre interessanti programmi, svolti egregiamente dai migliori alunni delle diverse classi, figuravano alcuni nuovi lavori di quattro allievi di *Composizione* (Scuola prof. Ferroni i primi due, Scuola prof. R. Bossi gli altri). *La Sonata in re* per pianoforte e violoncello, di L. Picchi, ha uno scorrevole svolgimento melodico e lo *Scherzo* apparve il più riuscito dei quattro tempi. R. Raffaelli denotò buone attitudini artistiche con una *Sonata in mi min.*, per pianoforte e violino, e una *Ouverture* per orchestra, che pure diresse con spigliatezza. Di gusto moderno e assai personale apparvero due brani per orchestra dell'alunno O. Nussio, diretti dallo stesso autore, assai bene. Il giovane De Plaisant, in fine, presentò e diresse una scena lirica per soprano, tenore e orchestra, su testo della *Cecilia* di Cossa, dalla quale sgorga una vena commossa di poesia. Ottimi i due solisti Armanini Dina (*Scuola di Canto*, prof. Venturini) e il tenore Medrano.

Degli altri numeri dell'ultimo programma, destarono particolare interesse il *Pezzo di Concerto*, op. 22, di Schumann e la *Polacca*, op. 22 di Chopin, per piano e orchestra. Questa, diretta dal prof. R. Bossi e al piano, rispettivamente, le signorine Rivera e Aliverti (Scuola prof. Frugatta).

TORINO (Liceo musicale G. Verdi).

Nei tre programmi, inspirati oltre che ai fini didattici, anche a quelli di una bene intesa educazione artistica, si distinsero:

® *Scuola di Pianoforte* (prof. Matthey), signorine Vittorini, Mellé, Bruno, Fumero; giovani Berra e Pavesio.

® *Scuola di Organo* (prof. Matthey), alunni Rolando, Pierangeli, Fuga, Gedda.

® *Scuola di Violoncello* (prof. Grossi). Ermellina Cuneo, Laura Rissone, Ferdinando Previtali.

® *Scuola di Violino* (prof. Ballarini). Modesto Bruni, Marcello Zemmi, Francesco Fusario.

® *Scuola di Violino* (prof. Bellardi), Berrino Maria.

® *Scuola di Violino* (prof. Gaviani), Adele Rissone, Amelia Sacco e Pietro Filanci.

® *Scuola di Arpa* (professoressa Reddit'-Tapella), Ernesta Gallino.

® *Scuola di Flauto* (prof. Virgilio), giovani Frola, Panozzo, Glay-Pron, Bianco.

® *Scuola di Clarinetto* (prof. Savina), Ippolito Leonardo.

® *Scuola di Oboe* (prof. Nori), May Guglielmo.

® *Scuola di Fagotto* (prof. Orefici), Graglia Giovanni.

® *Scuola di Corno* (prof. Fontana), Cesare Ferrero.

Accompagnavano al pianoforte e all'organo gli allievi Fuga, Pepino, Previtali, Cipolla, Rolando, Pierangeli, Scala.

® *Scuola di Canto Corale* (prof. Thermignon). Ottima l'esecuzione di un Madrigale a quattro voci dell'Anerio e di un coro, pure a quattro voci, di Bruch. La sezione femminile eseguì assai bene diversi brani, tra i quali un duetto da camera di B. Marcello.

GENOVA (Civico Istituto Paganini).

® L'orchestra sapientemente istruita e diretta dal prof. Venturini è stata assai ammirata nell'esecuzione di due brani dello *Stabat Mater* di Rossini, alla quale partecipò l'ex alunna Nelly Pierrotet.

® L'allievo Mario Costaguta si fece vivamente applaudire in una *Toccata*, per organo, di Dubois.

® Il giovane tenore Antonio Lauria (*Scuola Rimondini*) cantò, con bel successo, «Una furtiva lacrima» dell'*Elixir d'Amore*.

® Benedetta Danini (*Scuola di Pianoforte*, prof. Poggi), suonò con bravura un pezzo di Chopin, e l'alunna Vallarino (*Scuola di Pianoforte*, prof. Montani), si fece apprezzare in una *Sonata* di Brahms.

® Bianca Soldani (*Scuola di Arpa*, prof. Geloso) interpretò con finezza l'*Inverno* di Thomas.

® L'allievo Vattuone (*Scuola di Flauto*, prof. De Ferrari), dimostrò ottime attitudini eseguendo un pezzo di Buchner, accompagnato al piano dalla signorina Venturini.

® L'esecuzione del 1° tempo del *22° Concerto in la minore* di Viotti da parte di Giovanni Pieri (*Scuola di Violino*, prof. Venturini), fu assai lodata.

® Gli alunni della *Scuola di Canto Corale* (prof. Melini) resero con buon affiatamento e colorito il coro *Il canto della zappa*, di Ferrari.

® Le piccole allieve, infine, della *Scuola di Solfeggio* (prof. Alassio) con sentimento e intonazione cantarono due finissimi cori di Hischmann.

VENEZIA (Liceo B. Marcello).

® *Scuola di Organo* (prof. Ravanello). Ottimi elementi si addimostrarono gli alunni I. Fuser e A. Simonetto, padroni dello strumento e buoni esecutori di Bach, Bossi, Elgar.

® *Scuola di Violino* (prof. De Guarnieri). Giacometti Alberto fu discreto interprete del *Concerto in mi min.* di Mendelssohn e buona promessa apparve la signorina Romanelli in un *Concerto* di Dvorak. Assai pregevole Ussardi Giorgio, nel *Concerto*, op. 77 di Brahms.

® *Scuola di Violoncello* (prof. Montecchi). Magnifica tempra di concertista apparve Aldo Pais.

® *Scuola di Corno* (prof. Alberghi). Con suono dolce, ottima cavata, sicurezza e intonazione l'alunno Vianello eseguì brani di Ravanello e di Grieg.

® *Scuola di Oboe e Corno* (prof. Riedmiller). Ottima l'esecuzione (per 2 oboi e corno inglese) del *Trio* di Beethoven, op. 87, da parte dello stesso insegnante e dei giovani Toppo e Benedetelli.

® *Scuola d'assieme di Strumenti a fiato* (prof. Marasco). Affiatata e precisa l'interpretazione di un *Divertimento* di Mozart.

® *Scuola di Canto* (prof. Bellincioni). Per bella voce e buon temperamento si distinsero le signorine Botrugno e Comer.

® *Scuola di Composizione* (prof. Agostini). Buoni temperamenti di compositori furono giudicati: Alberto Marzollo con un poemetto sinfonico per orchestra e uno *Scherzetto* per orchestra e voci femminili; Alfredo Simonetto con un geniale *Preludio* e *Tema variato* per orchestra.

® *Scuola di Coro* (prof. Cusinati). Assai bene vennero resi due brani di Mendelssohn e Schumann.

PARMA (R. Conservatorio A. Boito).

® *Scuola di Violino* (prof. Franzoni). Il saggio di questa classe, oltre che per la serietà d'intenti e la maturità di studi dimostrata dai giovani Goi Mario (*Sonata in si bem magg.* di Corelli), Sannino Luigi (*Follia* di Corelli) e Bazzi Abramo (*Concerto*, op. 37, di Vieuxtemps), merita particolare rilievo per la manifestazione di affetto tributata all'esimio docente, il quale, per limiti d'età deve abbandonare l'insegnamento.

® *Scuola di Violoncello* (prof. Gino Francesconi). Enzo Barilli e Olga Zecchina hanno eseguito con arte e sicurezza, rispettivamente, le *Variazioni Sinfoniche* di Boellmann e una *Sonata* di Valentini.

® *Scuola di Arpa* (prof. Rita Hazon). Anche quest'anno la signorina Alda Orsini si è distinta per eleganza di tocco e correttezza meccanica.

® *Scuola di Canto* (prof. F. Giraud). Molto ammirata l'alunna Ada Chiapponi in *Notte di Maggio* di Brahms e in una romanza del *Guglielmo Tell*.

® *Scuola di Flauto* (prof. Cristoforetti). Il dodicenne Angelo Corradi ha destato vero entusiasmo, per bellezza di suono, quadratura ritmica e gusto interpretativo.

® *Scuola di Composizione*. L'alunno Micheli ha presentato una *Suite* per pianoforte, di carattere moderno, *Serenata ridicola*, pure per pianoforte ed *Espressioni bizzarre* per quartetto d'archi. Queste ultime sono state variamente giudicate.

BOLOGNA (Liceo Musicale).

® *Scuola di Pianoforte* (prof. Ivaldi). Lodevoli le alunne Malavasi (che con l'orchestra eseguì il primo tempo del *Concerto in re min.* di Mozart), Sighinolfi, Cappelli, Belliero, e, sopratutto, Lucia Fedrigra, esecutrice intelligente di Liszt, Clara Magli, ottima in *Toccata e fuga in re min.* di Bach - Busoni e Alda Rabboni, che dette buon risalto alle *Variazioni* di Beethoven.

® *Scuola di Pianoforte* (prof. Minguzzi). Si distinsero le alunne Pattini, Bacigalupo e Faleni, quest'ultima interpretando la 2ª *Rapsodia* di Liszt.

® *Scuola di Composizione* (del defunto prof. Mattioli). Buone doti e profitto di studio dimostrarono tutti gli alunni. La signorina Guidicini presentò, ed eseguì assai bene, una *Berceuse* ed uno *Studio* per pianoforte; l'alunno Bonfante Cesare, un *Preludio e Fuga in do min.*, una *Lirica* per soprano e orchestra e *Visione di sogno nella valle* per orchestra, nella quale rivelò doti di istrumentatore elegante. Umberto Berti ebbe molte lodi per le sue *Ave Maria* e *Primavera*, entrambe per cori a quattro voci dispari.

® *Scuola di Violino e Viola* (pro. Consolini). Per doti tecniche e d'interpretazione si distinsero le alunne Sighinolfi, Soffritti, Faleni, e i giovani Montemerli e Eberhard. Quest'ultimo e la signorina Faleni, specialmente, dimostrarono attitudini non comuni.

® *Scuola di Violino* (prof. Barera). Anche di questa classe ottennero unanimi consensi gli alunni Ferrari, Scarbanti, Carnevali e le allieve Malmensi e Gamberini, la quale, nel *Gran Concerto in re min.* di Vieuxtemps, fu applauditissima.

® *Scuola di Canto* (prof. Vezzani). Piacquero assai, per bellezza di voce e arte, le signorine Schiavi, Drago, Bonetti, Allegretti e Naldi. Quest'ultima, un vero talento, cantò l'aria di Asteria del *Nerone* di Bolto, che costituì un'appetitosa e gradita primizia.

® *Scuola di Arte scenica* (prof. De Martino). Tutte le alunne declamarono assai bene brani di Carducci, Petrarca, d'Annunzio.

® *Scuola di Organo*. Tanto la signorina Ballarini che il giovane Cinque furono buoni interpreti.

® *Scuola di Strumenti a fiato*. Filottino Rossi (*Scuola di Clarinetto*, prof. Bianchini) eseguì con precisione la *Pastorale* di Busser. L'alunno Giulio Casadio (stessa scuola), e i colleghi Carnevali (*Scuola Oboe*, prof. Gastelli), Righini (*Scuola Corno*, prof. Tassinari), Cippitelli (*Scuola Fagotto*, prof. Bastianini), e la signorina Cappelli (Scuola prof. Ivaldi), eseguirono con grande correttezza il *Quintetto*, op. 16, di Beethoven.

Il giovane Righini si presentò anche in un brano da solo.

® *Scuola di Arpa* (prof. Consolini). Meritatamente applaudita l'alunna Maria Cinelli, in una *Gitana* di Hasselmans.

® *Scuola di direzione d'Orchestra* (prof. Ranalli). Cesare Bonfante e Umberto Berti, oltre i pezzi da essi presentati nel Saggio di Composizione, hanno diretto, con ottime attitudini e bravura, l'*Ouverture* del Ruy Blas e brani di Martucci, il Bonfante; il difficile primo tempo del *Concerto in do min.* di Beethoven (al piano la signorina Malavasi), il Berti. Entrambi ebbero calorosi applausi.

FIRENZE (R. Istituto musicale Cherubini).

I tre Saggi finali di studio che hanno fatto seguito alle ben quindici Esercitazioni degli alunni del nostro Conservatorio, hanno raccolto il pieno suffragio del numerosissimo pubblico che vi intervenne e quello della stampa locale.

® Nel primo si presentarono due alunni della *Scuola di Composizione* del M. Pizzetti: il Roveralli, con un *Preludio* per orchestra classica, chiaro, melodico e assai vivo, il P. Tommasini con un *Adagio e Allegro*, pure per orchestra classica, assai ben condotto nell'intreccio delle parti e pure ben chiaro: composizioni quindi che se, come è naturale, non rivelano ancora personalità originali, dimostrano la serietà degli studii fatti e la conoscenza di quelle *forme* che si possono anche infrangere, ma che, prima, bisogna saper adoperare. Si presentarono altresì la brava alunna licenzianda di *Arpa*, signorina Elena Fortini (*Scuola* Prof. Maria Grossi) molto apprezzata nella *Leggenda* del Renié, la signorina Luisa Giannantoni, licenzianda di *Pianoforte* (*Scuola* Prof. Montani) che eseguì magistralmente il 1° tempo del *Concerto in mi bem.*

del Beethoven, la signorina Clara Asso, licenzianda di *Violino* (*Scuola* Prof. Tagliacozzo) che suonò con precisione e finezza il 1° tempo e l'adagio del *Concerto in sol min.* di Max Bruch, e Giuseppe Bertelli, licenziando di *Pianoforte* (*Scuola* Prof. Nardi) che eseguì splendidamente, anche come interpretazione, l'Adagio e l'Allegro del su ricordato *Concerto* beethoveniano.

® Il 1° Tempo del quale venne pure eseguito nel 2° Saggio dall'alunna licenzianda di *Pianoforte* Emma Fomia (*Scuola* Prof. Brugnoli) con slancio, vivacità e ottima tecnica: e di tali qualità dettero pure prova le altre alunne licenziande della stessa scuola: Maria Luisa Leuchantin, molto apprezzata nell'esecuzione del 1° Tempo del *Concerto in la min.* del Paderewski e Jolanda Roccatelli, applauditissima nella *Fantasia Ungherese* del Liszt. Questo pezzo fu eseguito con accompagnamento di un secondo pianoforte, tenuto dal prof. Brugnoli: gli altri tutti, compresi quelli per pianoforte e per violino del 1° Saggio, con accompagnamento d'orchestra, diretta dai rispettivi insegnanti. Nel 2° Saggio fecero altresì buona prova Leone Grazzini, licenziando di *Flauto* (*Scuola* Prof. Prestini), nella *Sonata in si min* di Bach, Nerina Erdberg nell'*Introduzione* e *Adagio del Concerto in re min.* del Vieuxtemps con accompagnamento d'orchestra, diretta dal suo maestro Prof. Faini e il giovane Pietro Bresci, licenziando di *Violoncello* (*Scuola* prof. Broglio) che suonò molto bene il *Concerto in la min.* del Saint-Saëns, con accompagnamento di orchestra, diretta dal prof. Vito Frazzi. E il saggio si chiuse con una *Ballata pastorale* per Tenore e Coro femminile, composta dal già ricordato alunno Giuseppe Bertelli e assai pregevole per buona fattura, nella quale l'alunno Jacomelli (*Scuola* Prof. Medea Borelli) eseguì benissimo la parte del tenore e le alunne delle scuole femminili di solfeggio, istruite dal Prof. Berti, quella del coro.

® Finalmente nel 3° ed ultimo saggio si produssero le alunne licenziande di *Pianoforte*, signorine Casellai, Valdambrini e Materassi della *Scuola* Consolo, signorine Puliti della *Scuola* Brugnoli e l'alunna licenzianda di *Organo*, sig.ª Paoli (*Scuola* Prof. Landini). La Casellai eseguì con nitidezza e precisione il 1° Tempo del *Concerto in la min.* dello Schumann, accompagnata al secondo pianoforte dal suo professore: la Valdambrini dimostrò buonissime qualità tecniche e interpretative nell'*Introduzione e Allegro appassionato* dello stesso Schumann, con accompagnamento d'orchestra diretta dal prof. Nardi. La Materassi e la Puliti riportarono due veri trionfi. Diverse per indole l'una dall'altra, queste due brave ragazze possono ormai dirsi due vere concertiste. La signorina Materassi, nel *Concerto in sol min.* del Saint-Saëns, con accompagnamento d'orchestra diretta dal prof. Nardi, mostrò ancora una volta viva intelligenza, buon gusto, sentimento artistico, assoluta padronanza dello strumento, sì da aver dato di quel difficile pezzo un'esecuzione addirittura *perfetta;* la signorina Puliti riversò nell'esecuzione del 1° Tempo del *Concerto* dello Sgambati per pianoforte e orchestra, diretta dal suo maestro prof. Brugnoli, tutto lo slancio, tutta la foga del suo eccezionale temperamento artistico, e fu essa pure addirittura impeccabile dal lato della tecnica, superando le ardue difficoltà di quel pezzo. Il pubblico fece alle due giovani artiste le più calorose dimostrazioni. E il Saggio si chiuse col 1° Tempo della *Sinfonia 1ª* per organo e orchestra (diretta dall'alunno Giulio Razzi) nel qual pezzo la signorina Paoli si dimostrò organista valente ed ottima musicista, conquistando gli applausi vivissimi dell'affollato uditorio.

Questi tre Saggi, pertanto, hanno in realtà fatto onore agli alunni, ai loro rispettivi insegnanti e all'illustre Direttore M. Pizzetti, che il nostro Conservatorio è proprio dolente di perdere.

A. B.

ROMA (R. Liceo S. Cecilia).

® Nel primo saggio si presentarono e furono assai festeggiati: l'alunno D'Ottavio (*Scuola di Pianoforte* del prof. De Rubertis); Gilda Alfano e Salvatore Augello (*Scuola di Canto* del prof. Di Pietro); il giovane Savio (*Scuola di Viola* del prof. Jacobacci); gli allievi Angela Lattanzi, Cesare Penta, Luigi Pacchelli, Augusto Buzzoni, Alfredo Rogliano, Gina Pericoli, Attilio Conforzi e Gino Di Martoni (*Scuola di Violoncello*, prof. Forino). In programma figurava, anche, la terza preghiera *San Francesco parla alle tortore* dello stesso Forino, e la composizione, di squisito misticismo, suscitò i più vivi applausi. Al pianoforte, coi solisti, si alternarono gli alunni Artalo Satta e Mario Rossi.

® Nel secondo esperimento è stata molto apprezzata, per voce estesa, buona intonazione e distinzione di sentimento, la signorina Ernesta Poggetti (*Scuola di Canto* del prof. Di Pietro). Oltre l'aria della *Lucrezia Borgia*, cantò col bravo baritono Salvatore Augello un duetto del *Don Giovanni*.

Seguì l'alunna Teresina Rimer (*Scuola di Pianoforte* prof. De Rubertis) che dette prova di bravura e squisita sensibilità.

L'udizione terminò con un poemetto, *Natale*, per flauto, corno, fagotto, corno inglese, violino, violoncello, arpa, organo e pianoforte, del giovane Daniele Anfiteatrof (*Scuola di Composizione* del prof. Respighi). Il lavoro è apparso ben impiantato e riccamente svolto e l'autore è stato meritatamente applaudito.

® Esclusivamente agli alunni di *Composizione* (Scuola Respighi e Setaccioli), era riservato il terzo esperimento. Della classe Respighi, l'alunno Anfiteatrof, già menzionato, presentò un nuovo lavoro, *L'Anima*, per orchestra e coro, ch'è una visione ampia e appassionata; Artalo Satta ha diretto due suoi *Preludi* per orchestra, notevoli per padronanza tecnica e libertà di movenze; Rina Rossi è stata apprezzata in un poemetto per orchestra, *Nereidi*, gradevole per trasparenza e armoniosità di tinte; Adolfo Baruti si è affermato vittoriosamente con due tempi di *Quartetto* per archi, di buona fattura ed espressione; Antonio Pedrotti, nel suo *Notturno* per orchestra, ha rivelato chiarezza di linea e abilità di trovate.

Della classe Setaccioli furono pure apprezzati entrambi gli alunni: Mario Rossi con due *Liriche* a quattro voci, una senza accompagnamento, l'altra con orchestra, ha dato prova di ottima conoscenza del concento vocale e di senso di modernità; Enrico Piazza, che ha presentato tre scorrevoli ed eleganti *Liriche* per canto e pianoforte.

® Anche l'ultimo saggio (*Scuola d'orchestra*, prof. Bustini), richiamò molto pubblico che non lesinò sinceri applausi ai giovani direttori che si presentarono sul podio: Artalo Satta (*Sinfonia Dal Nuovo Mondo* di Dvorak); Daniele Anfiteatrof (*Notte sul monte Calvo* di Mussorgski); e, particolarmente, a Mario Rossi — interprete nitido ed elegante di Mozart e di Beethoven — e ad Antonio Pedrotti che ha diretto con precoce bravura brani di Cimarosa e di Smetana.

NAPOLI (R. Conservatorio S. Pietro a Majella)

® I Saggi si sono iniziati con una efficacissima esecuzione dello *Stabat Mater* di Pergolesi, alla quale hanno partecipato gli alunni della *Scuola orchestrale* (prof. De Nardis), della *Scuola d'Organo e Corale* (prof. Cotrufo), della *Scuola di Canto* (prof. Roche).

® *Scuola orchestrale* (prof. De Nardis). Il programma — diretto dagli allievi Gentile, Vulcano, Pinzacconi e Gargiulo — non era certo facile e segnò un vero successo sia pei giovani direttori che per gli esecutori, tutti alunni del Conservatorio.

Mario Gargiulo e Arduino Gentile, diressero nuovamente, con rara perizia, in un secondo saggio, bani di Pergolesi, Beethoven, Dvorak, Bellini.

® *Scuola di Pianoforte* (prof. F. Rossomandi). Nei due saggi, in musiche prevalentemente classiche, mostrarono qualità tecniche e stilistiche i giovani Pagano, Rosati, Sullo, Gargiulo, Principe e le signorine Bartilotti, Gaetano, Treichler e Nicolai.

® *Scuola di Viola e Violino* (prof. D'Ambrosio). I violisti Saitto e Picicco e i violinisti Gusberti e Aiello eseguirono molto bene l'interessante e ben scelto programma.

® *Scuola d'Organo* (prof. Cotrufo). I giovani Jappelli, Giacummo e Spena eseguirono con bravura diversi brani di Bach.

® *Scuola di Quartetto* (prof. Fusella). Con bella fusione furono interpretati il *Quartetto degli uccelli* di Haydn (alunni Aiello, D'Enrico, Saitto e Cobelli) e quello op. 18, n. 2, di Beethoven, dai giovani Gusberti, Strano, Picicco e Cobelli.

® *Scuola di Violoncello* (prof. Viterbini). I giovani Pastorelli, Caputi, Ajello, Romano, Profili, Cobelli, in brani da soli, denotarono buona tecnica e padronanza dello strumento; unitamente poi ai colleghi Mercogliano e Schottler dettero una fusa e colorita esecuzione della *Sarabanda e Bourrée* di Bach.

® *Scuola di Violino* (prof. Curci). Si distinsero particolarmente Luigi Schininà, Pasquale Scala, Alfonso Maglioccola. I quali, assieme ad un gruppo di allievi, offersero un'ottima interpretazione del *Largo* di Veracini.

® *Scuole di Strumenti a fiato*. Di quella di *Flauto* (prof. Piazza) merita speciale menzione Michele Ventre. Di quella di *Clarinetto* (prof. Picone), G. B. Imbriani ha eseguito molto bene quattro caratteristici *Bozzetti* di Scontrino. La *Scuola di Tromba e Trombone* (prof. Buonomo) ha presentato un bell'insieme di alunni provetti e disciplinati che hanno reso magnificamente, fra l'altro, il *Beati mortui* di Mendelssohn.

® *Scuola di Pianoforte* (prof. Romaniello). Tutte le alunne — De Franciscis, Grasso, De Lucia, Cannavò, Calvaruso, Greco — denotarono il profitto tratto dall'ottimo insegnamento e notevoli qualità artistiche.

® *Scuola di Pianoforte* (prof. Longo). Brillantissimo saggio in cui si sono simpaticamente affermati i giovani Tupone, Mare, Gaudiosi, Mampieri e Longo. Gli ultimi due avevano iniziato il programma con una colorita e pregiata esecuzione della *Sonata in re*, di Mozart, per due pianoforti.

® *Scuola di Canto* (prof. De Lucia). Completo successo per tutti gli allievi: il basso Popoff, il soprano Peruggi, il tenore Cristoff, il mezzo soprano Improta, il baritono Pizzuti.

® *Scuola di Arpa* (prof. Sannino). Giovanna Giuliani, in *Tre Preludi* di Tournier; Ada Falco, in brani di Cherubini e Fauré; Teresa Zito, in brani di Mendelssohn e Schuëckeer, ebbero unanimi consensi. Ottima l'esecuzione complessiva di due pezzi di Martucci e Hasselmans, trascritti dallo stesso prof. Sannino.

® *Scuola di Canto* (prof. Roche). Si distinsero le signorine Falaschi, Barberio e specialmente Cecilia Rocca, Ebe Stignani e il giovane tenore Vincenzo De Muro.

® *Scuola di Violino* (prof. Tufari). Qualità eccezionali ha esplicato Cesare Perugia, che nella *Sonata* di Vivaldi ha ottenuto approvazioni unanimi e fervide. Piacquero anche il piccolo Giuseppe Carro, la signorina D'Errico e i giovani Abussi e Strano. Tutti gli alunni eseguirono infine, assai bene, l'*Aria* sulla 4ª corda di Bach.

PALERMO (R. Conservatorio V. Bellini).

® *Scuole di Flauto, di Clarinetto e di Viola* (Proff. Diamante, Perilli e Perna). Molto promettenti apparvero, specialmente, gli alunni Reccardo (viola), Lanza (flauto), La Mantia (clarinetto).

® *Scuola di Violino* (prof. Tantillo). Il giovanetto Francesco Ferrara, nella *Follia* di Corelli e in un brano di Mendelssohn, palesò ottime disposizioni, eseguendoli bene e con slancio. Ed anche Grasso Giuseppe di Ugo, ancora bambino, ottenne un bel successo, unitamente agli altri alunni.

® *Scuola di Pianoforte* (Prof. Ziffer-Baraglì). Giuseppina Pitini, giovanissima, e Luisa Bentivegna ebbero calorosi consensi per la loro maturità artistica, non disgiunta da buone doti di meccanica. Lodevoli, anche, le signorine Mulé, Santi, Buccheri, Trapolino, ecc.

® *Scuola di Arpa* (professoressa De Dominicis). Ottima l'allieva Finocchiaro ed assai distinte le sue colleghe Tamaio e Caruso.

® *Scuola di Organo e Pianoforte* (prof. Amadio). Distinti organisti apparvero Cosimo Pusateri e Valeria Vanini. Quali pianisti, fecero onore alla scuola, Gaetana Lauria e Ada Stasi.

® *Scuola di Violino* (prof. Abbadò). Tutti gli allievi furono applauditi; particolarmente Vuturo Maria e Giuseppe Grasso.

® *Scuola di Canto* (prof. Morasca). Si presentò un bel gruppo di valenti cantatrici, accompagnate al piano dallo stesso insegnante. Interessante e ben scelto anche il programma in cui figurarava la delicata *Primavera* del maestro Mulé, direttore del Conservatorio, che tanto incremento ha saputo dare all'Istituto.

® *Scuola di Violino* (prof. Maglioni). Destò particolare interesse il *Concerto grosso* di Corelli, in cui le parti di violino erano affidate agli alunni Santoro Germana e Li Volsi Carmelo, e quella di violoncello a Martorana Giuseppe.

® *Scuola di Pianoforte* (prof. Silvestri). Arturo Siciliano eseguì con bella foga il *5° Notturno* di Sgambati ed uno *Scherzo* di Brahms. L'allieva Arcidiacono, oltre che in un *Concerto* di Schumann a due pianoforti, si distinse in altro brano dello stesso autore, per sensibilità e sicurezza. Anche Corrado Martinez sfoggiò bella meccanica in pezzi di Debussy.

® *Scuola di Violoncello* (prof. Oliveri). Oltre Giuseppe Martorana, che nuovamente dette prova di bravura, cimentandosi nel'a *Sonata* di Grieg, ricordiamo Giuseppe Gagliano (*Nina* di Pergolesi e *Valse triste* di Sibelius) e Paladino Ettore. Assai apprezzata l'esecuzione complessiva della *Suite in sol magg.* di Bach, per sei violoncelli.

® *Scuola di Composizione*. Copiosi sono stati i frutti che il prof. Nordio ha ricavato dal primo anno del suo insegnamento. Ottimi direttori si rivelarono i giovani Barbagallo e Savagnone in pezzi, rispettivamente, di Haydn e Mendelssohn. Il primo ha anche presentato due sue composizioni, una per violino e pianoforte e l'altra per una voce e orchestra, denotando attitudine e preparazione. Del Barbagallo è piaciuto un *Notturno* per orchestra, di leggiadra fattura. Come compositore è stato anche assai ammirato il dodicenne Francesco Ferrara, già menzionato nei precedenti saggi. Egli ha eseguito un suo leggiadrissimo *Preludio* per pianoforte, facendosi anche ammirare come pianista, ed ha diretto, con attitudini invidiabili, altri suoi simpaticissimi brani per orchestra d'archi.

® *Scuola d'Istrumenti ad Arco* (prof. Oliveri). Si presentò un complesso ben fuso che eseguì con precisione e sentimento un *Trio* di Beethoven.

® *Scuola d'Istrumenti a Fiato* (prof. Perilli). Brillantissime le esecuzioni: del *Canto della sera* di Schumann, per flauto, clarinetto, fagotto e pianoforte; di un Canone del *Gradus ad Parnassum* per due clarinetti e due fagotti; della difficile *Sinfonia* di Wolf-Ferrari per 11 strumenti.

® *Scuola di Canto Corale* (prof. Morasca). Il coro del Conservatorio rese con intonazione e grande fusione due belle pagine di Pitoni e Marenzio.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per Violino e Pianoforte

PAGANINI (N.)

E. R. 126 - 1° *Concerto*, Op. 6, N. 1 delle opere postume. Revisione di F. De Guarnieri . . . L. 8.—

E. R. 81. - *Le Streghe*, Variazioni Op. 8, N. 3 delle Opere postume. Revisione di R. Tagliacozzo . » 4.—

E. R. 82. - *Moto perpetuo*. Allegro di Concerto. Op. 11, N. 6 delle Opere postume. Revisione di R. Tagliacozzo . . . . . » 3.—

E. R. 334. - *Allegro maestoso*. 1° tempo del Concerto in si min. (Op. 7 N. 2 delle Opere postume). Revisione e cadenza di R. Franzoni » 4.—

PORPORA (N.)

E. R. 198. - *Sonata* in Do magg. per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianof. di O. Respighi » 4.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

VATIELLI (F.) — *Materia e forme della musica*
Volume primo. (F. Le Monnier, Firenze).

Se a me personalmente non piace il vedere i professori di una cattedra così alta come è quella di musicologia negli istituti musicali, farsi compilatori di libri compendiosi a speciale uso di corsi scolastici complementari, non posso però disconoscere l'utilità di tali libri. Infatti, se il docente può, con la parola, spaziare ed inaffiare e rendere viva e palpitante tutta la musicologia mettendo anche in continuo rapporto la musica con tutte le altre scienze, arti, usi e costumi dei diversi popoli nelle diverse età, non può però pretendere che gli alunni siano tanti stenografi da poter fissare tutte le sue parole, nè può sobbarcare sè stesso e i discepoli all'arida pena del dettare in cui, oltre al tempo, si perdono anche o diventano legnose e morte, molte cose che dovrebbero invece pulsare e muoversi. Da ciò la necessità di un libro di testo che soccorra l'alunno nel ricordare schematicamente e più che tutto nella parte che riguarda i dati matematici e fissi, quanto il professore ha ampiamente illustrato con le sue lezioni orali.

Ma la scelta di un libro del genere di cui si discorre non è, in Italia, tanto facile e quello ideato e portato a fine dal Vatielli viene a colmare una lacuna quotidianamente sentita e lamentata dagli insegnanti di musicologia e viene in un momento opportunissimo di valorizzazione di tale materia e da persona che, per riunire in sè le qualità dello studioso e la lunga pratica dell'insegnante, meglio non potrebbe desiderarsi.

L'opera si compone di tre libri divisi in due volumi, il primo dei quali oltre un breve cenno di acustica musicale tratta della storia degli strumenti e della formazione dell'orchestra moderna; mentre il secondo conterrà una storia ed analisi delle forme vocali e strumentali con una rapida delineazione della musica scenica. Materia, come si vede, vasta e interessante.

Nella veste editoriale porta quella sobria eleganza che per essere sicuro segno di signorilità costituisce la vera ricchezza, carattere che mai non manca alle opere del Vatielli, poichè non fa che rispecchiare la sua nobile natura.

E parlo della veste per prima cosa non perchè io pensi che una veste ricca al libro d'arte sia anche un misero compenso alle povere vesti cui troppo spesso è costretto l'artista, ma perchè il libro tipograficamente bello si legge meglio e meglio riesce a entrare nelle grazie del lettore che gli usa anche maggiori riguardi e sopra ogni altra cosa perchè se ci sono disegni e riproduzioni fotografiche, queste valgono assai più di molte pagine di scritto a chiarire e fissare nella mente del lettore una forma o un semplice dettaglio di organologia strumentale o un costume musicale, e un ritratto può rivelarci il perchè del carattere della musica di un dato autore meglio di qualunque dissertazione estetica. Le ben scelte e nitide illustrazioni fanno passare innanzi ai nostri occhi archetti, martelletti, ance, strumenti egiziani, arpe e viole dei primi tempi, violini, organi, clavicembali, intiere orchestre in precisi disegni e nelle raffigurazioni che ne dettero i grandi maestri del pennello come il Perugino, la Lebrun, il Veronese, il Bellini, Van Dyck, Gabbiani, Reni, Angelico, Giotto, Orcagna, Ferrari, Carpaccio, Della Robbia, Rosso Fiorentino, che da sole bastano a dare singolare valore al libro.

Nelle nozioni di acustica musicale, brevi ma chiare, il Vatielli definisce il suono sensazione prodotto nel nostro orecchio dalle vibrazioni di un corpo elastico. Non sarebbe stato male, mi pare, aggiungere che questo corpo elastico (labbra, ancia, corde vocali, corde) è talvolta l'aria stessa, come p. es. negli strumenti a bocca zeppata, del quali ogni organo è rigido ed in cui non vibra che l'aria frangendosi contro la zeppa. Manca pure un accenno indispensabile alla funzione dell'aria come mezzo propagatore del suono e alle relative esperienze della campana pneumatica, ed un accenno alla scala naturale e temperata. Nella storia degli strumenti (che l'A. chiama impropriamente organologia, mentre questa non è che una parte, sia importante, di quella) condotta con l'avvedutezza che è propria del Vatielli, io, per mio conto, (che ho sulla coscienza più di uno studio sugli strumenti musicali preistorici e loro conseguente evoluzione neostorica) avrei desiderato che l'A. fosse risalito alle origini, ai primi principî degli strumenti, in modo che parlando p. es. degli strumenti ad arco, in luogo di prospettare il solito dilemma se l'arco derivi da strumenti a fondo piano o convesso, avesse piuttosto accennato all'arco preistorico, alla sega silicea, alla colofonia di cui non è cenno e che pure ha la sua brava storia. Così pure dicendo degli strumenti a fiato io credo non sarebbe stato inutile accennare alla conchiglia marina, ed alla difesa taurina, come negli strumenti a imboccatura naturale il trattenersi, più che l'A. non abbia fatto, sul flauto di Pane o siringa policalame e specialmente sullo zufolo pastorale, classificandolo fra gli strumenti a bocca zeppata. Tralascio altre piccole mende, come ad es. quella di dire, parlando del flauto, che la colonna d'aria di tale strumento è messa in vibrazione dal soffio che penetrando nel foro dell'imboccatura si rifrange contro la parete del tubo stesso, mentre in realtà si frange su lo spigolo dell'imboccatura stessa dal lato opposto a quello cui poggia le labbra il suonatore. Ma sono, ripeto, mende lievissime o se vogliamo imprecisioni di espressione.

Ciò che non ci sentiamo di perdonare all'A. sono alcune mende, sovra tutte le altre importante quella di aver usato al femminile la parola oboe.

Una cosa non trovo, e mi pare avrei dovuto trovare nel piano ordinatore di quest'opera, poichè è argomento musicologico: un capitolo dedicato alla semiografia o scrittura musicale. Ma è questione di tempo, crediamo, e anch'esso verrà in seguito a prender posto accanto agli altri argomenti trattati. Trovo invece alla fine di

questo primo volume una storia dell'orchestra, tema interessantissimo per sè stesso e trattato dall'A. assai bene, tenuto conto del ristretto spazio impostogli; e un'appendice su i liuti il cui posto naturale sarebbe però nella storia degli strumenti ove si parla di quelli a corda.

L'opera è di quelle che devono incontrare e incontrerà di sicuro il favore del pubblico, degli alunni di Conservatorio, dico, e di tutte quelle persone colte che, frequentatrici di teatri e sale da concerto, desiderino poter discorrere di musica senza far arrossire il candore dello sparato della camicia di gala. E non sarà poco merito e poca soddisfazione per l'A. di questo bel volume cui auguriamo molte ristampe.

GIULIO FARA.

GIGLIOLI (L.) — *Manualetto teorico-pratico* di nozioni indispensabili a chi studia la musica. (Edizioni De Santis - Roma).

Diviso in tre parti, il Manualetto raggiunge lo scopo di dare allo studente una idea chiara e precisa dei principali elementi che costituiscono la musica. Associati alle basi della teoria, vediamo i principii fondamentali della grafia musicale, del setticlavio, dell'armonia rudimentale, della forma, per modo che le idee dell'allievo possono seguire una linea di condotta assai precisa, e trarre anche dallo studio succinto della grammatica musicale, la disposizione a proseguire la cultura su più vasta scala. Ravvivato da esempi interessanti, il Manualetto vanta un'appendice utilissima, nella quale, le varie forme di composizione musicale trovano una chiara ed efficace spiegazione.

In questo momento di risveglio di attività per tutto quanto riguarda lo sviluppo della cultura musicale, il lavoro pregevolissimo della signora Giglioli avrà molta fortuna.

MAJ GALEONE (G.) — *Metodo teorico-pratico di Canto corale*. (Prop. dell'Autrice - Alessandria).

Agli elementi teorici l'autrice alterna fin dalle prime pagine gli esercizi pratici, affinchè la voce si famigliarizzi subito cogli intervalli e coi ritmi diversi. Per il canto colle parole, la signora Maj offre alle allieve una notevole raccolta di canti popolari, da lei trascritti e qualche melodia di autore, lasciando ai grandi maestri del passato il compito di abituare le alunne all'indipendenza musicale dei canti a due voci.

E. OSSONE.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

ZENONI (B.) — *«Lucianetto»*. Quattro pezzi facili per pianoforte. (G. Zanibon - Padova).

Preludio, Serenatina, Romanza, Scherzo, tutte musichette che mi pare di sentir suonate dalle piccole mani inarcate di Lucianetto; e sono cose adatte per lui per facilità tecnica e per lievità di stile. Saranno buone e gradite anche a tant'altri piccoli futuri pianisti.

HINDEMITH (P.) — *Sonate*, Op. 11 N. 5 für Viola sola. *Sonate* Op. 25 N. 1 für Viola sola. *Sonate* Op. 25 N. 3 für Violoncello solo. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Questi lavori mostrano come l'A. partecipi alla tendenza tedesca attuale a comporre per strumenti ad arco soli e, come dicemmo altra volta, mentre le Sonate e le Partite di Bach riassumono per un unico strumento l'usuale polifonia bachiana, i giovani tedeschi odierni trattano simili lavori come veri soliloqui. In queste condizioni pare ovvio che le musiche scaturiscano dal caramere dello strumento adoperato; ma noi dobbiamo confessare di non capire il violino, la viola, il violoncello usati da soli, altro che come strumenti di canto, mentre P. Hindemith (se non erriamo anche in questo) se ne serve in senso di armonia e specialmente di ritmo.

Con ciò abbiamo confessato candidamente di non intendere queste musiche, le quali però si presentano come opere intense e nobili.

VRUELS (V.) — *Sonate* pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Parigi).

Lavoro serio, intonato ad una certa nobiltà di stile ed elaborato con padronanza di tecnica, ma dove la vitalità del contenuto non ci pare proporzionata alle dimensioni del pezzo. Sentendolo si prova l'aspettativa di qualcosa di più concreto e convincente, che non viene mai in misura sufficiente.

SAN MARTINI (GIUS.) — *1° Concerto* extrait des 6 Grands Concertos pour 2 Violons, Alto, Violoncelle. Mis à jour par H. Prunières. (M. Senart, Parigi).

Di questo lavoro del Sammartini non sono qui pubblicate che le parti, e M. Prunières non dice dove abbia trovato l'Opera 8 di cui fa parte questo Concerto (i musicisti non hanno l'abitudine di indicare come gli altri studiosi le fonti delle loro esumazioni), ma si tratta d'una composizione notevole, specie pel Rondò finale, gradevole d'un brio scintillante.

Benchè il titolo non ne parli, doveva esservi anche il clavicembalo (com'era uso fino a tempi abbastanza recenti), tant'è vero che nel primo tempo, a un dato punto, si legge nella parte di violoncello: *tasto solo*. Poi gli archi non dovevano essere proprio quattro strumenti di numero, perchè ogni tanto si trova l'indicazione: *solo* e *tutti* pel primo violino.

Bisogna essere grati a M. Prunières d'aver rimesso a giorno questo bel lavoro sammartiniano.

QUEYLAR (J.de) — *Quatuor* pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle. (M. Senart, Parigi).

L'autore, che verosimilmente è giovane, ha fiato ampio (qualche volta anche troppo) ed anima viva, e senza voler fare da indovini, forse è un meridionale, perchè la sua musica è calda e di carattere che spesso sa di spagnolo. D'altra parte egli si esprime efficacemente, e produce bella sonorità. Difatti questa musica procede sempre a grandi tratti, che spesso si svolgono su armonie largamente figurate. Ed è in questo senso che l'ampiezza di fiato qualche volta produce troppo forte aspettativa in proporzione della vitalità dei temi presentati e svolti. Ma in complesso il primo tempo si sviluppa bene, seguito da un secondo che, pure nell'alternativa di periodi diversi, ha carattere generale di dolcezza appassionata; chiude un bel Finale preparato da un'introduzione un po' enfatica. L'effetto complessivo deve essere ottimo, senza troppe difficoltà.

GIULIO BAS.

TOMMASINI (V.) — *I tre canti - La lavandaia di S. Giovanni - Due duettini* per Canto e Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano). - Da *L'Impero*, Roma.

L'arte di Vincenzo Tommasini è eminentemente aristocratica: aristocratica nella musica sempre di gusto squisito, chiara, sobria, senza grandi voli ma espressiva e significativa; aristocratica per il numero relativamente ristretto di composizioni che egli fa conoscere al pubblico, tutte definitive come se ad esse Tommasini fosse giunto attraverso un lungo lavorio di lima e di selezione.

Le tre composizioni pubblicate recentemente da Ricordi rientrano completamente in quanto diciamo: il testo di ognuna d'esse è differentissimo da quello delle altre due e la musica anche, ma quasi a far pensare che Tommasini abbia voluto presentarsi in tre espressioni lontane fra loro giudicando ognuna come la migliore del suo genere.

I tre canti, sul testo di Carducci, hanno il respiro e la forma di alcuni fra i più bei *Lieder* di Schubert o di Schumann; le parole, molto drammatiche, concorrono a questa rassomiglianza e persino la linea del canto, che segue tanto espressiva e tanto moderna la tragica scena fra Re Sigfrido ed il giovinetto cantore, al finire d'ogni frase ricorda un poco il *Lied* classico.

Conoscevamo una toccata *Lavandaia di S. Giovanni* nella musica di Seppilli; questa di Tommasini canta serenamente sulle parole di Carducci, con graziosa semplicità, con una linea melodica quanto mai espressiva. Qui le armonie, che nei *Tre canti* erano volutamente torbide e molto moderne, si fanno umili per non turbare il canto della lavandaia, ma sono altrettanto saporose; la melodia si muove sempre su poche note, dal la *bemolle* al *fa*, ciò che la rende ancor più semplice. Delle tre nuove composizioni di Tommasini, questa ed i *Tre canti* ci sembrano destinate ad una maggiore fortuna di pubblico; noi, però, amiamo di più i *Due duettini*, che sono veramente un piccolo capolavoro del genere.

Negli ultimi anni, in Italia, s'è avuto un notevole ritorno ai testi bellissimi del Trecento e del Quattrocento, iniziato da G. F. Malipiero e continuato dai maggiori (Pizzetti e Casella) e dai minori: i due *Duettini*, su stramberi anonimi del secolo XV, fanno parte di questa letteratura ma, al contrario di quanto si potrebbe concludere, sono certo i lavori più personali e più significativi fra questi tre nuovi del Tommasini. Il canto (per soprano e per baritono) ed il pianoforte si tingono vagamente d'arcaico, vengono a formare due quadretti perfetti, vivi e nuovi.

r. m.

BAX (A.) — *String Quartet in G Major - First Sonate in E* for Violin and Piano. - *First Sonate in F minor* for the Piano. - *Traditional Songs of France*, freely arranged. - *Toccata; A Hill Tune; Lullaby; Mediterranean; Country Tune; Burlesque*, for the Piano. (Murdoch, Murdoch & Co., Londra).

Fra i musicisti che verranno presentati al prossimo Festival musicale di Salisburgo, v'è pure Arnold Bax. Nome senza dubbio nuovo alla maggior parte del pubblico italiano, sebbene si tratti d'uno dei più singolari musicisti inglesi moderni, notissimo non solo in patria, ma pure in America, dove vari lavori di lui vennero eseguiti a Boston, Chicago e altrove. Sebbene ancora giovane (essendo nato nel 1883) è già autore d'una produzione vasta di mole e di numero, che s'impone subito per la ricchezza delle qualità artistiche e per la spiccata personalità, che se non appare alla prima lettura delle sue composizioni, si rivela un po' alla volta, e finisce col mostrarsi tanto più forte quanto più sembra, talora, di stentare a riconoscerla. Il Bax è musicista eminentemente moderno, ma non è possibile comprendere da quale scuola derivi, a qual indirizzo dia la preferenza e si allacci. Egli è, ripetiamo, un musicista moderno e sa valersi di ogni mezzo per quanto audace con mano sicura, ma anche nelle maggiori arditezze è sempre guidato da una logica impeccabile. Nulla, nella sua musica, è posto a caso; tutto deriva da un'evoluzione naturale e continua di pensiero e di tecnica e, ciò che più importa, da una ragione supremamente musicale. La sua musica ha sempre una propria ragione di esistere; essa scaturisce dalla sua mente non tanto per tentare questo o quel nuovo mezzo, ma perchè il suo autore ha ogni volta avuto il prepotente bisogno di mostrare quanto ferveva entro l'anima sua. Per di più, essendo egli un vero maestro della forma e della tecnica, la sua arte non pecca mai di frammentarietà, ma è solida come un macigno. Ciò gli permette, nelle composizioni maggiori, di costruire degli edifici sonori in cui lo sviluppo, per quanto libero, è fatto a grandi linee — cosa ben rara oggi — con frasi dall'ampio respiro, senza cadere mai in una pesante monotonia, ma alternando di continuo i caratteri e passando con abilità dal mesto all'amoroso, al vivace, al violento, perfino, e più per gradazioni, anche rapide, che per contrasti violenti.

Noi siamo persuasi che si debba seguire l'opera di questo musicista con fede e simpatia. Se la sua personalità, che è pur reale, può apparire meno spiccata di quella di tanti altri maestri, certo è più convincente. Il Bax ha raggiunto la maturità dell'ingegno, pur non avendo ancora dato il suo lavoro più completo, ma questo lavoro verrà, perchè il maestro è sempre in ascesa. Ed è bello constatare che la continua ascesa l'ha saputa ottenere partendo da tradizioni sane e appoggiandosi a sè stesso, alla sua sensibilità, alla sua anima, evitando qualsiasi asservimento a scuole e qualsiasi imitazione. Come la comprensione della sua personalità non è immediata, ed è bene, così non potrà essere della diffusione dell'opera sua. Sia essa pure lenta; sarà più duratura. Un musicista come il Bax non può essere troppo a lungo dimenticato e nella tanto auspicata quanto eccessivamente calma rinnovazione dei programmi di concerto egli ha diritto di entrare con tutti gli onori. Sia questo il nostro solo augurio: è il più sincero.

A. A.

CANTO E PIANOFORTE

BIANCHINI (G.)

Barcarole e Serenate

(Canzonette veneziane)

118073. - *El guanto*. Versi di U. Foà	L.	4.—
118074. - *Tute do*. Versi di D. Varagnolo	»	3.—
118075. - *Nina-nana*. Versi di R. Fambri	»	4.—
118076. - *El mussato*. Versi di A. Giannotti	»	3.—
118077. - *El tasto del sì*. Versi di U. Sicchiero	»	4.—
118078. - *La Gondola*. Versi di U. Sicchiero	»	4.—
118079. - *El sorze in trapola*. Versi di U. Sicchiero	»	4.—
118080. - *Arlechin e Colombina*. Versi di U. Sicchiero	»	3.—
118081. - *Serenata*. Versi di A. Giannotti	»	4.—
118082. - *Cossa te pensistu?* Versi di D. Varagnolo	»	4.—

(Nel prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® La R. Accademia Filarmonica Romana (Via S. Rocco, 1, Roma) indice il 2° Concorso Nazionale di Liuteria per i soli fabbricanti italiani con laboratorio in Italia, sia per gli strumenti da Concerto che per quelli di Studio (tipo corrente), nonchè per gli accessori. Ai vincitori verranno assegnati importanti premi in denaro (per l'importo di circa seimila lire) oltre due premi straordinari di lire mille e di lire cinquecento, elargite dagli Accademici Signori Evan Gorga e Cav. Uff. Francesco Orlandi. Una somma è inoltre destinata all'acquisto di strumenti da concerto da sorteggiare fra i R. Conservatori Musicali, ed all'eventuale acquisto di strumenti da studio, che verranno assegnati a studenti bisognosi e meritevoli. Gli strumenti ed accessori destinati a questo 2° Concorso dovranno pervenire all'Accad. non più tardi del 30 aprile 1925.

® La F.A.M.I. (Milano, via Broletto, 43) bandisce un Concorso — scadenza 31 ottobre p. v. premio L. 500 — per una Ouverture, o Poemetto, o Piccola Suite (adatta alla comprensione di un pubblico di adolescenti) che abbia per base tematica le due note *fa, mi*, e sia svolta da un piccolo complesso di strumenti, non escluso il pianoforte. I lavori, anonimi, dovranno essere inviati col sistema del motto e della busta e in plico raccomandato. La composizione premiata sarà eseguita nei concerti dell'Associazione della prossima stagione e pubblicata dalla Casa Ricordi, che ne assumerà la proprietà.

L'esito del Concorso verrà reso noto entro il gennaio 1925.

® Ecco l'esito delle importanti gare svoltesi recentemente a Venezia, sotto gli auspici del Comitato festeggiamenti per la 14ª Esposizione Internazionale d'arte:

Società filarmoniche italiane: 1° premio, Corpo Filarmonico di Cascina (Pisa); 2°, Corpo Filarmonico di Casalguidi (Firenze); 3°, Società G. Verdi di Revere; 4° Fratellanza di Ponte di Brenta; 5°, Banda cittadina di Governolo; 6°, Società Filarmonica di Chieri; 7°, Banda Mascagni di Livorno; 8°, Banda Pergolesi di Jesi.

La medaglia del Ministero della P. I. (per la migliore Banda di istruzione, educazione e beneficenza) a Ferrara, e quella dello stesso Ministero (per la miglior Banda composta di operai) al Corpo di Cascina (Pisa).

Società Internazionali Corali. Per la 1ª Categoria: 1° premio, Società di Praga; 2°, Guido Monaco di Livorno; 3°, A. Manzoni di Pistoia; 4°, Costanza e Concordia di Livorno; 5°, Società teatrale di Trieste.

Per la 2ª Categoria: 1° premio, Unione Cantori di Ferrara; 2°, Istituto Manzato di Treviso; 3°, Club Alpino di Gorizia; 4°, G. Puccini di Grosseto; 5°, Società di Monza; 6°, Palestrina di Camin, Padova; 7°, Zuvi di Verona; 8°, G. Verdi di Lugano.

Società Bandistiche: 1°, Banda di Gioia del Colle; 2° e 3° (ex aequo), Bande di Castagnaro (Verona) e di Lendinara (Rovigo); 4°, Banda di Taranto; 5°, Banda di Ferrara; 6°, Banda di Piombino; 7°, Bellini di Pistoia; 8°, Borgognoni di Pistoia.

NOTIZIE

® Il 20 u. s. si è inaugurata a B. Ayres la succursale della Ditta G. Ricordi e C., la cui direzione è affidata all'Ing. Guido Valcarenghi. Alla cerimonia, oltre il Presidente della Repubblica e l'Ambasciatore d'Italia, sono intervenute le più cospicue personalità della politica, del giornalismo e dell'arte. Le quali si sono vivamente rallegrate di questa manifestazione d'italianità che assume carattere ed importanza non solo dal punto di vista commerciale, ma anche da quello culturale.

® L'Accademia francese di Belle Arti ha giudicato l'attribuzione del *Grand-Prix* di Roma, pel 1924, a Robert Dussant, nato a Parigi nel 1896 allievo di Ch. Widor; il *secondo Grand Prix* a Edmond Gaujac, nato nel 1895 a Tolosa, allievo di P. Vidal; la menzione onorevole a René Guillon, nato nel 1903 a Rennes, allievo di Ch. Widor.

NECROLOGIO

Il 23 luglio, all'età di 84 anni, è morta a Milano la signora Paola Montani vedova Toscanini, donna di elette virtù e madre adorata di Arturo Toscanini. All'illustre maestro e alla sua famiglia, così duramente provati, inviamo l'espressione del nostro vivissimo cordoglio.

® A Berlino, il 27 luglio, si è spento Ferruccio Busoni, il grande pianista e compositore. Di lui parleremo nel prossimo fascicolo.

VARIETÀ

Verdi e Wagner

Il noto commediografo tedesco Felix Philippi potè avere un colloquio con Verdi nel 1899, all'Hôtel Milan a Milano. Il commediografo tedesco disse di aver fatta questa confessione al maestro italiano: «Da quando io so pensare sono uno dei più ardenti e appassionati ammiratori di Wagner...».

E Verdi avrebbe subito risposto: «E lei fa bene a venerare quel Maestro. Egli infatti è uno dei genii più grandi, ha reso felici gli uomini, ha regalato loro opere di valore incommensurabile e imperituro. Che io, come italiano, non comprenda tutto, va bene; proviene dalla mia, dalla nostra ignoranza italiana della saga tedesca, della metrica intrinseca dei temi wagneriani, del misticismo che domina in essi, da quel mondo pagano coi suoi dèi, i suoi miti, i suoi giganti e i suoi nani. Ma io sono ancora giovane (e il vegliardo di 86 anni sorrideva con bontà veramente infantile) e mi sforzo ancora incessantemente di penetrare sempre più nel sublime mondo dei pensieri wagneriani. Io debbo a lui moltissimo; gli debbo ore di meravigliosa ammirazione!».

La chiave della musica di Salomone

Da trenta secoli si era perduta la chiave della musica ebraica che accompagnava i canti di Salomone. Gli strani geroglifici sono stati ora svelati dal noto direttore di scena, autore anche di ben tre opere, Raoul Gunsburg, autentico ebreo. Egli dice d'aver scovato il testo originale della musica nella Bibbia di Kowno, scritta dieci secoli prima di Cristo, e che l'esercito tedesco portò via da Kowno durante la guerra. Era fin dal 1893 che il Gunsburg sudava per la soluzione di questo rebus di geroglifici. Dunque ora restano fissate sette *note* e tre *alterazioni* — il movimento a due *tempi* era indicato con un due romano, quello a tre con un triangolo massonico!

Inutile aggiungere che il Gunsburg trova quella musica di un fascino irresistibile!

Papin, Grétry e la pentola

Si dice che Papin non si sia tanto interessato alla famosa pentola (che da lui prese il nome) per pura curiosità scientifica, quanto per risultati gastronomici che potevansi in essa scoprire e ad essa strappare. Grétry invece confessa di dover attribuire le sue prime scintille..... musicali ad una pentola. Lo rivela nel proprio volume dei suoi ricordi. Egli narra: «La prima lezione di musica ch'io ricevetti mi costò molto cara: per poco non ci rimisi la vita; ma questo incidente mi provò che io ero sensibile al ritmo musicale. Ero solo. Il ritmico borbottio di una pentola che bolliva colpì la mia attenzione; al suono di quel tamburo culinario cominciai a danzare: volendo in seguito rendermi conto del perchè di quel ritmico suono, rovesciai malaccortamente il paiolo sopra il fuoco vivissimo di carboni roventi: l'esplosione fu così violenta che io rimasi come soffocato dal nugolo di vapore e tutto bruciacchiato il volto dai pezzetti di carbone incandescenti che scoppiettavano in aria. Da questo incidente ebbi infatti per tutta la vita la vista offuscata».

Bellini e la Malibran

Alfredo De Musset scrisse un commosso canto elegiaco per la tragica morte della celebre cantante. E' poco noto che anche Bellini le aveva promesso, non un'elegia, ma un epitalamio ed anche un'opera di brillante soggetto. Ma Bellini venne improvvisamente a morire prima della Malibran, il 23 settembre 1835, prima di scrivere l'epitalamio e prima di scegliere il soggetto dell'opera. La Malibran ne fu dolentissima, e, fatalità, essa pure morì, un anno preciso dopo Bellini, il 23 settembre 1836.

Wagner a Venezia

Gli archivi del Monte di Pietà di Venezia registrano che nell'inverno del 1859 Wagner vi impegnò un orologio, una tabacchiera ed una bomboniera. Sembra strano; fuggito dall'«Asilo» daccanto alla Villa Wesendonk, nel quartiere di Enge presso Zurigo, ed allogatosi sontuosamente in Palazzo Giustiniani a Venezia, parrebbe impossibile che egli avesse avuto bisogno di impegnare quegli oggetti; ma tutto questo è documentato, è da lui stesso narrato in *Mein Leben* (II, 676). — E si noti che in Palazzo Giustiniani può farsi venire da Zurigo il suo *Erard* e riceve personaggi cospicui: la principessa Galatzine, il conte Zichy, il principe Dolgoroukow, il pittore Rahl, ecc., ecc.

L'organo e l'orchestra

Insoluta fino ad oggi, la questione sarà sempre insolubile. Berlioz ricorre ad una brillantissima e popolarissima imagine: «L'organo è il Papa, l'orchestra è l'Imperatore». Questa frase dell'autore della *Dannazione* non risolveva però definitivamente la questione e ci fu chi esclamò: «l'uno il Papa, l'altro l'Imperatore; ma... è meglio il Papa o l'Imperatore?» E Vincenzo D'Indy profondamente rispose: «E' meglio non rinnovare la guerra delle... *investiture*». E' superfluo chiarire la profondità di questa frase.



BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI
PREZZI NETTI. AUMENTO COMPRESO

OPERE TEORETICHE

BAS (G.) (119405). **Trattato d'Armonia.** Parte I. (A) L. 12.

CANTO
Solfeggi

POZZOLI (E.) (119562). **Solfeggi cantati,** con accompagnamento di Pianoforte, ad uso del 1° e 2° Corso di Teoria e Solfeggio del R. Conservatorio «G. Verdi» di Milano. (A) L. 6.

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

CASELLA (A.) (119505). **Tre Canzoni trecentesche:** I. *Giovane bella, luce del mio core...* — II. *Fuor delle bella gaiba...* — III. *Amante sono, vaghiccia, di voi...* S. o T. L. 10.

——— (119548). **Due Liriche** da «*Lo Specchio*» di Raissa Olkienizkala-Naldi: I. *Volutà* — II. *La Danza.* Ms. o Br. L. 5.

——— (119550 a 54). **Quattro favole romanesche** di Trilussa: I. *Er coccodrillo.* S. o T. L. 6 — II. *La carità.* Ms. o Br. L. 5 — III. *Er gatto e er cane.* Ms. o Br. L. 5 — IV. *L'elezzione der presidente.* S. o T. L. 6. — Le quattro favole unite L. 16.

——— (119549). *La sera fiesolana.* Laude di G. d'Annunzio. S. o T. L. 8.

FATUO (G.) (119690). Mattinata: *Batte a la tua finestra, e dice, il sole.* Versi di G. Carducci. Ms. o Br. L. 5

MONTANARO (E.) (119471). **Canti della terra d'Abruzzo,** riespressi per Canto e Pianoforte. (Testo abruzzese, con traduzione letterale). (A) L. 20.

TAILLEVENT (G.) (R. 266-268). **Deux Impressions:** I. *Le Taigane dans la lune.* Poésie de J. Labor. — II. *Novembre pleure sur mon cœur.* Poésie de J. Nayral. Ms. ou Br. Cad. L. 4.

DUE PIANOFORTI

MALIPIERO (G. F.) Variazioni senza tema per Pianoforte e Orchestra. Riduzione per due Pianoforti. (A) L. 10.

T(119580)

VIOLONCELLO

FORINO (L.) (E. R. 391). **La tecnica razionale e progressiva del Violoncellista.** Volume V. Parte I. Esercizii — Parte II. 20 Studii e brani tolti dalle Opere di Bertini, Campagnoli, Kreutzer, Duport e G. S. Bach. (B) L. 20.

ORCHESTRA

RESPIGHI (O.) (119577). *Antiche Arie e Danze per Liuto* (Sec. XVI e XVII). Trascrizione libera per Orchestra. 2ª Suite. — Partitura — Formato tascabile. (A) L. 20.

ORCHESTRA
con Pianoforte-conduttore

TOSTI (F. Paolo) (119499). *Nimm.* (A) L. 6.

——— (119503). *Mattinata.* (A) L. 6.

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

CAMETTI (A.). *La musica teatrale a Roma cent'anni fa.* (A. Manuzio, Roma).

CASIMIRI (R.). *Anthologia Polyphonica Auctorum Saeculi XVI paribus vocibus.* Vol. I. L. 12. — *Consolibus Organis!* Raccolta di scritti per la cultura delle «Scholae Cantorum». L. 12. (Psalterium, Roma).

DE BENEDICTIS (S.). *Noções de Musica.* (Presso l'A. S. Paulo).

DEGANI (M. E.). *Saggi d'Estetica Musicale.* (Goretti & figlio, Reggio E.).

LANDORMY (P.). *Bizet.* (F. Alcan, Paris).

LO CICERO ROMANO (F.). *Sintesi teorica de Riforma del Rigo Musicale.* (Tip. Lorenzo Di Cristina, Palermo).

SIGON (E.). *La rinascita della Lisiteria in Italia.* (Bottega del Libro, Trieste).

SOCAL (P.). *Manualetto di Nozioni di Musica.* (Tip. Spighi, Lendinara).

VALLAS (P.). *Georges Migot.* (M. Senart, Paris).

VILLAR (R.). *Soliloquios de un músico español.* (Unión Musical Española, Bilbao).

CANTO
con strumenti diversi

DE CURTIS (E.). *Voi ed Io.* Per Mezzo Soprano e Baritono con Violino. Versi di A. Senise, traduz. inglese di A. Clyde. (M. V. Cardilli, New York).

VIOLINO SOLO

DYKE (S.). *Scale Book.* 3/— (J. Williams Ltd., London).

EBERHARDT (G.). *Der natürliche Weg höchsten Virtuosität.* I. II. III. Elementarteil; IV. Text zu Studienmaterial; V. Notenteil zum Studienmaterial.

LA GANGA VASTA (P.). *Manuale teorico pratico del Violinista.* Guida per il meccanismo dell'Arco e del braccio destro. L. 15. (P. Ragona, Palermo).

ORCHESTRA

HONEGGER (A.). *Prélude* pour «La Tempête» de W. Shakespeare. Partition Fr. 20. (M. Senart, Paris).

KLENTZKI (P.). *Sinfonietta E moll* für Grosses Streichorchester. Op. 7. Partitur. (N. Simrock, Berlin).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

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

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
PER VIOLA

ANZOLETTI (M.)
E. R. 121. 12 *Studii* . . . . . L. 6,—

CAVALLINI (E.)
Guida per lo studio elementare e progressivo della viola. Edizione riveduta da A. Consolini.
E. R. 122. — Parti I e II: Elementi, Scale, piccoli Solfeggi, Studii progressivi e 24 Studi in toni minori. » 8,—
E. R. 123. - Fantasie, Variazioni, ecc. per viola con accompagnamento di pianoforte. . . . . » 8,—

PALASCHKO (J.)
E. R. 392. - 12 *Studii.* Op. 62 . . » 6,—
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INDIRIZZI UTILI

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

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.
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.

ONEGLIA.
G. Cavllotti & figlio.

PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.

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

PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.

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

TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.

TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.

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

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

A. BOITO
NERONE
Dischi originali "Grammofono,,
LA VOCE DEL PADRONE
eseguiti dagli stessi artisti, coristi ed elementi orchestrali che agirono alla "Scala,, di Milano.

L. 45 DB 733
Pater noster (atto I) «*Padre nostro che sei nei Cieli...*» Luisa Bertana, ms.
"Ecco il magico specchio...,, (atto II) Journet, bt.

L. 45 DB 734
Addio di Fanuel (atto III p. I) «*Non resistete al malvagio*» C. Galelli, Br.
Addio di Fanuel (atto III p. II) «*V'amai dal dì che il cuor...*» Galelli, br. e coro.

L. 45 DB 732
La Confessione (atto IV p. II) «*Or tutto è confessato...*» L. Bertana, ms., Galelli, br.
Duetto finale (atto IV p. II) «*Laggiù tra i giunchi di Genezareth*» idem.

In vendita presso tutti i più accreditati Negozianti di Strumenti "Grammofono,, e presso la

SOCIETA' NAZIONALE del
"GRAMMOFONO,,
MILANO - Galleria V. Em. 39 (Lato T. Grossi)
ROMA - Via Tritone, 89
TORINO - Via P. Micca 1

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO VI. NVMERO IX. SETTEMBRE MCMXXIV

DISTURBI DI STOMACO

DIFFICOLTÀ DI DIGESTIONE - SONNOLENZA DOPO I PASTI
DISPEPSIA NERVOSA

si curano efficacemente con

OPOPEPTOL "ERBA„

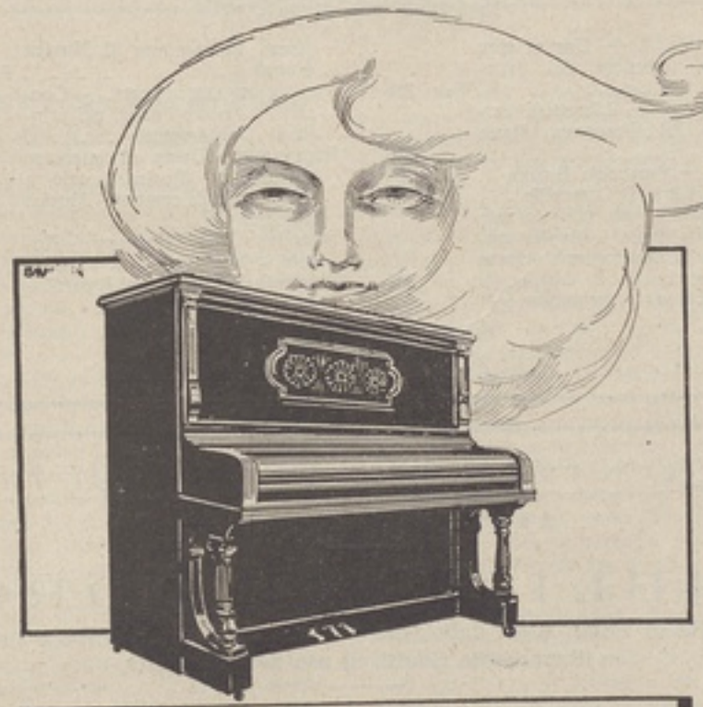
Una ventina di gocce di OPOPEPTOL
prese in po' d'acqua o vino subito
dopo i pasti assicurano

UNA DIGESTIONE PERFETTA

CARLO ERBA - MILANO

PIANOFORTI

7 GRANDS PRIX



ANELLI, CREMONA

FONDAZIONE 1836

AUTOPIANI

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2 - MILANO
DEPOSITO PER MILANO PRESSO **ROSSI & C.** VIA NAPO TORRIANI, 9
IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZIANTI DI PIANOFORTI 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 sem. L. 5.50 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50

(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

BONAVENTURA A. — Una celebre cantante livornese del Settecento . . . . . Pag. 255

MANTOVANI T. — Librettisti verdiani. - III. Francesco Maria Piave . . . . . » 258

M. d'O. — Ferruccio Busoni . » 264

PUCK. — Carlo D'Ormeville . . » 265

RIVISTA DELLE RIVISTE: La sala del teatro ideale. - Musica medioevale ai nostri giorni. - Italia - Estero . . . . . » 267

LA RUBRICA DEI REFERENDUM: Il quarto Referendum di **Musica d'oggi** . . . . . Pag. 275

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti. - Ancora i saggi nei principali Conservatori . . . . » 285

RECENSIONI: Opere di interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica . . . . . » 287

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 290

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 291

BRANO MUSICALE:

L. ROCCA: *Il viaggio della luna.*

EDIZIONI PER PIANOFORTE A DUE MANI

ALESSANDRO LONGO

BIBLIOTECA D'ORO

Raccolta di Pezzi, tratti dalle Opere di Maestri d'ogni tempo e paese e liberamente ridotti ad uso della gioventù

(ELEGANTI VOLUMI CON CENNI BIOGRAFICI)

103500. - VOLUME I. - *100 Pezzi* di Stradella, Piccinni, Pergolesi, Beethoven, Gluck, Bellini, Mozart, Bach, Haydn, Rameau, Rossini, Scarlatti, Cimarosa, Paisiello, Lulli, Schubert, Chopin, Mendelssohn, Händel, Weber, Meyerbeer, Schumann, Porpora, Marcello, Cherubini, Palestrina, Frescobaldi, Kreutzer.

112500. - VOLUME II. - *100 Pezzi* di Haydn, Mozart, Beethoven.

112501. - VOLUME III. - *100 Pezzi* di Verdi, Puccini, Boito, Donizetti, Catalani, Franchetti, Tosti, Liszt, Massenet, Mercadante, Petrella, Spontini, Gounod, Flotow, Carissimi, Sgambati, Crescentini, Perosi, Mancinelli, Wagner.

112502. - VOLUME IV. - *100 Pezzi* di Schubert, Mendelssohn, Schumann.

112503. - VOLUME V. - *100 Pezzi* di Bellini, Donizetti, Rossini.

112504. - VOLUME VI. - *100 Pezzi* di Gluck, Weber, Meyerbeer.

112505. - VOLUME VII. - *100 Pezzi* di Bach e Händel.

Ciascun volume L. 8.— (aumento compreso)

G. RICORDI & C. EDITORI — MILANO

MVSICA D'OGGI

Una celebre cantante livornese del Settecento

Sulla facciata di una casa posta in via della Banca, a Livorno, si vede una lapide che reca la seguente epigrafe: *Qui ebbe la tipografia Marco Coltellini e fu pubblicata nell'anno 1764 la prima edizione* DEI DELITTI E DELLE PENE *di Cesare Beccaria, e dal 1770 al 1779 l'opera immensa dell'*ENCICLOPEDIA FRANCESE *in 33 grandi volumi.*

Io dirò ora qui qualche cosa della figlia di Marco Coltellini, Celeste, che fu cantante celebratissima: ma mi è parso doveroso ricordare innanzi tutto il padre di lei che, nato a Livorno il 13 ottobre 1719, fu poeta e tipografo coraggioso, come dimostra il fatto dell'aver egli assunto la stampa di quell'aureo libretto del Beccaria in cui questi espose le sue nuove dottrine e che nessun'altra stamperia d'Italia avrebbe osato pubblicare a quel tempo.

Non per nulla il Verri scriveva che se Cesare Beccaria « non avesse avuto la precauzione di far stampare a Livorno l'opera sua e di tenerla in principio lontana da Milano, sicuramente sarebbe stato vittima dell'amor cittadino ». D'altra parte, il Coltellini aveva già pubblicato lavori del Verri e dell'Algarotti e si accingeva alla pubblicazione di quella *Enciclopedia* che gettò i semi della tremenda rivoluzione francese dell'ottantanove.

Più tardi, il Coltellini divenne... poeta cesareo alla Corte di Vienna! Ma neppure allora seppe frenarsi: e avendo scritto una satira feroce contro Maria Teresa, dovette fuggire da Vienna e riparò a Pietroburgo. Allora... compose un'altra satira contro la Czarina Caterina II: e si dice che morisse di veleno. Questo, almeno, risulterebbe da certe *Memorie* che scrisse il Canonico Pierini e che si conservano, manoscritte, a Livorno nella Biblioteca Labronica.

Ma veniamo alla figlia. — Essa nacque a Livorno nel 1764. Esordì, appena diciassettenne, a Napoli nel 1781 sostenendo la parte di Lesbina nell'opera *I mietitori* di Pietro Guglielmi e poi quella di Lisetta nell'opera *La stravaganze* di Piccinni e Coppola. Il suo successo fu tale che venne subito, come oggi direbbesi, *riconfermata*, onde la troviamo esecutrice applaudita, negli anni successivi, in parecchie altre opere quali *La villeggiatura* del Cimarosa, *I filosofi immaginari* del Paisiello, la *Frascatana*, *Le gare generose*, *Le varie gelosie* dello stesso compositore, varie opere del Tritto e del Gazzaniga e, finalmente, la *Nina pazza per amore*, della quale dirò fra un momento.

Queste opere non furono peraltro eseguite tutte di séguito dalla Coltellini: chè, nel frattempo, l'imperatore d'Austria Giuseppe II, il quale si era recato a Napoli nel 1783 e l'aveva udita, la impegnò pel teatro italiano di Corte a Vienna, ove essa si presentò nel 1785 ricevendo le più calorose accoglienze.

Sembra che a Vienna la Coltellini abbia avuto lezioni o per lo meno consigli dal celebre sopranista ed insegnante di canto G. B. Mancini che scrisse il noto libro *Pensieri e riflessioni sopra il canto figurato* e che fu maestro anche a Maria Antonietta. A Vienna essa cantò in varie opere tra cui quell'opera-pasticcio *La villanella rapita* in cui erano anche brani di Volfango Mozart: e ne riparti, come ebbe a scrivere Gotifredo Ferrari, *carica di ghirlande* oltre che di doni preziosi, per tornarsene a Napoli ove cantò alcune delle opere sopra indicate, avendo a compagni la sorella Annetta, il Viganoni, il Cassacciello, il Trabalza, il Ferrari. Appunto allora Giovanni Paisiello compose per lei la *Nina pazza per amore* che fu il suo cavallo di battaglia, in cui, sempre a dire di Gotifredo Ferrari *era sublime, faceva piangere, toglieva il respiro a chi l'ascoltava e vedeva.* Ben noto è l'aneddoto che alla scena famosa *Il mio ben quando verrà?* la commozione del pubblico fu tale che alcune signore, immedesimatesi nell'azione drammatica ritratta con tanta

verità dalla Coltellini, si rivolsero dai palchi a lei, come se fosse Nina davvero, dicendole per consolarla: *Ma sì, stà tranquilla, verrà il tuo bene!*

***

Richiamata a Vienna, Celeste Coltellini vi tornò nell'autunno del 1787 e vi riportò nuovi trionfi, specie in quell'opera *La cosa rara* dello spagnuolo Martin y Soler, noto sotto il nome di Martini, che fu molto apprezzata dallo stesso Mozart e che, allora, ebbe un successo non inferiore a quello delle *Nozze di Figaro*. C'era specialmente, in tale opera, un tenero duetto:

— Pace, mio caro sposo
— Pace, mio dolce amore!
— Non sarai più geloso?
— No, nol sarò, mio *core*,

che, eseguito dalla Coltellini e dal tenore Mandini, faceva andare in brodo di giuggiole gli spettatori del tempo e che, insieme con altri brani notevoli, assicurò alla *Cosa rara* una vita teatrale di oltre trent'anni.

La Coltellini tornò via da Vienna nel 1790 dopo la morte dell'imperatore Giuseppe II e cantò ancora per vari anni sui teatri di Napoli come, precedentemente, aveva cantato anche altrove e specialmente alla *Scala* di Milano ove eseguì varie opere del Paisiello, del Valentini e del Rust. Nella *Nina*, a Napoli, aveva avuto a compagno il celebre tenore Giacomo David, padre del non meno celebre Giovanni.

Nel 1792 si ritirò dalle scene e sposò il banchiere svizzero Giovan Giorgio Meuricoffre che dimorava a Napoli. La sua casa divenne allora, come dice il Ferrari, *un porto di mare* per l'affluenza di artisti, letterati ed altre persone notevoli che trovavano in quella famiglia ospitalità altrettanto cortese quanto gradita. Celeste e le sue sorelle Annetta, Rosa e Costantina erano donne di vivace spirito, di svariata cultura, musiciste e disegnatrici eleganti come dimostra l'*Album* che il Di Giacomo vide in casa Meuricoffre ove ancor si conserva, contenente disegni e acquarelli di loro oltre che di altri, fra cui il Gros che vi lasciò il disegno dell'intera famiglia. Frequentatrice di quelle riunioni era anche la celebre Lady Hamilton che spesso, oltre che mostra della sua meravigliosa bellezza, vi faceva sfoggio della sua abilità di cantante. Le sorelle Coltellini erano tutte così graziose, così amabili, così intelligenti che Gotifredo Ferrari, in un momento di entusiasmo, ebbe a scrivere: « Care quelle Coltellini! Se io fossi stato mussulmano le avrei sposate tutte quattro a prima vista! ».

Quanto alla Celeste in particolare dice che aveva un bel visino, statura giusta, portamento sciolto e senza affettazione; che fu *la perla di Napoli* e che quando si ritirò dalle scene, fu rimpianta amaramente dai virtuosi, dai compositori e ancor più dal pubblico che tanto la ammirava.

Ma la quiete della nuova vita familiare non durò a lungo. Il decreto di espulsione dei francesi da Napoli colpì anche il Meuricoffre per quanto egli fosse svizzero: e i due coniugi con un bambino di pochi mesi dovettero riparare a Genova dove il Meuricoffre impiantò un buon commercio. Trascorsero allora un nuovo periodo di pace, allietato dalla nascita di altri figliuoli, finchè, nel 1800, la squadra inglese si avvicinò a Genova per bloccarla dalla parte di mare, mentre l'esercito austriaco la stringeva da quella di terra. I due coniugi, avvertiti in tempo, poterono fuggire e recarsi a Marsiglia. Là pure l'intraprendente Meuricoffre impiantò una casa commerciale che divenne pure fiorente. Finalmente, cessato nel 1806 il governo Borbonico, la famiglia Meuricoffre potè far ritorno a Napoli, dopo ben tredici anni di assenza e riunirsi allo zio Federico Roberto Meuricoffre e alla sorella della Celestina, Rosa, ormai maritata a un altro svizzero, G. B. Bourguignon.

***

Pochi mesi dopo, a turbare quella vita familiare di serena tranquillità sopravvenne la morte del sig. Meuricoffre. Celestina rimase a capo della casa e, come era stata ottima moglie, così fu ottima madre e provvide con amore, con cura e con intelligenza all'educazione dei tre figliuoli, i quali sempre la venerarono e l'amarono e, quando si scelsero delle compagne, formarono tutta una famiglia con lei, che rimase direttrice della casa, circondata dall'affetto, nonchè dei figli, altresì delle nuore. Nè tralasciò l'arte nella quale aveva tanto brillato: e spesso la sua casa si aprì a musicali convegni, allietati dalla presenza di quanti artisti di grido si trovassero a Napoli. Tra i quali fu anche un giovane che doveva poi diventare celebre: il Lablache. Il quale ci ha lasciato ricordo anche dei pezzi che cantava colla *vecchierella* Celeste con queste significative parole: « Era la donna, la cantante più perfetta ch'io abbia incontrato nella mia vita. Ho avuto spesso il piacere di far musica con lei. Fra gli altri pezzi che ci piaceva cantare insieme citerò il *duo* della *Serva Padrona* di Paisiello, in cui fui meravigliato dello spirito, della *verve* e dello stile che spiegava questa eccellente *vecchierella* che mi ha fatto comprendere ciò che dovette essere l'arte del canto *nei tempi beati* ».

Celeste Coltellini morì, a Capodimonte, nel 1829, dopo brevissima malattia e fu sepolta nel cimitero britannico.

***

Non è certo cosa facile, se pur non addirittura impossibile, determinare i caratteri e valutare il merito vero di artisti che non abbiamo udito e che vissero in tempi, non solo lontani, ma ben diversi dai nostri anche per ciò che attiene agli indirizzi dell'arte e alle esigenze del pubblico. Dobbiamo contentarci di raccogliere e, potendo, di vagliare le testimonianze dei contemporanei, tenendo conto della loro maggiore o minore autorevolezza, nonchè dei motivi personali che, anche allora come sempre, possano averli spinti a giudicare in un senso o in un altro. Così è fuor di dubbio che debba farsi per lo meno una buona tara alle non benevole parole che scrisse intorno alla Coltellini Lorenzo da Ponte, nelle *Memorie* del quale si legge: « Fu a quest'epoca (1787) se non fallo, che la Coltellini, famosa attrice ma debole cantante, venne per la seconda volta a Vienna. Ella era la sirena favoritissima di Casti e in conseguenza del conte di Rosenberg, dall'imperatore medesimo assai ben veduta. Essendo essa o immaginandosi di esser mal vista e perseguitata dal maestro Salieri che reggeva in gran parte il teatro, scrisse una lettera sì viva, sì ardita all'Imperatore che venne ordine preciso di congedare la compagnia degli italiani ».

Ora chi sappia come il Da Ponte nutrisse odio feroce verso il rivale G. B. Casti che gli disputava il posto di successore del Metastasio a Corte, ben facilmente intuisce come la protetta del Casti non potesse trovar grazia presso il suo antagonista: e ciò trapela anche assai chiaramente dalle parole che abbiamo qui riferite.

Più competente perchè musicista-compositore, Gotifredo Ferrari alle parole entusiastiche che già abbiamo riferito intorno alla potenza espressiva che la Coltellini raggiungeva nella *Nina*, oltre a dire che nella *Pamela nubile*, negli *Schiavi per amore*, nella *Molinarella* e in altre opere ancora *essa era un gioiello*, formula intorno a lei questo preciso giudizio: « Celeste Coltellini fu certamente l'attrice più naturale, ingegnosa e perfetta che si possa desiderare. Oltre essere un'abilissima attrice, cantava con purità di stile e d'espressione: fu scolara del celebre Mancini e sebbene la sua voce non fosse agile nè avesse molta estensione, pure il suo sapere e giudizio supplivano alle qualità che la natura non le aveva donato »

Se noi pertanto poniamo a rapporto questi due giudizi, facendo un po' di tara all'acrimonia dell'uno e alla benevolenza dell'altro, possiamo concludere coll'opinare che nella Coltellini le qualità dell'intelligenza artistica fossero superiori a quelle dei suoi mezzi vocali.

***

Intanto, sì il Da Ponte che il Ferrari sono d'accordo nell'elogiare l'attrice: quanto alla cantante è probabile che il Da Ponte la dichiarasse *debole* perchè non possedeva, come ammette anche il Ferrari, una voce molto estesa nè molto agile: ma sembra che non possano mettersi in dubbio l'arte sua, la purità del suo stile, l'efficacia delle sue interpretazioni: quello che abbiamo già detto intorno agli effetti prodotti dal suo modo di cantare la *Nina* ne è la più limpida prova. D'altra parte, non mancano testimonianze di altri che dissero avere la Coltellini posseduto una voce pastosa e adatta in particolar modo all'espressione dei sentimenti delicati e, come dice lo Scudo, *aux nuances moderées de la passion*. Il quale scrittore soggiunge che essa sapeva afferrare prontamente il lato pittoresco delle parti che le venivano affidate e sapeva dar loro una fisonomia piena di grazia e di verità. E conclude: « Comédienne pleine d'esprit et de vivacité, cantatrice émue et touchante, Céleste Coltellini possédait un talent où les nuances les plus délicates se touchaient sans se confondre et formaient un ensemble exquis. Sachant éviter le cri extrême de la passion, dont on a tant abusé de nos jours, elle se tenait aussi loin de l'imprécation furieuse que de la gaîté bruyante et folle. La mesure, l'expression tempérée des sentiments aimables, le rire innocent de l'esprit entremêlé de larmes et de *teneri sospiri*, telles étaient les qualités qui avaient fait de Celeste Coltellini la cantatrice favorite de Paisiello et comme la muse de son génie ».

Io credo che Paolo Scudo, pur non avendo udito la Coltellini, ma avendo certo conosciuto

quelli che l'avevano udita, abbia più degli altri colpito nel segno. Infatti, dagli elementi che ci offrono le testimonianze dei contemporanei, dall'indole delle opere nelle quali, come le cronache del tempo ci attestano, riportò i suoi maggiori successi, dalla predilezione che ebbe per lei il Paisiello, temperamento di musicista teneramente soave, da tutto, insomma, il complesso delle notizie che abbiamo di lei, possiamo formarci la convinzione che Celeste Coltellini sia stata una cantante, non già dalla voce potente nè dal carattere fortemente drammatico, ma dall'espressione dolce e patetica, oppure spigliata e vivace, dall'intelligenza aperta, dallo squisito buon gusto, semplice, schietta, senza ampollosità e senza esagerazioni, elegante e corretta: la cantante, insomma, nata apposta per la musica di Giovanni Paisiello e per quella degli altri suoi contemporanei, nella quale si rispecchiano tutta la grazia, tutta la sentimentalità e anche tutto il buon umore di cui erano materiate l'arte e la vita settecentesca, prima che scoppiasse il gran temporale della rivoluzione francese.

ARNALDO BONAVENTURA.

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,—
Revisioni di R. TAGLIACOZZO.

CAMPAGNOLI (B.).

E. R. 175. *Sei Duetti* facili e progressivi. Op. 14. (Revisione di F. DE GUARNIERI) L. 6,—

MAZAS (J. P.).

Diciotto piccoli Duetti. Op. 38. (Revisione di M. CORTI):

E. R. 78. Libro I. . . . . L. 4,—
E. R. 79. » II. . . . . » 4,—
E. R. 80. » III. . . . . » 4,—

TAGLIACOZZO (R.).

E. R. 225. *Sei piccoli Studii* per Violino, su differenti colpi di arco in quarta posizione, con accompagnamento di secondo Violino L. 4,—

WIENIAWSKI (H.).

E. R. 174. *Studii Capricci* per il Violino, con accompagnamento di un secondo Violino. Op. 18. (Revisione di M. ANZOLETTI) . . L. 6,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

LIBRETTISTI VERDIANI

III.

Francesco Maria Piave

Delle ventisei opere di Giuseppe Verdi, nove furono composte su libretti di Francesco Maria Piave, e precisamente: *Ernani, I due Foscari, Macbeth, Il Corsaro, Stiffelio, Rigoletto, La Traviata, Simon Boccanegra* e *La Forza del destino*. Non tutti questi spartiti sono in vero rimasti nel « repertorio » del teatro lirico; ma la vitalità perennemente rigogliosa del *Rigoletto* e della *Traviata* e potremmo anche dire la lunga, costante popolarità dell'*Ernani* e della *Forza del destino* diedero larghissima notorietà al nome del collaboratore modesto e fedele del Maestro illustre, che su le trame di quei soggetti seppe creare della musica immortale.

Francesco Maria Piave era nato il 18 maggio del 1810, a Venezia, o più esattamente nell'isoletta di Murano, famosa per la tradizione artistica dell'arte vetraria e per la mondana rinomanza de' suoi « orti » ombreggiati, méta ospitale di giocondi simposii e di convegni galanti.

Destinato per volontà della famiglia allo studio del diritto, il giovine Piave, come il suo illustre concittadino Carlo Goldoni, preferiva la letteratura drammatica, la musica e il teatro ai codici e alle pandette; e mentre frequentava il palcoscenico e le spensierate comitive degli artisti, si dilettava ad imbastire commediole e trame di melodrammi, non che a sciorinare versi in onore delle prime donne, delle quali era, non sempre in vano, assiduo corteggiatore.

Con la facilità che certi biografi hanno ad accettare senza controllo e divulgare notizie fantastiche, fu ripetuto che un giorno, negli anni giovanili, il Piave aveva divisa la sua modestissima refezione di pane e formaggio coll'esordiente operista, che aveva « nelle tasche lo spartito del *Nabucco* », ma non aveva i pochi soldi per andar a desinare.

Lo stesso Verdi, per quanto noncurante di rettificare le notizie inesatte sul conto proprio, ebbe poi occasione di smentire questa leggenda. « Certamente molte e molte cose non sono esatte — scriveva al Checchi —, come per esempio quella che un giorno andai affamato da Piave, che divise con me il suo pranzo, un pezzo di formaggio e un tozzo di pane. Povero Piave! io lo conobbi soltanto quando scrissi l'*Ernani*, ed allora io non avevo più bisogno *nè di formaggio nè di pane...* ».

I rapporti tra il compositore e il poeta ebbero inizio appunto sul principio del 1843, quando a Verdi occorreva chi gli scrivesse il libretto dell'opera nuova, che si era impegnato di far rappresentare alla « Fenice » di Venezia nella veniente stagione di carnevale-quaresima.

Non gli mancava il soggetto, chè già da qualche tempo aveva posto gli occhi su l'*Ernani* di Vittor Hugo, e tutto entusiasmato di quel dramma audace e poderoso, aveva tracciato egli stesso uno schema del libretto: gli bastava di trovare chi a quella trama desse sviluppo e veste poetica; e lo trovò nel Piave, che in allora copriva l'ufficio di poeta e direttore scenico della « Fenice », dove il Maestro era andato a mettere in iscena *I Lombardi*.

Bisogna proprio dire che fin da principio il nuovo librettista verdiano si fosse dimostrato, quale fu poi sempre, quel docile strumento di cui aveva d'uopo l'imperiosa volontà del compositore, se questi poteva scrivere con non dissimulato compiacimento: « Il mio *Ernani* va avanti, ed *il poeta fa tutto quello che desidero* », elogio che niun altro dei collaboratori di lui — men che mai il Solera o il Cammarano — ebbero a meritare.

« *Fa tutto quello che desidero* » significava non soltanto scrivere il libretto, seguendo fedelmente in ogni particolare lo svolgimento che il Maestro aveva tracciato col suo sicuro intuito della scena e dell'effetto teatrale, ma pur anche subordinare l'idea, e il metro al carattere della musica, al « taglio del pezzo » che erano già nella mente del compositore.

Un poeta vogliosо di seguire il proprio estro non sarebbe stato il collaboratore fatto per Verdi; a lui occorreva un artefice paziente del verso e della strofa, uno schiavo della penna, pronto a fare e rifare, togliere o aggiungere, senza discussioni, senza proteste per quelle esigenze un po' tiranniche. E tale fu Francesco Maria Piave, che nella sua idolatria per il nuovo astro dell'arte lirica sacrificava la sua volontà e talora l'amor proprio all'ardente e poco pieghevole genio verdiano, e giurando veramente in *verba magistri*, se ne giustificava con la sua tipica frase abituale: « *El mestro el vol cussì... e basta* ».

***

Avanti di arrivare alla sua prima rappresentazione (il 9 marzo del '44) anche l'*Ernani* non andò esente dagli ostacoli e dagli incidenti più o meno gravi, che precedettero l'andata in iscena delle opere verdiane di quel tempo. La censura teatrale, esercitata dalla polizia austriaca, esigeva che si togliesse la scena della congiura; la Loewe, che doveva interpretare la parte di Elvira, pretendeva invece che si aggiungesse un *rondò* finale per aver campo di spiegare la sua virtuosità, e perfino il conte Mocenigo, direttore del teatro, non voleva il corno di Ernani, per la magnifica ragione che « un corno sul palcoscenico della « Fenice » non s'era mai visto ». Toccò allora al buon Piave, come poi gli accadde sempre in simili frangenti, di assumersi le noie e le brighe per ammansare i rigori della censura, placare la vanità insoddisfatta della diva e persuadere il signor conte direttore a sopportare quell'insolito corno.

Intanto il dottor Antonio Lanari, figlio del notissimo impresario Alessandro, avendo ottenuto dal principe Torlonia la gestione del teatro « Argentina » di Roma, offriva a Verdi di scrivere l'opera nuova per inaugurare la veniente stagione autunnale.

D'accordo con Piave, il Maestro sceglieva per soggetto *I due Foscari*, traendolo dalla omonima tragedia di Giorgio Byron; e appena svolto il canevaccio del libretto, lo spediva a Roma per l'approvazione della censura ecclesiastica, che non era men sofistica e sospettosa di quella austriaca.

Il poeta andava fra tanto sviluppando il suo lavoro con soddisfazione di Verdi, che però gli raccomandava: « Pensaci bene e procura di proseguire come hai cominciato »; e aggiungeva istruzioni sul modo di sceneggiare i singoli pezzi e sul loro carattere, tra gli altri la *cabaletta* « che sia di forza, perchè scriviamo per Roma », concludendo: « Mettiti in gran sentimento e fa della bella poesia ».

Il soggetto dei *Foscari*, non sorretto da una azione robusta e drammatica, annebbiata dalla tristezza della tragedia byroniana, non si prestava ad essere tradotto in un bel libretto; tutta via il Maestro ne scrisse la musica con sì rapida e fluente facilità che gli bastarono cinque soli mesi per consegnare la partitura.

Alla fine di settembre Verdi partiva per Roma, dove l'attendeva il Piave, che aveva avuto l'incarico di « mettere in scena, mediante il compenso di 40 scudi », magro affare, perchè la prima rappresentazione fu ritardata fino al 3 novembre. Vero però che il poeta ebbe l'onore di dividere col suo Maestro le chiamate al proscenio dell'« Argentina ».

I due amici fecero insieme « il lungo e noioso viaggio di ritorno » fino a Bologna, d'onde

l'uno si avviò a Milano e l'altro alla sua Venezia.

Qualche giorno dopo — il 27 novembre — il Piave proponeva a Verdi un nuovo soggetto d'opera, l'*Anna Erizzo* « che spero troverai di tuo gradimento, poichè a vero dirti mi piace assai » e alla lettera univa una « selva » del libretto in quattro atti, la cui azione si svolgeva nel palazzo di Paolo Erizzo, provveditore della Veneta Repubblica in Negroponte e su la gran piazza di quella città. « Riscontrami subito, dandomene il tuo parere », raccomandava il poeta all'amico; ma la ragione di sollecitare una risposta apparisce più chiara delle righe che seguono, sottolineate: « *Aspetto con impazienza quei tali 100 fiorini, perchè sono in una bolletta delle più rabbiose che tu possa immaginarti. Mi raccomando dunque a te per conforto* ».

E' da ritenersi che il Maestro, sempre generoso col suo fido collaboratore, non tardasse a mandargli il « conforto » richiesto; ma non avrà avuto d'uopo di dare parere su l'*Anna Erizzo*, che non gli occorreva affatto. Il soggetto della futura opera se l'era già scelto da sè, traendolo da un capolavoro del teatro drammatico inglese ben poco noto in allora tra noi: il *Macbeth*; e fu quello il primo incontro del genio di Guglielmo Shakespeare col genio verdiano, su cui doveva esercitare un fascino costante e fecondo.

Scelto il soggetto, il Maestro ne aveva fatto egli stesso, più che la solita trama, un completo libretto in prosa. « Ne feci io stesso la selva — scriveva a Tito Ricordi seniore — anzi più della selva, feci distesamente il dramma in prosa, colla distribuzione di atti, scene, pezzi, ecc., poi lo diedi a Piave da verseggiare... ».

Tradurre nei versi di un libretto la profondità del pensiero di Shakespeare era un compito ben arduo per il povero Piave, come lo sarebbe stato per ogni altro poeta melodrammatico di allora. Dovevano passare molti anni prima che Verdi potesse trovare in Arrigo Boito il collaboratore degno di scrivere il testo poetico dell'*Otello* e del *Falstaff*. E avvenne quel che doveva avvenire; il Maestro trovò a « ridire su quella verseggiatura » e pregò Andrea Maffei « col consenso dello stesso Piave, di ripassare quei versi e di rifare di peso il *Coro delle Streghe*, atto 3°, ed il *Sonnambulismo*. Ebbene, lo crederai? — soggiungeva Verdi nella lettera ai Ricordi, — quantunque il libretto non portasse nome di poeta, era creduto di Piave; e il citato *Coro* ed il *Sonnambulismo* furono i più maltrattati e messi anche in ridicolo! Forse si può in quei due pezzi far meglio, ma tali e quali come esistono sono sempre versi di Maffei, ed il *Coro* specialmente ha molto carattere. Così è: ecco l'opinione pubblica ».

In verità « l'opinione pubblica » aveva una prevenzione un po' troppo esagerata contro i versi del buon Piave, a segno di non ammettere che dalla sua penna uscisse qualcosa di buono, o almeno di passabile, e di attribuirgli in vece gratuitamente i peccati letterarii di altri suoi colleghi, cominciando dal famigerato verso: « *Sento l'orma dei passi spietati...* ».

La quarta opera verdiana, che ebbe origine dalla collaborazione col poeta veneziano, fu *Il Corsaro* (tolto dall'omonimo poemetto di Byron) che dopo la sua prima rappresentazione al « Teatro Grande » di Trieste (25 ottobre 1848) non potè contare un seguito di numerose riproduzioni.

Non migliore fortuna toccò nello stesso teatro triestino allo *Stiffelio*, il cui libretto da prima affidato al Cammarano venne in vece verseggiato dal Piave. La censura austriaca, come poi quella ecclesiastica, giudicava che la scena del tempio nel 3° atto ed i versetti recitati da Stiffelio su le parole di Cristo, fossero una profanazione; di conseguenza tanto a Trieste quanto nella riproduzione dell'opera a Roma i cambiamenti imposti dall'autorità portavano quasi alla soppressione delle ultime scene.

Verdi pensava fin da allora ad un rifacimento del libretto, che il Piave modificò poi, quando lo spartito venne rimesso in iscena sotto il titolo di *Aroldo*, il 16 agosto del '57, per la inaugurazione del nuovo « Teatro Comunale » di Rimini.

***

Il *Rigoletto* costituisce il maggior titolo d'onore nella carriera del librettista verdiano, cui toccò la fortuna in vero grande e invidiabile di legare il proprio nome alla immortalità di un capolavoro. Ma l'onore e la fortuna non furono immeritati, nè si riverberarono sul Piave casualmente, ove si consideri che questa volta spetta a lui il merito iniziale della scelta del soggetto e sopra tutto quello di aver saputo adattare alle esigenze della scena lirica *Le Roi s'amuse*, senza menomare le bellezze del dramma di Victor Hugo, offrendo alla ispirazione del compositore situazioni sceniche di una drammaticità profonda e caratteri animati da intensa passione umana. Nè si deve tacere che senza la inesauribile tenacità spiegata dal librettista contro ostacoli che parevano insormontabili, specialmente contro gli ostinati divieti della censura teatrale a cagione del soggetto, l'arte avrebbe forse perduto un capolavoro insigne.

Fin dal marzo del 1850 la Presidenza della « Fenice » di Venezia aveva fatto richiesta all'autore dell'*Ernani* di un nuovo spartito, da rappresentarsi nella veniente stagione di carnevale-quaresima; ed a quella proposta il Piave faceva seguire lo schema di un libretto, intitolato *La Maledizione*, tratto da *Le Roi s'amuse*, dando assicurazione che la censura non avrebbe sollevato difficoltà per la rappresentazione dell'opera.

Malgrado questa convinzione ottimista del poeta, avvenne però qualche tempo dopo che la I. R. Direzione d'Ordine Pubblico facesse categorica richiesta di comunicazione del libretto « indotta dalla voce sparsa che il dramma *Le Roi s'amuse* di Vittor Hugo, dal quale il sig. Piave trasse il suo nuovo lavoro, abbia avuto sfavorevole accoglienza tanto a Parigi che in Germania per la dissolutezza di cui va gonfio ».

Di lì a pochi giorni avvenne quel che si temeva: il Governatore militare austriaco deplorando « che il poeta Piave e il celebre Maestro Verdi non abbiano saputo scegliere altro campo per far emergere i loro talenti che quello di una ributtante immoralità ed oscena trivialità qual'è l'argomento del libretto intitolato *La Maledizione*... ha trovato di vietarne assolutamente la rappresentazione »

E' facile immaginare l'impressione di Verdi all'inattesa notizia di questo veto: « Mi è riuscita inaspettata al punto di perderne la testa — scriveva al Marzari, presidente della « Fenice » — e scattava contro Piave. « In questo Piave ne ha un gran torto: tutto il torto! Egli mi assicurava di averne ottenuta l'approvazione. Dietro questo, io musicai una buona parte del dramma... Il decreto che lo rifiuta mi mette alla disperazione, perchè ora è troppo tardi per scegliere altro libretto che mi sarebbe impossibile, *affatto impossibile* di musicare per quest'inverno... ».

Se il Maestro era alla disperazione, figuriamoci come si sentisse il disgraziato poeta. Ora volle il caso che il direttore di polizia a Venezia, certo signor Martello, fosse un ammiratore entusiasta della musica verdiana e in rapporti d'amicizia col Piave — egli aveva degli amici dappertutto — e che compreso della critica situazione del librettista in angustie gli suggerisse di presentare una nuova versione de *Le Roi s'amuse* sotto il titolo di un immaginario *Duca di Vendôme*, togliendo così di mezzo l'autentico personaggio di Francesco I, re di Francia, e di sopprimere o modificare le situazioni più incriminate per acquietare gli scrupoli della censura.

Il Piave, sempre accomodante per carattere e tanto più questa volta per necessità, si piegò ai consigli del Martello, e rimaneggiato il suo libretto, lo presentò sollecitamente alla censura che, naturalmente, non lo trovò più incriminabile. Ma si erano fatti i conti senza... Il Maestro, che non appena ricevuto il nuovo parto drammatico lo respingeva sdegnosamente « perchè ridotto in questo modo manca di carattere, d'importanza ed infine i punti di scena sono divenuti freddissimi ». E confutando il testo raffazzonato in confronto all'originale, concludeva: « Scelsi appunto questo soggetto per tutte queste qualità e questi tratti originali, se si tolgono, io non posso più farvi della musica ».

Così scriveva al presidente della « Fenice » con nobile dignità di artista coscienzioso: al Piave mandava in pari tempo questo biglietto fulminante:

« Ti ringrazio della polvere e dei *balcoli*, di cui mi darai debito. Risparmiati la pena di prendere il pesce perchè io non posso mandare a Cremona... Non ti mando le L. aus. 200 perchè, siccome non scriverò a Venezia l'opera e siccome ti diedi in commissione il *Roi s'amuse* colla condizione che tu ottenessi il permesso dalla Polizia, non permettendolo (con mio grave danno), resta naturalmente sciolto il nostro contratto. Così delle L. aus. 500 che ti mandai pel *Roi s'amuse* ne terrai 200 per compiere L. aus. 1000: prezzo combinato pel libretto *Stiffelio*, e le 300 che soppravanzano me le restituirai. Addio ».

Infelice poeta! Non ricevere più le sospirate 200 lire, doverne anzi restituire 300, vedersi sfumare quell'opera, che si lusingava dovesse « far epoca » nella sua vita ed essere per giunta incorso nella collera del Maestro..., poteva capitargli di peggio?!

Riavutosi dallo stordimento di quella crudele sorpresa, si diede con tutta lena a rifare per la terza volta la sua tela... di Penelope, attenendosi quanto più poteva al testo originario per corrispondere alle giuste e recise esigenze artistiche del compositore; e intanto riattivava le trattative col solito Martello, cercando di commuoverlo e persuaderlo a far approvare il nuovo libretto, presentato sotto il titolo di *Triboletto* (traduzione del *Triboulet* hughiano, ribattezzato poi in *Rigoletto*), ed a rimuovere ogni ulteriore ostacolo, perchè *el Maestro el vol cussì... e basta.*

La fase laboriosissima, da cui uscì in forma definitiva il testo del *Rigoletto*, si protrasse fino a poco più di un mese avanti l'andata in scena dell'opera; e in questo agitato periodo il povero poeta si lambiccava il cervello a rifare versi e scene che mandava a Verdi, tenendolo pure al corrente delle diuturne lotte con la censura e della speranza ora mai certa di riuscirne vittorioso.

Ma soltanto il 24 gennaio potè annunziare al suo Maestro: « Buone nuove... Oggi ho finalmente avuto la firma del Direttore Generale dell'Ordine Pubblico al *Rigoletto*, senza nessun cambiamento di verso; solamente ho dovuto cambiare il nome di *Castiglione* in *Monterone* e quello di *Cepriano* in *Ceprano* perchè esistono quelle famiglie. Fu pure necessario ommettere il nome di *Gonzaga* e dire solamente nell'elenco dei personaggi: *Il Duca di Mantova*... Sono cinque giorni che corro dal Governo alla Polizia, al Comando di Piazza, alla Presidenza (della « Fenice »), al diavolo. Ti assicuro che quando sarà finita avrò corso una gran palestra... Ora, che ti scrivo, sono le quattro, e sono in moto dalle nove, perchè il signor Martello era intestato di cambiar l'epoca e la scena nonchè i personaggi. Finalmente sono riuscito, un poco colla *grazia*, un poco colla *disperazione*, un poco col dire ch'io *non poteva*, ecc., a questa utile transazione, e ti giuro che mi par fin di sognare. Allegri dunque. Il vento si è voltato, e la nostra nave andrà a buon porto... ».

Due giorni dopo fa seguire la grande notizia della definitiva approvazione del libretto:

« Caro Verdi, *Te Deum laudamus*... Finalmente ieri alle tre pomeridiane giunse il nostro *Rigoletto* in Presidenza sano e salvo, e senza fratture o amputazioni. Mi par ancora di sognare. Avrai da ridere quando ti racconterò la storia dell'ultima mia battaglia!... ».

Dopo tante brighe e tante ansie sopportate con abnegazione eroica, un compenso — il primo e il più ambito — gli venne dalla gentilezza della signora Peppina Verdi, e dallo stesso Maestro, il quale al fine si mostrava rasserenato e in vena di celiare con l'amico. E questi si affrettava a rispondergli: « Sono commosso della graziosa lettera della gentile signora Peppina, a cui mi ingegnerò di rispondere appena cessata la mia commozione, la quale si è poi aumentata leggendo la soprascritta della tua lettera: *Al grazioso* signor F. M., ecc. ».

Pochi giorni dopo Verdi arrivava a Venezia per assistere alle prove e alla prima del *Rigoletto*, che eccellentemente eseguito dalla Brambilla, dalla Casaloni, da Mirate, Varesi e Ponts, venne acclamato con entusiasmo nella memoranda sera dell'11 marzo 1851.

All'uscita dalla « Fenice » il pubblico ripeteva già le frasi più salienti dello spartito, e da quella sera in poi non vi fu *calle* o *rio* remoto dove non echeggiasse « La donna è mobile... » I giovanotti la canticchiavano un po' maliziosamente passando accanto alle *tose*. E il Piave stesso incontrando una signora, che da prima aveva accettato la corte di lui, poi s'era volubilmente mutata, le sussurrò:

La donna è mobile
Qual piuma al vento...

Ma l'arguta veneziana, senza lasciarlo finire, proseguì estemporaneamente:

E Piave è un aseno,
Che val per cento.

***

Due anni dopo (il 6 marzo '53) su le stesse scene appariva *La Traviata*. Da poi che aveva sentito recitare a Parigi *La Dame aux Camélias*, Verdi era rimasto entusiasmato del passionale dramma di Dumas figlio e non aveva più abbandonato il proposito, molto audace per quel tempo, di trarne un'opera. Come al solito, ne aveva tracciato un piano scenico, e affidato al Piave il compito non lieve di scrivere i versi del libretto, e quello assai più spinoso di ammansare i cerberi della censura.

Dato il carattere intimo e per allora scabroso del soggetto, specialmente a motivo del personaggio molto mondano della protagonista, sia pure riabilitata dall'amore, c'era da vedersi fioccare i divieti o le restrizioni e rinnovarsi la seconda edizione dell'odissea de *Le Roi s'amuse*. Ma oramai la censura veneziana, di fronte ai trionfi del *Rigoletto* ed a quelli immediatamente successivi del *Trovatore*, si sentiva un po' disarmata, e mostrandosi una volta tanto arrendevole, fece questione più di forma che di sostanza. Dal canto suo il poeta si piegò a castigare il linguaggio, talvolta fino alla ingenuità, pur di mantenere inalterata quella passionalità vera e commovente che palpita nei personaggi e s'irradia su le situazioni del dramma. Non di meno, come tutti sanno, alla prima apparizione della *Traviata* mancò il consenso del pubblico; anzi precipitando di atto in atto, per un complesso di cause sfavorevoli, il risultato fu quale l'autore lo definì senza eufemismi, un « fiasco completo ». Vero però che egli soggiungeva: « Il tempo giudicherà ». E il tempo non tardò a rendere giustizia solennemente.

L'ultimo spartito che Verdi scrisse per le scene del massimo teatro veneziano fu il *Simon Boccanegra*, questo pure su libretto di Francesco Maria Piave, ricavato da un dramma spagnolo di Garcia Guttièrez, e non dai *Fieschi* di Schiller, come è stato detto e ristampato. L'esito dell'opera (rappresentata il 12 marzo '57) non fu pari all'aspettativa grandissima che il pubblico aveva per un nuovo lavoro del compositore celeberrimo; e questi nel darne conto alla contessa Maffei, confessava: « Il *Boccanegra* ha fatto a Venezia un fiasco quasi altrettanto grande che quello della *Traviata*. Credevo d'aver fatto qualche cosa di possibile, ma pare che mi sia ingannato ».

Non a torto anche quella volta una parte di colpa dell'insuccesso venne imputata ai cantanti; nè la critica risparmiò le sue frecciate al libretto, che accolto con prevenzione sfavorevole, fu poi qualificato « un vero pasticcio melodrammatico ».

Non di meno Verdi che credeva « d'aver fatto qualche cosa di possibile », teneva e tenne sempre con non dissimulato affetto a questa sua creatura meno fortunata di « tant'altre sue sorelle »; e molti anni dopo, mentre aveva già iniziata la composizione dell'*Otello*, pregò Arrigo Boito di rabberciare il libretto del Piave; e così ritoccato largamente anche nella parte musicale, il *Boccanegra* riapparve alla « Scala », il 24 marzo dell'81, acclamato nella superba interpretazione di Vittorio Maurel, protagonista, della D'Angeri, di Tamagno e De Reszké.

Anche il libretto de *La Forza del Destino* è derivato dal teatro spagnolo: il Piave lo ritrasse da un vecchio dramma in cinque atti, parte in versi parte in prosa, di Don Angelo Saavedra, duca di Rivas, intitolato *Don Alvar*, che al suo apparire aveva avuto la celebrità di un avvenimento artistico. Ma pur tenendo conto della forte drammaticità di parecchie situazioni sceniche, i difetti del lavoro originario, riboccante di tutte le esagerazioni del romanticismo, coll'aggravante di troppe morti e d'inverosimiglianze grottesche, non potevano a meno di ripercotersi su questo libretto del Piave, l'ultimo e non certamente il più felice ch'egli scrisse per la musica del sommo operista.

La produzione di Francesco Maria Piave non rimase tutta via limitata ai libretti delle opere verdiane; chè anzi per la notorietà che da quelli era venuta al poeta, modesto sì, ma dotato d'intuito, esperto nella scelta dei soggetti e provetto nella loro sceneggiatura, anche altri compositori tra i più reputati lo vollero a collaboratore.

Nell'elenco dei libretti di lui, che ascendono a quarantadue, vanno specialmente menzionati *Lorenzino de Medici*, *Allan Cameron*, *La donna delle isole* e *Berta* scritti per Giovanni Pacini, *Ruy Blas*, *Griselda* e *Estella* per Federico Ricci, *Il campo dei Crociati* per Saverio Mercadante, *Vittor Pisani* e *Rienzi* per Achille Peri, e nel genere comico il popolarissimo *Crispino e la Comare* dei fratelli Ricci, *Don Marzio* del Levi e *Tre milioni* del Benvenuti.

***

Quando si trattò di portare su le scene della « Scala » *La forza del Destino*, che aveva avuto la sua prima rappresentazione al Teatro Imperiale di Pietroburgo, Verdi ritenne opportuno di introdurvi dei cambiamenti, e il fedele cooperatore, seguendo il desiderio ed i suggerimenti del Maestro, si accinse a riadattare il libretto; ma non arrivò disgraziatamente a compiere quest'ultima sua fatica, chè improvvisamente, venne colpito da un attacco apoplettico, mentre dalla sua abitazione si recava alla « Scala », dove gli era stato affidato l'ufficio di direttore scenico, da lui tenuto già per quindici anni alla « Fenice ».

A nulla valsero le cure più sapienti e amorevoli contro il progredire della paralisi cerebrale, che finì in una monomania. Incapace di articolare parola, di leggerla o di scriverla, non aveva, nei lucidi intervalli, che due idee fisse: Verdi e la situazione economica dell'unica figlia; e trascinò così per otto anni la misera esistenza, fino all'ultimo suo giorno, che fu il 5 marzo del 1876.

Quale affettuoso sentimento legasse l'autore del *Rigoletto* al suo vecchio amico e cooperatore, lo provano l'aiuto e l'assistenza di cui gli fu prodigo durante il lungo periodo della infermità; e alla morte di lui non volle abbandonare l'orfana figlia, alla quale assicurò una rendita vitalizia.

Nobile e raro esempio di generosità di animo pari alla grandezza della mente.

TANCREDI MANTOVANI.

MUSICA D'OGGI
invia a richiesta numeri di saggio e preventivi di pubblicità pel 1925

FERRUCCIO BUSONI

La sua morte, avvenuta a Berlino il 27 luglio u. s., ha costituito un gravissimo lutto per l'Arte della musica, nella quale egli, sotto varii aspetti, lascia una traccia assai luminosa, che non si spegnerà così presto.

Nato ad Empoli il 1 aprile 1866 da padre toscano e da madre triestina, entrambi egregi musicisti, il piccolo Ferruccio ebbe da essi i primi rudimenti musicali, addimostrando subito eccezionale disposizione e fervido ingegno. A sette anni, infatti, partecipò ad un concerto; a otto si rivelò compositore e pianista; a nove diresse un'orchestra.

Nel 1876 si trasferì coi genitori a Vienna, per dedicarsi con scrupolosa assiduità e metodo allo studio del pianoforte, e poco dopo a Graz, ove diresse un suo *Stabat mater* e apprese i principii del contrappunto e della composizione.

E da allora, si può dire, principia la sua gloriosa carriera, sopratutto come pianista. Nel 1882 dà una serie di concerti in Italia; e, soffermandosi maggiormente a Bologna, ottiene il diploma di quell'Accademia filarmonica; diploma, che, con inconsueto omaggio, gli viene presentato dallo stesso Direttore dell'Istituto con un messaggio in cui il nome di Busoni è associato a quello di Mozart.

Ritorna all'estero — Vienna, Lipsia, Berlino — per approfondire la sua cultura, perfezionarsi nel pianoforte e prendere parte a nuovi concerti. Nel 1888 ottiene una cattedra al Conservatorio di Helsingfors; l'anno dopo vince il premio Rubinstein; nel 1890 è chiamato ad insegnare al Conservatorio New England di Boston. Dopo breve tempo intraprende una lunga serie di concerti attraverso gli Stati Uniti, dapprima, e, successivamente, in Belgio, in Danimarca e in Italia. Nel 1894 ritorna a Berlino, da dove si reca frequentemente a Basilea, a Vienna, a Weimar, nell'intento di creare centri di cultura musicale. Nel 1907-908 insegna virtuosismo pianistico al Conservatorio di Vienna, succedendo al Sauer; nel 1913 assume per poco tempo la direzione del Liceo e dei Concerti sinfonici a Bologna. Durante il periodo della guerra si trasferisce a Zurigo.

Avvenuta la pace, riprende — con esito trionfale — i suoi concerti in Francia e in Inghilterra e nel 1920 accetta definitivamente, all'Accademia di Belle Arti di Berlino, la cattedra di composizione che ha tenuto, con grande onore, fino allo scorso luglio in cui un attacco cardiaco ebbe ragione della sua malferma salute.

Da questi brevi cenni risulta come molteplice — e sempre eminente — sia stata l'opera di Busoni nel campo della musica. E se magnifica, insuperata forse, resta la sua attività quale pianista, non vi ha dubbio che assai importante è pure il posto che gli spetta come compositore, come esegeta, come docente.

Sotto quest'ultimo aspetto, basta la già fatta enumerazione dei varii Conservatori in cui egli insegnò per dimostrare quanto fosse apprezzata la sua cultura e il suo metodo d'insegnamento. Possiamo aggiungere, anche, che grandissimo era il fascino che egli esercitava sui suoi allievi, molti dei quali hanno acquistato alta riputazione od occupano posti importanti.

Come compositore, la sua opera è svariatissima: ha lasciato composizioni per piano e canto; per piano solo; per due pianoforti; per organo; per orchestra; musica strumentale da camera; trascrizioni; sette volumi di *Studii* su Bach; l'edizione critica del *Clavicembalo;* tre opere: *Turandot, Arlecchino, Il dottor Faust,* alla quale stava dando gli ultimi ritocchi; molti scritti tra cui merita particolare menzione uno *Schizzo di una nuova estetica dell'arte musicale* (che può definirsi il suo credo d'arte); in esso dichiara la sua avversione per la musica a programma e la predilezione, invece, per la musica assoluta non solo nel concetto, ma anche nella forma.

Spirito novatore, Busoni odiava la tradizione ritenendo che *« chi produce non dovrebbe accettare alla lettera nessuna legge trasmessa, reputando la sua opera eccezione alla legge stessa o, tutt'al più, necessitante di una legge corrispondente al suo caso speciale... È dovere di chi produce fare leggi e non seguire leggi esistenti... Chi segue leggi date, cessa di essere un creatore ».*

Egli ha perfino cercato di apportare modificazioni alla struttura della scala musicale, per offrire al compositore nuovi mezzi di espressione. E con tali intendimenti è evidente che le sue composizioni siano state assai discusse e non sempre unanimamente apprezzate, così come del pari è stata assai discussa — e non a torto — la sua abilità di direttore d'orchestra.

Indiscussa e grandissima, invece — come già detto — è la fama di Busoni quale pianista e quale revisore e vivificatore delle grandi opere classiche. Come pianista, egli ha conquistato tutti i pubblici del mondo ottenendo ovunque successi trionfali. Era ritenuto il più grande interprete dopo Liszt, e bene la sua arte è stata caratterizzata dallo Chantavoine con un giudizio del quale riportiamo un brano:

« Busoni trae delle voci che nessuno aveva suscitato prima di lui; dal più formidabile rumoreggiare sino al più aereo sospiro, dai suoni ecrasée dell'organo, allo squillo delle trombe, dal parlato dei flauti alle carezze dei violini. Dapprima si è soggiogati dalla sua tecnica prodigiosa, ma essa si libera dalle più terribili difficoltà con una facilità così fantastica e con così tranquilla noncuranza, che si finisce per non darvi più attenzione. Egli si libra al di sopra delle cime che ha raggiunto un Rosenthal. Spesso il contatto di Busoni con i grandi maestri è un incontro perfetto come la quinta giusta, soddisfacente come la soluzione di un enigma o la cifra di un crittogramma. A volte è un dialogo in cui l'accordo può apparire meno perfetto ma è sempre l'incontro di un genio con un altro genio... »

Come interprete e critico di classici della musica, il suo nome rimarrà sempre legato alle magistrali edizioni, a lui dovute, delle opere clavicembalistiche di G. S. Bach, fra le quali emerge quella del monumentale *Clavicembalo,* come già si è detto, alle trascrizioni per pianoforte di composizioni per organo dello stesso Bach, alla grande edizione critica delle opere di Liszt, ecc.

***

Del resto il posto che spetta a Busoni nel campo musicale è documentato dall'amicizia e dalla stima che per lui ebbero insigni musicisti (Mauer, Nottebohn, Havert, Goldmark — che furono anche suoi maestri — Liszt, Brahms, Rubinstein, Delius, Mahler, Ciaicoschi, Grieg, Rimski, Glazunof, ecc. ecc.) e dal rimpianto unanime che ha suscitato la sua morte.

L'Accademia berlinese di Belle Arti gli ha tributato onoranze solenni, alle quali ha partecipato tutta l'Arte della Germania e vi ha aderito quella di tutto il mondo e dell'Italia particolarmente.

M. d'O.

Composizioni
di F. B. BUSONI

56072 - *Ave Maria* per Baritono, con accompagnamento d'Orchestra (o Pianoforte). Op. 35. (Partitura) . . . . . L. 4,—

64497. - *Preludio e Fuga* in Do min. per Pianoforte. Op. 21 . . . . . » 4,—

64499. - *Preludio e Fuga* per Pianoforte. Opera 36 . . . . . » 5,—

109306. - *Una festa di villaggio.* Sei Pezzi caratteristici per Pianoforte. Op. 9: 1. Preparazione alla festa. — 2. Marcia trionfale. — 3. In Chiesa. — 4. La fiera. — 5. Danza. — 6. Notte . . . . . » 4,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CARLO D'ORMEVILLE

Il 26 luglio u. s. è scomparso dalle scene della vita un signore delle scene del teatro lirico; un « signore » nel puro significato dello spirito: Carlo D'Ormeville. Nato a Roma nel 1840, nei tempi veramente avventurosi, quando l'arte era una passione e non un bizzoso commercio e quando nel mondo del teatro dominavano i più scapigliati romantici che davano ali e baruffe al loro estro inquieto, Carlo D'Ormeville mosse subito incontro allo strano mondo che lo attraeva portandovi il suo cuore leale, il suo ingegno sempre vigile, anche se non maturo, e la signorilità dei modi e della sua coltura ch'erano — per lui — come un perenne fiore all'occhiello. Fu subito notato, benevolmente vigilato, consacrato, oserei dire, dalla brigata dei poeti, dei musicisti e dei cantanti che allora riempivano Milano di canzoni e di battaglie. D'Ormeville non si scompose davanti ai sorrisi della fortuna: forse le strinse, idealmente, la mano, come a una bella signora che piace ma della quale è saggezza non innamorarsi e non fidarsi. Lavorò, pubblicando un romanzo, componendo una tragedia, profondendo i suoi versi romantici e sonori per le riviste battagliere che sventolavano allora come i gagliardetti d'oggi e il suo nome si fece largo, si accese di luce, si compose in una serena e benevola aureola di cortesia e di bontà e tutto questo senza mai urtare chicchessia, da vero e istintivo signore.

***

La impresa più fortunata che lo mise per la prima volta in contatto col grande pubblico fu la messa in scena dell'*Aida* di Verdi al Cairo, nel teatro imperiale. Tutti gli occhi del mondo musicale erano fissi allora sulla brigata canora che si rimescolava laggiù, come una carovana bizzarra, tra le finte e luminose rive del Nilo, in attesa di imboccare le trombe... dell'*Aida* e di spandere per tutte le contrade la lieta novella del capolavoro verdiano. Carlo D'Ormeville si rivelò, in quell'occasione, uno spirito pronto ed accorto di artista e di impresario. Alle prese con una « messa in scena » inconsueta, a quei tempi, con delle masse veramente imponenti, e con una partitura che esigeva un continuo e ben ordinato movimento di luce e di colori, egli tenne in pugno, abilmente, quella che adesso si chiama « massa » e improntò lo spettacolo della sua signorilità, della sua fantasia e della sua competenza di

artista. Le doti, rivelate in quella memoranda occasione, dovevano fatalmente portarlo verso alle imprese teatrali: ma anche in quel guazzabuglio di affari e di gelosie, di tormenti e di illusioni, egli portò sempre, sempre il tocco discreto, agitò garbatamente le fila delicate e imbrogliate delle imprese, e seppe così raggiungere effetti insperati proprio là, dove altri si sarebbero perduti.

Ma la passione dell'arte creatrice era in lui una seconda natura. Così pur tra gli affari della sua prospera Agenzia e tra le noie e qualche volta le pene del giornale teatrale ch'egli dirigeva, trovava sempre il tempo di dedicarsi alla poesia che — anche negli ultimi anni — visitava da buon vecchio amico in casa, come se la poesia fosse veramente una signora dabbene. Nacquero così i libretti di *Ruy Blas* pel maestro Marchetti e la *Lorelay* pel maestro Catalani: e queste sue due creature corsero i palcoscenici portando in alto il suo nome, e più che il nome, mantenendo vivo l'amore per l'arte e per la musica che non cessò mai un solo istante di illuminargli l'animo.

***

Ultimamente era un dimenticato, per il grande pubblico. Il suo nome risvegliava, nei giovani, echi lontane, come se in realtà egli non esistesse più e fosse stato portato via dai suoi preferiti musicisti come Catalani e Marchetti. E quando, non è molto, a Venezia, nell'occasione d'una ripresa di *Ruy Blas* fu annunciato che alla rappresentazione avrebbe assistito l'autore, non fu poca la meraviglia nel veder apparire alla ribalta Carlo D'Ormeville, elegante e corretto nella persona e nella parola, per commemorare il fratello d'arte che aveva dato il ritornello della popolarità alla « Oh! dolce vo-tuttà! ».

Pochi, però — pochi ma fedeli — si ricordavano ancora di lui. Saggio uomo di mondo e di scena egli non si rammaricò se era calato il sipario sulla sua vita e se il pubblico correva verso altre rappresentazioni. Vecchio, disamorato un poco della troppo breve esistenza che sembra tuttavia troppo lunga, il buon D'Ormeville continuava a dirigere il suo giornale e a coltivare l'amore per la musa. In ogni numero del suo settimanale che rifletteva oramai un po' stancamente la vivacissima baraonda del teatro, c'era sempre un sonetto, una strofa, o una lirica su argomenti diversi che richiamavano alla memoria il classico fiore all'occhiello che codesto amabile cavaliere dell'arte e del teatro aveva sempre portato e continuava a portare. Ricordo romantico ma — anche così scolorito — dolce.

Morì in silenzio, nella sua casa quasi deserta e fu portato al cimitero, in silenzio, seguito soltanto dai superstiti familiari avendo egli stesso proibito che fosse dato l'annuncio della sua morte. Buon *metteur en scène*, volle andarsene senza falsa teatralità.

Scompare con lui, come abbiamo detto, un signore della scena e della vita, ma il suo nome non scomparirà tanto presto dal cuore degli amici ch'egli amava veramente e dai quali era sinceramente amato.

PUCK.

Nei prossimi fascicoli pubblicheremo interessanti scritti di:

ALBERTO CAMETTI,
ALFREDO CASELLA,
VITO FEDELI,
ETTORE ROMAGNOLI,
H. R. FLEISCHMANN,
H. H. WETZLER,

e di altri ben noti autori.

RIVISTA DELLE RIVISTE

La sala del teatro ideale

Nel *Ménestrel* del 7 marzo M. Georges G. Toudoze si occupava della parte che aveva avuto il Teatro nella passata esposizione di Arte Decorativa in Francia, e dopo aver detto che i teatri sovvenzionati di Parigi sono tutti di tipo vecchio, riferiva uno scambio d'idee ch'egli ebbe coi direttori dei maggiori teatri di quella metropoli. Tutti e quattro hanno le stesse idee fondamentali e, prima di tutto, « concepiscono la sala ideale come un vasto anfiteatro, dove spariscono le varie categorie di posti, ottenendo, insomma, la risurrezione della conca greca, che esiste ad Atene, ad Epidauro, a Siracusa ed a Taormina. Questa conca, secondo loro, dev'essere tanto vasta da contenere più migliaia di spettatori, e deve tappezzare lateralmente la vasca preparata a riceverli su comodi seggi, che mantengano il contatto *da gomito a gomito*, destinato a creare *l'atmosfera*, per mezzo della manifestazione dell'elettricità delle folle.

« In basso questa vasca viene a metter capo alla scena, che dev'essere abbastanza alta per dominare le prime file degli spettatori, e messa in comunicazione colla sala per mezzo di scale, che permettano d'entrare ed uscire attraverso i passaggi tra il pubblico, come in parecchi teatri greci.

« Il problema dell'orchestra ha preoccupato tutti quelli che si sono occupati del teatro ideale; perchè, per essi, l'orchestra, tanto se è a livello della sala, quanto se è infossata, non è a suo posto; e rompe la semplicità a cui tendono tutti i teorici consultati. Firmin Gémier pensa che il vero posto dell'orchestra è in una galleria speciale, situata ad alveolo in alto della sala e, unendo la pratica alla teoria, si è servito già più volte di questo sistema all'*Odéon*, con piccole orchestre.

« E' chiaro che tale disposizione muterebbe abbastanza stranamente la fisonomia tradizionale delle sale teatrali, e di tale mutamento non si potrebbe giudicare prima d'averne fatto qualche seria esperienza.

« D'altra parte, Jacques Hébertot espose una idea alla quale tiene molto, ed è tra le più curiose. Egli considera una rappresentazione come il governo d'una nave, con un capitano sul ponte del comando, che dirige in piena autorità tutte le manovre. Questo ponte, questa cabina di comando, egli la colloca in alto, sotto il soffitto della sala, proprio in faccia al centro della scena. In tale cabina starebbe il « *régisseur en chef* » chiuso in una specie di cella, di cui le pareti lo nasconderebbero al pubblico, mentr'egli per una feritoia vedrebbe tutto. Avendo sotto mano i comandi elettrici, col telefono davanti a sè, come il comandante d'una corazzata dirige dal fondo del suo Blockhaus la marcia delle macchine, l'azione del timone, ed il tiro delle torri armate, così egli dirigerebbe e farebbe agire il sipario, i proiettori, ogni sorta di macchinarii, vedendo sempre dal suo posto l'effetto prodotto sul pubblico, da lui dominato.

E' un concetto curioso e nuovo, non è vero? M. Jacques Hébertot l'ha già sperimentato egli stesso al teatro dei *Campi Elisi*, e se ne dichiara soddisfattissimo.

MUSICA PER VIOLINO E PIANOFORTE

VINCENZO BILLI

Le premier succès

Six Morceaux faciles pour Violon à la première position, avec accompagnement de Piano:

118681 N. 1. *L'enfant rêve.* Berceuse. Op. 364. L. 4
118682 » 2. *Petite Marquise.* Gavotte. Op. 365. » 4
118683 » *Flor de Habana.* Sérénade espagnole. Op. 366. . . . . » 4
118684 » 4. *Sur les vagues.* Barcarolle pour Violon (ou Violoncelle). Op. 367 . » 4
118685 » *Capricieuse.* Valse. Op. 369 . . . » 4
118686 » *Près de toi.* Chanson. Op. 369. . . » 4

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Musica medioevale ai nostri giorni

Le nuove attitudini della musica costituiscono ormai un fatto innegabile e di carattere storico, nel senso che: 1° sono in chiaro rapporto con manifestazioni corrispondenti nelle altre arti; 2° si producono in tutti i paesi. Ciò posto non vi può essere chi non veda l'inutilità di combattere quelle tendenze colle condanne e col disprezzo. Gli studiosi di musicologia incominciano invece, nelle varie nazioni, ad indagare la natura, le cause, le leggi dell'innegabile fatto.

Grazie a queste chiare osservazioni appare ormai evidente, p. es. nel campo armonico, la millanteria dei così detti rivoluzionari. I quali hanno gridato a gran voce che la tonalità è una convenzione, che il sistema armonico tradizionale è esaurito, che l'arte novissima è in aperta contraddizione con quella passata, ecc. Invece, studiando con calma e con cura, si vede che la verità è ben diversa, e ben più umile il compito dei novatori: la tonalità è una funzione della sensibilità umana, indipendente quindi dall'arbitrio di questo o di quel musicista; il sistema tonale non può essere esaurito per la semplice ragione che non ha limiti a' suoi rapporti; tutte le novità odierne non sono che la logica continuazione di quello che si è sempre fatto, ecc. Il grido di troppo grande vittoria è l'effetto dello sforzo realmente considerevole, fatto per allargare di molto in poco tempo i limiti della conoscenza armonica.

« Se non ci si limita ad intendere come passato musicale solo i cinque ultimi secoli (1)... si riconoscono subito relazioni stilistiche tra la musica medioevale e quella d'oggi, relazioni molto più forti di quanto possa dapprima apparire — così diceva il prof. dott. Adolf Aber di Lipsia nel *Auftakt* dello scorso giugno. — E da questo punto di vista ebbero luogo ad Amburgo dal 1° all'8 detto scorso aprile delle letture con esecuzioni musicali indette dalla Società per musica da camera. Il dott. J. M. Müller-Blattau di Königsberg trattò de « Lo sviluppo lineare della musica », R. Schulz-Dornburg parlò de « La musica che sta sorgendo », ed il dott. W. Gurlitt di Friburgo in Breisgau de « La musica e la sua concezione nel medioevo gotico », facendo sentire musiche medioevali restituite ed interpretate secondo i migliori criteri noti ai nostri giorni ».

Di questo ciclo diedero notizie, come si è già accennato, *Der Auftakt* di Praga (fasc. di giugno), i *Musikblätter des Anbruch* di Vienna (fasc. di maggio) e la *Neue Musik-Zeitung* di Stoccarda, nel 1° fascicolo di giugno, mentre nei giorni stessi delle esecuzioni era stato pubblicato un bellissimo programma con indicazioni degli autori, delle fonti, coi testi, ed alcuni fac-simili delle notazioni antiche (2).

« Il dott. Willibald Gurlitt suddivise l'ampio complesso della musica medioevale (secondo le distinzioni del teorico trecentista Giovanni de Grocheo) in tre sezioni, che segnarono i programmi dei tre concerti: *musica ecclesiastica*, cioè la musica monodica liturgica; *musica composita* cioè composta a più voci su melodie liturgiche, e *musica vulgaris* cioè musica profana nelle sue varie forme.

« I canti senz'accompagnamento del *corale gregoriano* sono i soli di tutta la musica medioevale che siano oggi ancora pienamente viventi La liturgica musicale della Chiesa Cattolica li adopera tuttavia nella loro millenaria forma originale. Vennero eseguite le Parti Variabili della Messa di Pasqua. Dal lato schiettamente musicale si nota sopra tutto in quei canti il carattere *ultrarmonico* — se non temessi equivoci, preferirei scrivere: *atonale*.

« ... Specialmente notevole è l'indipendenza dal concetto armonico, cioè la preponderanza dell'elemento lineare così pronunciato nella polifonia fino al quattrocento, alla quale era dedicato il secondo concerto. Composizioni di Leonino e Perotino magno (secolo XII), Adamo de la Halle (secolo XIII), Grazioso da Padova, Guglielmo de Machaut, Lionello Power (secolo XIV), Giov. Dunstaple e Guglielmo Dufay (secolo XV), oltre ad una serie di mottetti anonimi del duecento, ne diedero testimonianza. Il fatto che una simile musica non armonica sia possibile, benchè sia difficilmente stabilirvi alterazioni alle note della scala di *Do maggiore*, non deve recar meraviglia. Si confronti a tale scopo musica della più recente, come i *Pezzi infantili* di Alfredo Casella. Ciò che colpisce maggiormente è *la mancanza di ogni senso della cadenza* nel concetto armonico.

« Questo senso della cadenza si trova invece in varie forme della musica profana eseguita nel terzo concerto, nei canti dei Minnesinger, dei giocolieri e nella musica di danza, mentre le canzoni a più voci del quattrocento sono di fattura pari alla polifonia artistica. Le danze vennero rappresentate anche dal lato coreografico, da membri della Scuola Laban... ».

Senza riprodurre per intero i programmi, citeremo le musiche di autori italiani: *Musica composita* (sacra): Grazioso da Padova (milletrecento) « Et in terra pax » a 3 voci. *Musica vulgaris* (profana), due danze del principio del trecento: Ductia « Lamento di Tristano » con Rotta e Saltarello. Piero di Firenze (trecento) Caccia « Con bracchi assai e molti sparvieri ». Francesco Landino (trecento) Ballata « Per la mia dolce piaga ».

« Il quesito di come un confronto (certo importante e rivelatore) fra musica medioevale e quella odierna possa riuscire fecondo, non è facile da risolvere. Non bisogna esagerare, perchè, dietro alle somiglianze, sta il fatto che *l'effetto estetico* di tal genere di musica secoli fa era di godimento, di pienezza sonora, magari di fastosità, mentre per noi ora è effetto di ascetica rinuncia. Questo, ai nostri giovani, bisogna dirlo e ripeterlo... »

Ma non vi sarà chi non intuisca il valore generale di cultura di simili esecuzioni. Tutti i manuali di storia della musica parlano e magari danno esempi in note dei vari generi di composizione antica, ma quanti sono gli studiosi e i musicisti che arrivano a formarsi un'idea abbastanza esatta della realtà sonora di quelle musiche?

Le ricerche medioevali odierne incontrano testimonianze sempre più antiche intorno ai primordi dell'armonia e del contrappunto, tanto da farli risalire ad un'età oscuramente remota. E' chiaro che va risalendo di pari passo anche la nostra conoscenza del carattere musicale di quei contrappunti, e va diventando pertanto sempre più importante saggiarne l'effetto coll'esecuzione. Non parliamo poi della polifonia già più avanzata del due e del trecento: è tutt'una vita musicale che germoglia, e di cui le note possono dare solo una pallida immagine.

Quando sarà che dalle note ingiallite dei manoscritti risorga anche per noi la musica dei nostri vecchi maestri medioevali?

(1) Assai gustoso è in questo senso l'atteggiamento dei musicisti più rinomati e che si credono difensori della tradizione. Intanto tradizione non significa immobilità, tant'è vero che neppure il più ostinato tradizionalista parla colla grammatica e col vocabolario d'Adamo e d'Eva. Ma poi, che cos'è *il passato*? Quello che pare fosse l'età alcionica... senza quinte e senza false relazioni? Sarebbe forse il secolo XVI, cioè la fase culminante della polifonia vocale? — Sarebbe divertente sapere, prima di tutto, quante sono le classi di contrappunto e composizione dei RR. Conservatorii italiani dove si fanno conoscere, leggere, analizzare, opere polifoniche di quell'età aurea. Perchè, una volta fondatovi su l'insegnamento (e non sarebbe base poco solida, nè poco tradizionale), non si parlerebbe più tanto di certi divieti. — Facendo conoscere e gustare ai giovani delle composizioni cinquecentesche, quante volte non ci è toccato sentir dire: mi lasci copiare questo mottetto, o questo madrigale poi lo presento al professore di contrappunto: vedrà come me lo copre di correzioni! — Per noi è ormai chiaro: la scuola diventa severa quando l'arte diventa sterile.

(2) Le esecuzioni di Amburgo erano, per la parte medievale, una replica di quelle che v'erano state a Karlsruhe nei giorni 24-25 settembre 1922. Nella *Zeitschrift für Musikwissenschaft* di maggio 1923, Friedrich Ludwig parlò a lungo di quelle esecuzioni ed illustrò le varie composizioni, riproducendo in note l'*Organum ad* « *Alleluia Pasche nostrum* » di Leonino e Perotino magno coi relativi Motetti, la chiusa del Kyrie d'una Messa di G. Machaut, e la Ballata « Gran pianto agli occhi » di Francesco Landini.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, giugno-settembre 1924.
Bel fascicolo tutto dedicato ad Arrigo Boito ed al *Nerone*. Vi figurano gli scritti seguenti:

A. Boito. - *Pensieri critici giovanili*, con introduzione di G. Cesari.

L. Pagano. - *Arrigo Boito: l'artista.*

R. Giani. - *La concezione e il poema.* (Lavoro già apparso in tiratura a parte).

F. Brusa. - *La musica.*
Sono annessi molti esempi musicali e riproduzioni di scenarii e figurini dei vari personaggi nell'esecuzione del teatro della Scala a Milano.

Il Pianoforte. - Torino, luglio 1924.

J. Tiersot. - *Smétana.*
L'A. illustra lo Smétana quale rappresentante dell'arte ceca, memendolo in rapporto ed in confronto coi contemporanei, specie francesi.

E. Desderi. - *Il colore orchestrale.*
« Ne abbiamo abbastanza, ormai, di tutta la paccottiglia elegante ed inutile, di tutte le ciandrusaglie ingombranti che servono di comoda maschera a chi sa di non poter mostrare nella sua umana nudità il proprio volto ».

Note d'Archivio per la Storia Musicale. - Roma, marzo 1924.
Primo numero d'un'interessante periodico trimestrale diretto da Raffaele Casimiri.

R. Casimiri. - *9 maggio 1525.*
È l'annuncio della precisa data di nascita di Giovanni Pierluigi da Palestrina, data finora ignota e che l'A. annuncia di aver scoperto in un autografo, di cui viene riprodotta la prima pagina in facsimile. Il documento venne riconosciuto falso. Il problema storico resta insoluto.

—— *Memorie musicali prenestine del sec. XVI.*

Mercati A. - *Melchior Major, l'autore del vibrante necrologio di Giov. Pierluigi da Palestrina.*
Era un francese, di Lorena, amante di musica e particolarmente entusiasta del Pierluigi.

R. Casimiri. - *Firmin Le Bel di Noyon, maestro in Roma di Giov. Pierluigi da Palestrina.*
Scritto già pubblicato in tiratura a parte. Annesso il mottetto *Puer natus est* a 6 voci del Le Bel.

Vale G. - *Gli ultimi anni di Vincenzo Ruffo.*

P. Guerrini. - *I canonici « cantori » della Cattedrale di Brescia.*
Notizie storiche sull'istituzione del *cantore* a Brescia nel secolo XIII, ed annesso elenco incompleto dei cantori dalla fondazione sino al 1806.

R. Casimiri. - *I Diarii sistini.*
Per facilitare lo studio storico della Cappella Papale, l'A. incomincia a pubblicare i Diarii che un cantore incaricato redigeva giorno per giorno. Si principia col 1° gennaio 1535.

Diffondete "MUSICA D'OGGI,,

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, giugno 1924.

G. DE SAINT-FOIX. - *Les premiers Pianistes Parisiens. III. Edelmann et Rigel.*
Continuando la serie di studi interrotta in aprile 1923, l'illustre musicologo dà notizie sui due pianisti « parigini » per attività artistica, ma non per nascita: il primo era alsaziano ed il secondo tedesco di Franconia.

M. BOUCHER. - *Guy Ropartz.*
Scritto illustrativo di questo maestro troppo alto ed austero per essere popolare: « il a conscience d'être au-dessus de la mode et il peut attendre ». Annessa una lista delle opere principali ed un ritratto in xilografia.

WILLI. - *Souvenirs sur Chabrier.*
Vive e spiritose memorie dei rapporti personali dell'autore con Chabrier, l'inesauribile burlone che sprecò tanto del suo ingegno nel gorgo wagneriano.

A. COEUROY. - *Les idées critiques et esthétiques de Weber.*
L'A. spiega come la non trascurabile attività letteraria del Weber si chiarisca appena si pensi che in lui il musicista prevaleva sempre sul letterato. — La sua opera di critico fu tutta dominata dall'idea di « servire l'arte musicale, educare il pubblico e far trionfare l'opera tedesca ». Questo giustifica la sua lotta contro l'opera italiana, alla qual'e rimproverava mancanza di verità drammatica; rimprovero che il Weber rivolgeva in particolare al Rossini, mentre giudicava Cherubini compositore « serio, grande, conciso, energico, al tempo stesso classico e novatore ».

E. COMBE. - *Le double clavier Moor.*
Vivo elogio di questo pianoforte di nuovo tipo, che « conquistò in poche settimane tutte le sommità musicali di Parigi, e tra poco tempo avrà diritto di cittadinanza nel mondo intero ».

B. DE SCHLOEZER. - *De quelques erreurs courantes.*
Interessante scritto, dove l'A. fa alcune riserve sui criteri di base de *L'Evolution de la musique à travers l'histoire de la cadence parfaite* di A. Casella.
Fra i vari punti discussi, ci pare che il maestro Casella abbia ragione quando dice che la melodia combina i suoni in ordine di tempo, e l'armonia in ordine di spazio.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 giugno 1924.

L. VUILLEMIN. - *L'arrivée du Train d'Amsterdam.*
Per le recenti Olimpiadi l'Olanda mandò a Parigi, a proprie spese, l'Orchestra ed il Coro del *Concertgebouw* e della *Toonkunst* perchè eseguissero sotto la direzione del Mengelberg la *Passione secondo S. Matteo* di Bach e la *IX Sinfonia* di Beethoven. Esecuzioni magnifiche, quindi magnifiche affermazioni dell'arte olandese. L'A. lamenta che in Francia non sia possibile organizzare nulla di simile, sia a spese dello Stato, o d'un'associazione di privati, od altrimenti. Eppure la musica francese ha, specie in questo momento, mirabili forze da far apprezzare all'estero.

F. CHOISY. - *Condition des Musiciens en Europe.*
L'Ufficio Internazionale del Lavoro presso la Società delle Nazioni ha fatto fare un'inchiesta sulle condizioni dei musicisti nei vari paesi europei; qui si pubblica quanto riguarda la Germania, l'Austria, l'Ungheria e l'Italia, in seguito verranno altri rapporti. Essi avranno, come questi, puro valore di curiosità, perchè si riferiscono al 1923, e da allora tutto è assai mutato, fortunatamente in meglio.

L. H. COMBE. - *Intéressante découverte concernant le chant.*
« J'ai... expérimenté un système tout à fait inconnu jusqu'à présent, et qui consiste à former des voix de théâtre, très belles, parfaitement homogènes, d'une étendue de 3 octaves chez n'importe quel sujet, même ne possédant pas de voix. Cette méthode peut s'appliquer à n'importe quelle personne de 18 à 60 ans, même si la voix est cassée ou paraît perdue... ».

——— 15 giugno 1924.

L. LALOY. - *Pour les Concours du Conservatoire.*
Al Conservatorio di Parigi ogni anno i primi premi sono assegnati in seguito a concorso pubblico, ma pare che il pubblico non abbia un contegno troppo serio, perchè M. Laloy prega la gente di ricordarsi che i giovani artisti vedono deciso là l'inizio del loro avvenire. Quei concorsi devono, dunque, essere pubblici, sì, ma bisogna contenervisi con rispetto.

C. TENROC. - *La Foire.*
La fiera è Parigi, dove si presentano al mercato musicale uomini d'ogni nazione, troppi a giudizio dell'autore; il quale propone che « gli scambi lirici e sinfonici internazionali siano regolati a base di pari reciprocità. Esportazione ed importazione siano numericamente equivalenti ».

Le Ménestrel. - Parigi, 6 giugno 1924.

R. BOUYER. - *Pour le centenaire de la « Neuvième ».*
La IX Sinfonia venne eseguita per la prima volta a Vienna, assieme alla grande Ouverture op. 124 ed alla *Messa* in re « nel formidabile concerto dato da Beethoven, al Teatro della Porta di Carinzia il 7 maggio 1824. Si ricordano i giudizi d'allora, i vari gradi di riconoscimento, ed il posto definitivo preso dall'opera beethoveniana nella storia della musica e del pensiero. Lo scritto continua e finisce nel fascicolo del 13 giugno.

——— 20 giugno 1924.

E. SCHNEIDER. - *Le Mysticisme de la Passion selon Saint Matthieu de J. S. Bach.*
Commento del capolavoro bachiano, in occasione dell'esecuzione datane a Parigi da W. Mengelberg (i recitativi erano sostenuti dal clavicembalo, affidato a W. Landowska); capolavoro dove, dopo il primo senso di sgomento (pari a quello prodotto dal primo sguardo ad un'immensa cattedrale), « si capisce subito che è per l'angusta via del dolore che ci s'incammina verso la grazia ». Finisce nel fasc. seguente.

——— 27 giugno 1924.

P. BERTRAND. - *Saison Olympique. - Ballets Russes.*
Oltre a l'*Education manquée* di Chabrier, malaccolta come sempre e che non era affatto un ballo, non si eseguirono che lavori dei « sei ». La cosa non andò senza commenti. L'A. accenna alle loro novissime tendenze anti-Fauré ed anti-Debussy, ed all'inattesa ammirazione per Gounod e Verdi da un lato, e per Bach e Scarlatti da un altro lato. In realtà chi domina è Stravinski.

——— « *Les Burgraves* », *drame lyrique en 4 actes, d'après V. Hugo, musique de M. Léo Sachs.*
« Ce n'est pas que cette musique soit mauvaise. Elle est comme si elle n'existait pas ».

Musical Opinion. - Londra, giugno 1924.

DR. A. E. HULL. - *The Secret Opera.*
L'« opera secreta » è *Nerone*, di cui, in questo articolo, si spiega l'azione, dopo aver fatto conoscere ai lettori britannici che posto aveva Bolto nell'arte italiana e nella vita intellettuale milanese. Della musica si tratterà in un fascicolo venturo.

E. AUSTIN. - *Impressions and Experiences of a Composer.*
Continuazione dello scritto iniziato nel numero di maggio, e che non è terminato ancora. Qui l'A. ricorda le proprie impressioni di quando furono date la prima volta al Queen's Hall le sue « Vicar of Bray Variations » per orchestra d'archi.

F. BERGER. - *Conventionality.*
« È ben possibile che se qualcosa di totalmente diverso fosse stato offerto agli orecchi dei nostri progenitori, l'attuale generazione si sentirebbe altrettanto felice con quanto viene adesso respinto e condannato ». Su questa così fragile base l'A. enuncia una lista di convenzioni da eliminare.

H. S. RYAN. - *An Uncanny Book.*
Recensione con esempi del libro *Bogey Beasts* (Bestie palustri), dove S. H. Sime con disegni e J. Holbrooke con musiche, rappresentarono alcuni animali, pare con molto « humor ».

C. AUSTIN. - *Cinema Music.*
Continuazione dello scritto iniziato nel fascicolo di maggio, e che non è ancora esaurito. Anche qui l'A. ribatte le idee di Mr. Machaud, che pare abbia concetti alquanto singolari.

The Chesterian. - Londra, giugno 1924.

C. GRAY. - *Peter Warlock (Philip Heseltine).*
Note illustrative di questo musicista, che sente in sè attitudini così diverse e contrastanti, da adottare ora il suo nome ed ora un pseudonimo, secondo che prevale il critico od il compositore.

R. W. S. MENDL. - *Confessions of an Anti-Wagnerian.*
L'A. spiega come i veri antiwagneriani non sieno contrari ai principii teorici del Maestro od a qualche altro lato dell'opera sua; essi sentono ripugnanza per l'intimo spirito della sua musica. Il duetto del secondo atto di *Tristano* non esprime amore, ma animalità. « V'era nella mentalità di Wagner un tratto volgare, che viene spesso rivelato nella sua musica ». Ciò non toglie che « Wagner fosse, non solo un grande uomo, ma una delle più gigantesche figure nella storia dell'arte ».

Nelle migliori Scuole musicali, l'Opera che s'impone per la rapidissima diffusione della coltura della musica è

IL NUOVO METODO CAVALLO

giudicato prezioso per tutti i pianisti — L. 15.

Riforma Tempi Tonalità: L. 8
Carta Guida per musica: L. 3

OPERA COMPLETA L. 25 — Presso l'A. - BARI

G. JEAN-AUBRY. - *The Shadows of Salzburg.* (Le ombre di Salisburgo).
L'A. lamenta che nelle prossime esecuzioni di Salisburgo la Francia sia rappresentata come nelle altre riunioni della Società Internazionale per Nuove Musiche, cioè in maniera da far credere che non esistano altro che « i sei » ed il loro ispiratore Erik Satie.

The Sackbut. - Londra, luglio 1924.

E. M. GREW. - *The Warfare of Contemporaries.* (La lotta dei contemporanei).
La lotta fra giovani e vecchi è sempre esistita, ed i giudizi definitivi si fanno solo quando sono spenti i dibattiti appassionati.

C. SCOTT. - *The Influence of Händal on Victorian Morals.*
L'autore (che ha studiato l'influenza d'ogni tipo di musica, dai tempi più antichi, per presentarne i risultati in un libro), si propone in quest'articolo di mostrare che il carattere di cerimonioso ossequio proprio dello spirito inglese durante il regno della regina Vittoria, deriva dall'arte händeliana.

A. KALISCH. - *Richard Strauss on the Stage.* (R. Strauss sulla scena).
« Siamo convinti che Strauss ha (in ogni modo) un elemento di grandezza come compositore drammatico: ogni opera ha un'atmosfera propria, ed allo stesso tempo porta l'infallibile impronta della personalità del maestro ».

G. M. GATTI. - *G. Francesco Malipiero.*
Continuazione e fine. « A nostro parere Malipiero ha raggiunto l'equilibrio artistico e la maturità. Egli ha passata la crisi che ogni artista deve traversare prima o dopo nella sua carriera, e sta progredendo forte e vigoroso verso brillanti successi ».

A. BUESST. - *Eugène Goossens.*
Caso ben raro: un direttore d'orchestra che fa l'elogio d'un altro musicista, proprio come direttore d'orchestra!

R. MASSARANI. - *Arnold Schönberg in Italy.*
Ricordi di conversazione collo Schönberg, durante il suo soggiorno a Roma l'inverno scorso.

Music and Letters. - Londra, luglio 1924.

——— *Charles Villers Stanford by some of his Pupils.*
Il maestro morto di recente viene commemorato da « alcuni de' suoi allievi » in sedici piccoli scritti indipendenti, tutti animati da affettuosa devozione.

C. L. GRAVES & C. V. STANFORD. - *Elegia Maccheronica.*
« Lamento ironico sulla morte del *regime* della vecchia opera italiana ». Il testo di M. Graves è un seguito di frasi tronche, d'esclamazioni, di nomi italiani, tra i quali s'incontra... Camillo Rolto! l'architetto, fratello d'Arrigo! — La musica di M. Stanford è riprodotta per intero in facsimile autografo.

W. W. ROBERTS. - *Musical Parlance in English Literature.*
Inizio d'« un saggio sui vari tipi di conversazione musicale nella letteratura inglese, d'uno studio sul mutevole carattere dell'allusione e della metafora musicale, così da illustrare l'atteggiamento dell'arte prevalente nei diversi tempi ».

A. E. BRENT SMITH. - *An Unimaginative Man.*
Per l'A. l'immaginazione è l'intuizione metafisica, cioè

la facoltà di andare oltre la così detta realtà (materiale) fino alle cause prime. Delle tre facoltà necessarie a chiunque aspiri alla grandezza: invenzione, potere espressivo, immaginazione, al Cherubini (di cui l'A. magnifica le altre eminenti qualità) sarebbe mancata l'immaginazione.

J. W. KLEIN. - *Bizet - Opportunist or Innovator?*
Bizet «fu (come disse Dame Ethel Smith) uno dei grandi che parlarono un linguaggio tragico col sorriso sulle labbra, e (come disse Debussy) in lui la Francia perdette il maggior compositore melodrammatico»; ma «non si può dire di lui come di Berlioz, che non cedette d'un pollice e non abbassò per un momento gli occhi dal suo alto ideale».

G. E. H. ABRAHAM. - *The Influence of Berlioz on Richard Wagner.*
L'A. spiega quanto Wagner abbia preso da Berlioz nell'atteggiamento «letterario» o se si vuole «pittorico» della sua musica, senz'averlo riconosciuto mai, tranne nella dedica del *Tristano e Isotta;* mostra pure alcune innegabili affinità tematiche e conclude: «Come Chopin ha oscurato Field, così la possente fama di Wagner eclissò quella di Berlioz. In tutt'e due i casi vi fu ingiustizia...».

J. MARK. - *Dryden and the Beginnings of Opera in England.*
In uno sguardo sugl'inizi del melodramma in Inghilterra (importatovi dalla Francia, mentre l'opera italiana venuta dopo trovò dapprima resistenza), si mostra come il drammaturgo Dryden fosse intimamente avverso al carattere macchinoso di quegli spettacoli, e se vi collaborò, lo fece contro cuore e spinto dal bisogno.

C. F. A. WILLIAMS. - *Evolution of the Organ.*
Riassunto della storia dell'Organo, con speciale riguardo all'Inghilterra. Anzi, passato l'alto medioevo non si parla che dell'Inghilterra, fermandosi al secolo XVIII. Lo scritto pare incompleto.

Y. BANNARD. - *Composer-Critics.* (Critici compositori).
«Critica e creazione sono processi opposti: l'uno largamente d'analisi, l'altro di sintesi. Parrebbe che chi ha il potere di costrurre fosse raramente capace di analizzare».

M. MACKENZIE. - *Simplicity versus Restraint in Music.* (Semplicità e limitazione in musica).
Semplicità non è rinuncia a qualcosa di desiderato, bensì atteggiamento dello spirito.

H. J. WATT. - *Melody.*
Studio sul meccanismo melodico degl'intervalli e sui rapporti tra melodia ed armonia.

Allgemeine Musikzeitung. - Berlino, 9-15 giugno 1924.
Numero speciale per la 54ª Assemblea della Società Generale dei Musicisti Tedeschi a Francoforte sul Meno e pel 60° anniversario di Riccardo Strauss.

DR. H. PRINGSHEIM. - *Ueberwunden? - Ueberwinder!* (Vinto? - Vincitore!)
«Schönberg e Stravinski: tutt'e due irremissibilmente in un vicolo cieco... Non ad essi ma a Strauss si attaccherà l'ulteriore sviluppo della musica tedesca».

DR. W. v. WYMETAL. - *Wiener Wünsche für R. Strauss.* (Auguri di Vienna per Riccardo Strauss).
In occasione del 60° compleanno, si espongono sotto forma d'auguri i desideri che la città di Vienna fa per il maestro e per se stessa.

R. HERNRIED. - *Richard Strauss als Erlebniss.*
L'A. considera lo Strauss «come apparizione» artistica, e trova in lui la prevalenza del musicista sul poeta e sull'uomo saldamente orientato. «In lui manca la grandezza e la calma del linguaggio musicale, almeno nel concetto classico. Ed anche in ciò è scolaro di Liszt». — Pel 60° anno l'A. invoca una nuova opera, che «tocchi a fondo, e di cui la musica sia voce dell'anima».

H. F. SCHAUB. - *Kunst-Dämmerung.*
Il giorno d'oggi è per l'A. il «crepuscolo dell'arte», perchè l'importanza della musica sarebbe di molto diminuita, causa gli affaristi. «L'avvenire è degli educatori piuttosto che dei creatori». Bisogna operare nella scuola, presso il popolo, per l'arte domestica. L'A. crede, poi, che gli strumenti meccanici sieno dannosi alla cultura musicale.

M. FRIEDLAND. - *Die «Staatl. Hochschule für Musik» in ihrem Verhältnis zum Schaffen unserer Zeit.* (La Scuola Superiore Musicale di Stato in rapporto colla produzione contemporanea).
Lamento per l'orientazione modernissima data alla Scuola Superiore Musicale di Stato a Berlino dal suo attuale direttore Schreker il quale, co' suoi satelliti, pare abbia eretto un contro-altare a R. Strauss.

A. HOLDE. - *Frankfurt als Musikstadt.*
Notizie sulla vita musicale di Francoforte sul Meno.

A. DIESTERWEG. - *Zur Verantwortlichkeit des Publikums.* (Per la responsabilità del pubblico).
L'A. notoriamente non ama la musica odierna, e trova incredibile che il pubblico sopporti impassibile la *tortura,* e magari batta le mani. Cita il caso (davvero curioso) di persone che, in un concerto a Berlino, avrebbero riso durante l'esecuzione dei Piccoli Pezzi per Pianoforte, op. 19, di Schönberg, e poi avrebbero battuto furiosamente le mani!

—— *Einführungen in die zur esrten Aufführung gelangenden Orchester-und grösseren Chorwerke.*
Per ognuno dei pezzi orchestrali o grandi pezzi corali eseguiti a Francoforte, vengono offerti dati biografici e ritratto dell'autore, ed illustrazioni con citazioni di temi e di testi.

DR. H. J. MOSER. - *Hermann Kretzschmar.*
Scritto necrologico sull'eminente musicologo morto il 10 dello scorso maggio.

M. FRIEDLAND. - *Eine Anregung.* (Una proposta).
Il critico coscienzioso giudica senza preconcetti ed in assoluta indipendenza; ma può forse sottrarsi all'influenza, per esempio, dei nomi o delle conoscenze personali? Chi non fa credito ad un concertista che sa essere valente e, chissà per quali cause, suona meno bene una sera? L'A. propone che i giovani che si presentano per le prime volte comunichino ai critici una specie di *curriculum vitae,* in modo da dar loro un'idea della loro preparazione e delle loro tendenze.

LODOVICO ROCCA

IL VIAGGIO DELLA LUNA

(DALLE «CANTILENE SU TESTI D'ORIENTE»)

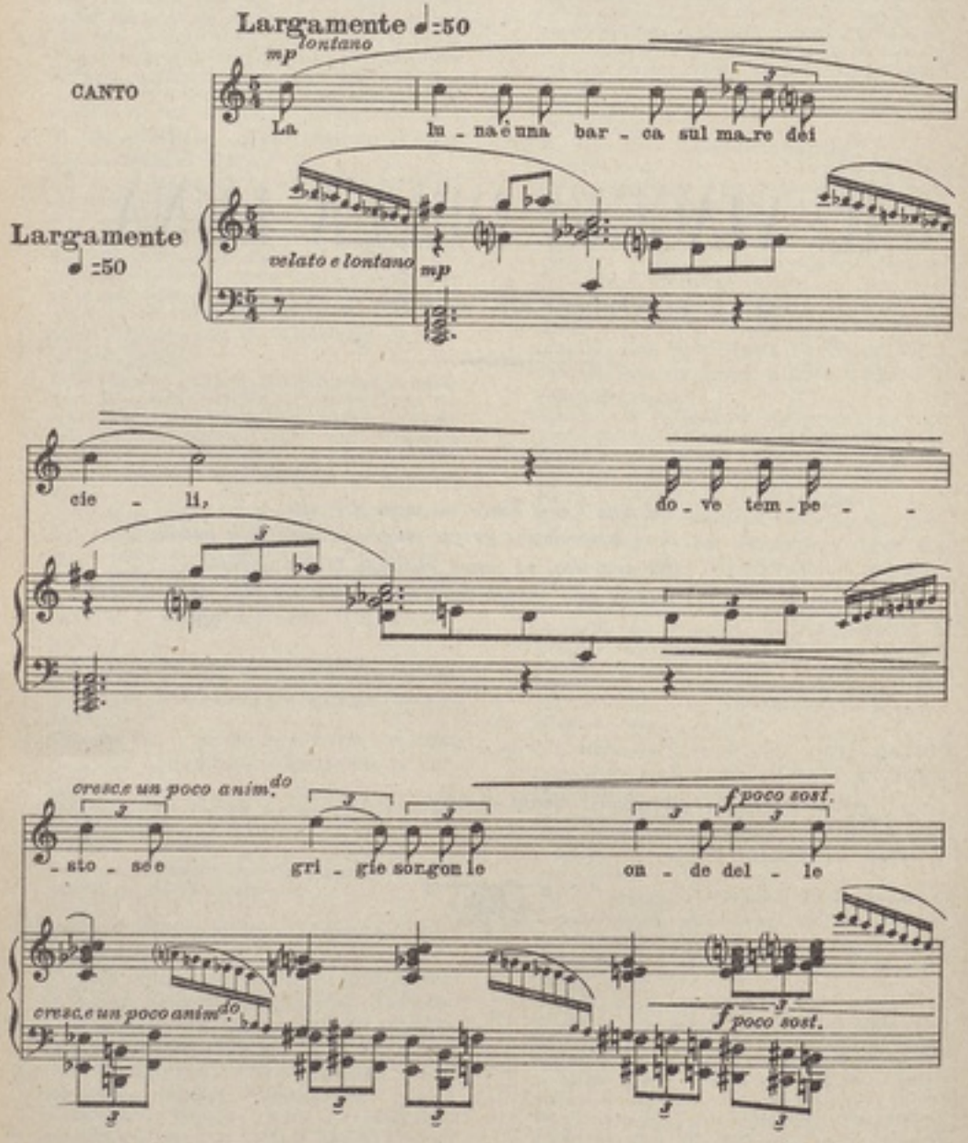
La luna è una barca sul mare dei cieli,
dove tempestose e grigie sorgon le onde delle nuvole.
Nè uragano, nè calma guastano la sua serenità,
mentre essa naviga sulla sua via verso i viali delle stelle

AKI *

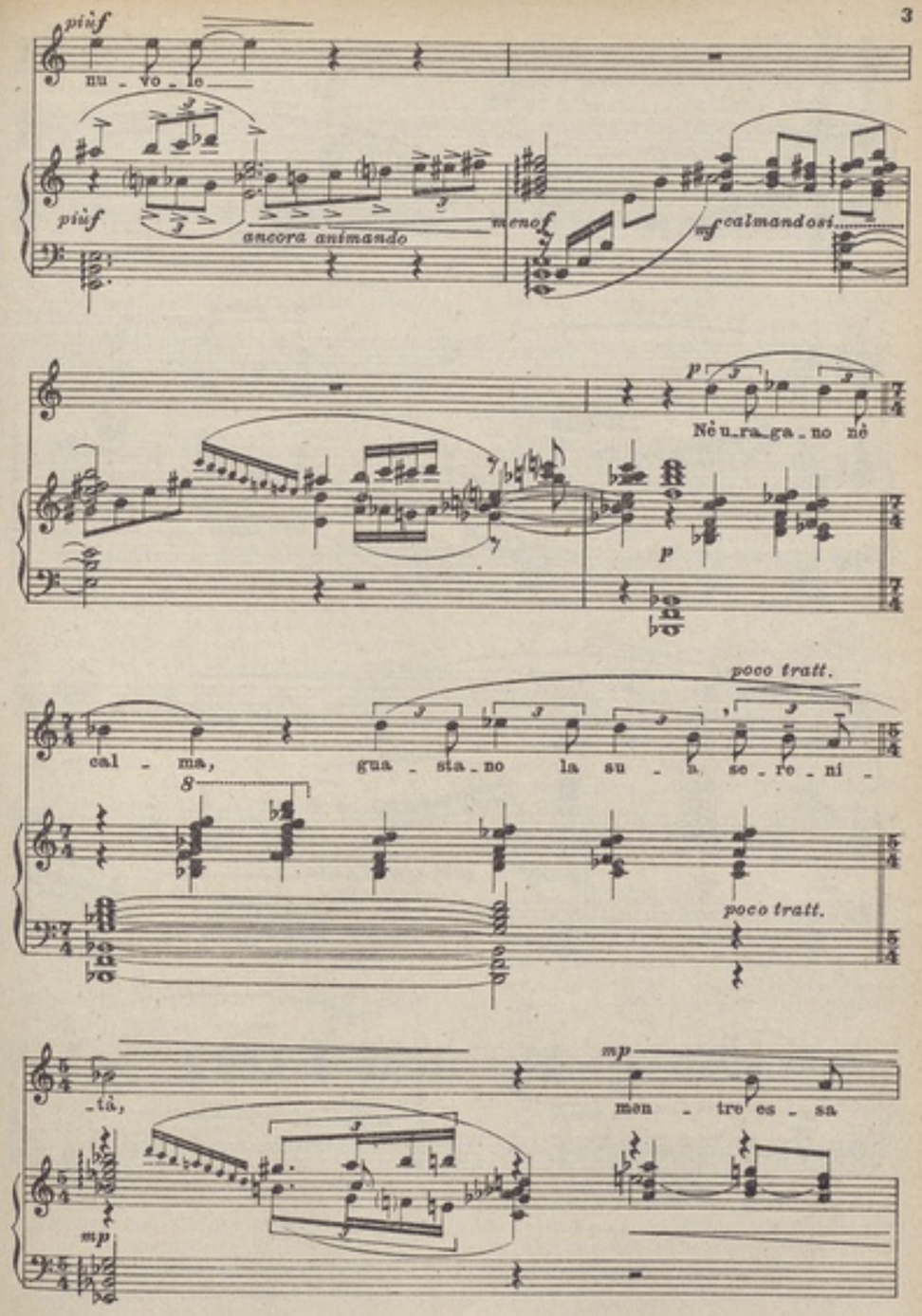
* Con autorizzazione dell'editore J. Murray - Londra.

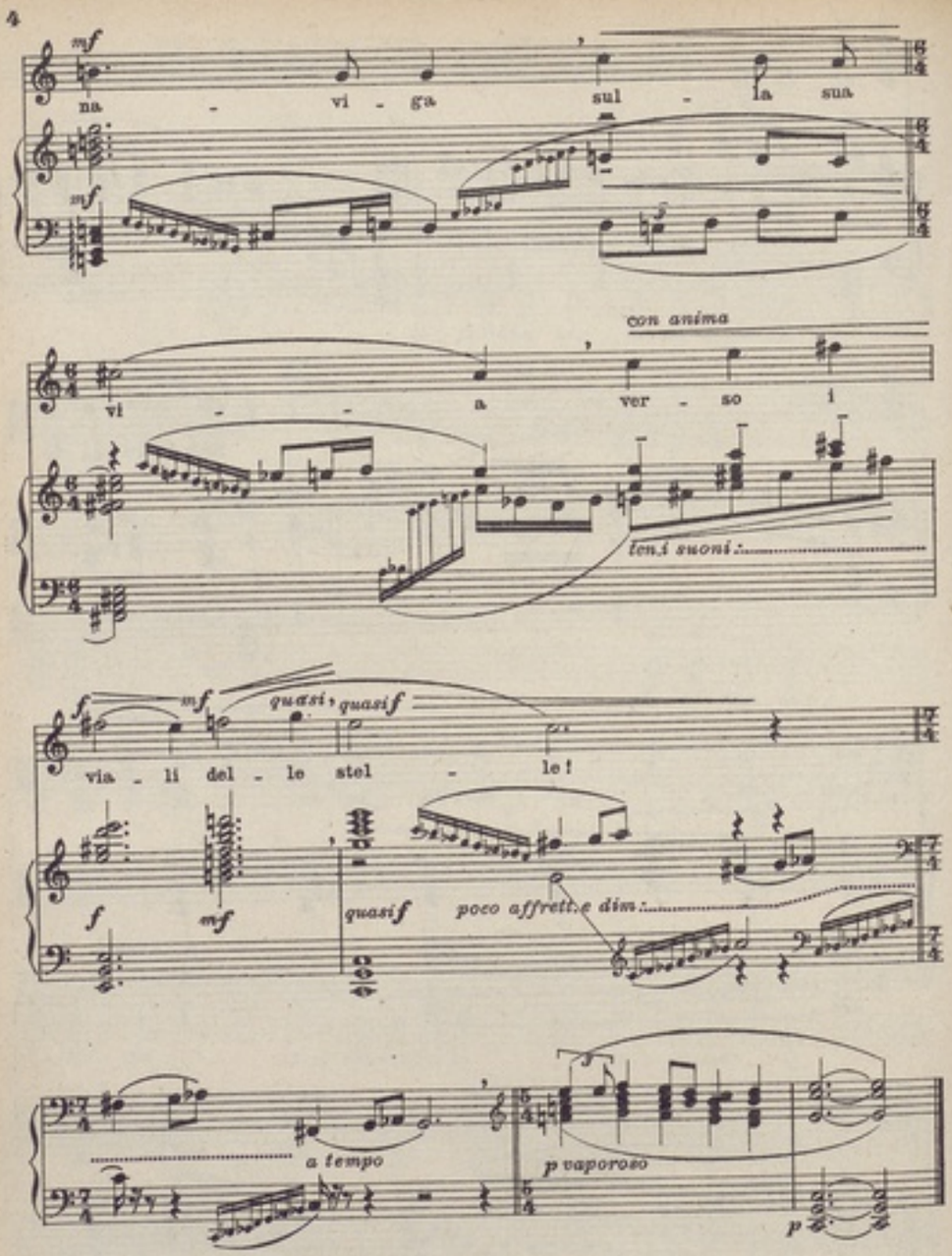
IL VIAGGIO DELLA LUNA

Lodovico Rocca



Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.





Dr. K. London. - *Opern-Abende in Italien.*
Note di viaggio con impressioni. Molti dei giudizi di carattere generale, dati a proposito dei ricordi sug S. Carlo a Napoli, sul Costanzi a Roma e sul Malibran a Venezia sarebbero rimasti nella penna dell'autore s'egli fosse stato a Milano.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 4 giugno 1924.
Fascicolo speciale in occasione delle esecuzioni della Società Generale dei Musicisti Tedeschi a Francoforte sul Meno.

K. Westermeyer. - *Allgemeine Bewegungstendenzen des Tones.* (Tendenze generali di moto del suono).
Capitolo d'un manoscritto inedito. L'A. tratta minutamente del movimento rispetto al suono, e spiega come i criterii di moto e riposo abbiano valore relativo, giacchè in Natura tutto si muove, e tutto partecipa alla vita del movimento. In realtà un macigno non è fermo, ed ogni suono ha in sè gli elementi e le tendenze del movimento.

O. Steinhagen. - *Zur neuen Musik.* (Sulla nuova musica).
Interessante scritto sulle nuove attitudini della musica, le quali sono « la logica continuazione delle epoche precedenti »; ma dei due elementi (riposo e moto), uno diretto verso la calma, la massa, la conclusione, ed uno che aspira alla tensione, all'espansione, all'ultrasensibile, il secondo (ch'è il principio della vita, quello che ci fa tendere verso l'eterno) ha preso nell'arte odierna la decisa preponderanza.

Dr. P. Ertel. - *Der neue Weg.* (La nuova via).
Scritto in senso opposto a quello precedente. Per l'A., tranne rare eccezioni, tutti i musicisti stanno « portando la più nobile delle arti sull'orlo della pazzia ».

W. Kewitsch. - *Atèm und Stimme.* (Fiato e voce).
Estratto da un lavoro su La formazione naturale della Voce. « L'ambizione di molti cantanti, che vogliono poter cantare lunghe frasi con un fiato solo, è del tutto antiartistica, ed è fondata su un'errata maniera d'intendere la forza del respiro, errore che purtroppo si è trasmesso da una generazione all'altra di cantanti... ».

M. Chop. - *Vom Lampenfieber.* (Sul timor panico).
Gradevole scritto di cui riparleremo.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, giugno 1924.

Dr. A. Einstein. - *Hermann Kretzschmar.*
Nobile necrologia sul grande musicologo ed apostolo della musica nella vita e nel pensiero tedesco.

H. Wetzel. - *Musiktheorie und Musikaesthetik.*
Poichè spesso si confondono i due campi fondamentali della speculazione musicale: teoria ed estetica, l'A. cerca di stabilirne i limiti sulla base dei principii di Emmanuele Kant e del neocantiano Ermanno Cohen.

G. F. Schmidt. - *Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper.* 1627 - 1750. (Per la storia, dramaturgia e statistica dell'opera tedesca primitiva).
Ripresa e fine dello studio iniziato in dicembre p. p. (vedi pag. 89 del nostro fasc. di marzo) e che, oltre all'interesse intrinseco, offre per noi un mondo di relazioni coll'arte italiana.

Dr. W. Altmann. - *Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin in Etatsjahre 1923.* (Principali acquisti della Sezione musicale della Biblioteca Prussiana di Stato a Berlino nella gestione dell'anno 1923).
In complesso 9 autografi, 4 manoscritti, 23 stampe antiche e molte novità odierne.

Die Musik. - Stoccarda, giugno 1924.
Il fascicolo è tutto dedicato a Riccardo Strauss, che compì 60 anni l'11 giugno p. p. e contiene gli scritti seguenti:

R. Specht. - *Richard Strauss der Klassiker unserer Zeit.* (R. Strauss il classico dei tempi nostri).

G. Renker. - *Der Mensch in seinem Werken.* (L'uomo ne' suoi lavori).

P. Marsop. - *Richard Strauss und das Theater. Eine kleine Vorstudie.* (R. Strauss ed il teatro: piccolo studio preliminare).

W. Klatte. - *Aus Richard Strauss' Werkstatt.* (Dall'officina di R. Strauss).

H. Windt. - *Richard Strauss und die Atonalität.*

M. Steinitzer. - *Der unbekannte Strauss.* (Lo Strauss sconosciuto).

E. Tschirch. - *Mit Richard Strauss auf Reisen.* (In viaggio con R. Strauss).

E. Decsey. - *Schlagobers, Heiteres Wiener Ballet in zwei Aufzügen von R. Strauss.* (« Schlagobers », balletto viennese leggero di R. Strauss).
Il bel fascicolo è arricchito da numerose fotografie del maestro, da ritratti di vario genere, e da facsimili d'autografi.

——— Stoccarda, luglio 1924.
In occasione delle solenni esecuzioni che vengono riprese a Bayreuth, è dedicato a Wagner l'intero fascicolo arricchito da 22 illustrazioni di ritratti e facsimili d'autografi.

P. Bekker. - *Richard Wagner. Das Leben im Werke.*
Primizia d'un grande lavoro su Wagner. Qui l'A. cerca di riconoscere la vita (interiore) dell'uomo dalle sue opere.

W. Altmann. - *Briefe Wagners an Editha v. Rhaden.*
L'Epistolario inedito a Editha von Rhaden illumina, prima il tempo della più aspra miseria del Maestro, poi la quasi miracolosa nuova piega presa dalla sua vita grazie al favore del Re di Baviera.

F. Ruehlmann. - *R. Wagner und die Bühnenkunst des 19. Jahrhunderts.* (R. Wagner e l'arte scenica del secolo XIX).
Basi storiche d'una moderna interpretazione scenica wagneriana, nel senso tradizionale.

W. GOLTHER. - *R. Wagner und Albert Niemann.*
Ampia recensione del libro pubblicato sotto lo stesso titolo da W. Altmann in ed. G. Stilke a Berlino.

E. BRAUDO. - *R. Wagner unter Russischer Polizeilicher Aufsicht.* (R. Wagner sotto sorveglianza della Polizia russa).
Sui propri due soggiorni in Russia, lo stesso Wagner e Glasenapp avevano già dato ampii ed esatti particolari: adesso che vennero aperti gli Archivii della Polizia Segreta del tempo degli Zar, l'A. completa quelle notizie coi resoconti della Polizia stessa, la quale sorvegliava Wagner come forestiere e come antico rivoluzionario amico di Bakunin.

R. STERNFELD. - *Eine unbeachtete Stelle in den « Meistersingern ».* (Un punto inosservato nei « Maestri Cantori »).
Dopo che Pogner ha bandito il concorso, Kothner domanda « chi s'iscrive? »; dunque (poichè Walter era inaspettato) dovevano esservi altri concorrenti, e chi potevano essere? Per l'A. doveva esservi anche Sachs, benchè esitante; tanto più che dopo Eva confessa che, se rinunciasse a Walter, solo di Sachs vorrebbe essere. L'A. propone di dare maggior risalto scenico alla domanda.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 giugno 1924.

A. HOLDE. - *Das Frankfurter Musikleben.*
Poichè a Francoforte ebbe luogo la riunione annuale della Società Generale dei Musicisti Tedeschi colle usuali solenni esecuzioni, l'A. fa, in certo modo, la presentazione artistica della città, dando uno sguardo al complesso della sua notevole vita musicale.

H. TESSMER. - *Richard Strauss.*
Scritto, con ritratto, in occasione del 60° anniversario del maestro, il quale « non solo assiste al fatto che l'opera sua vive, ma vede ne' suoi nuovi lavori ch'essa va appartenendo alla storia... ».

DR. K. MEYER. - *Die Geschichte der Musik in Frankfurt.* (La storia della musica a Francoforte).
Notizie dal quattrocento ad oggi, benchè la città, non essendo sede di Corte, nè d'Università, nè di monasteri insigni, non abbia avuto anticamente speciale importanza artistica.

DR. A. ABER. - *Deutsche Dirigenten der Gegenwart.* (Direttori tedeschi odierni): *Hermann Scherchen.*
Interessantissimo quadro della vita e della formazione di questo giovane artista, venuto su, per così dire, dalla strada, con incredibile energia e costanza, ed occupa ora uno dei principali posti tra i direttori d'orchestra europei. Per conto nostro rimpiangiamo solo ch'egli non sviluppi le sue rare doti di compositore.

DR. A. NEISSER. - *Arrigo Boito und sein « Nerone ».*
Sereni ed elevati ricordi di Boito e misurati giudizi sul suo *Nerone* e sulle magnifiche esecuzioni della scorsa primavera.

——— 15 giugno 1924.

H. PFITZNER. - *Marschners « Vampyr ».*
L'A., che ha sempre fatto il possibile per ottenere un maggiore apprezzamento di Marschner come operista, illustra *Il Vampiro*, « una perla dell'opera musicale tedesca », rappresentatosi di recente al Landestheater di Stoccarda, in edizione curata dall'A. stesso.

DR. M. UNGER. - *Auf Beethoven-Spuren* IV.
In occasione del centenario della *Missa solemnis* e della *Nona Sinfonia*, l'A. presenta due lettere di Beethoven a L. Spohr, riguardo all'offerta di copie manoscritte della *Missa* (50 ducati l'una). Attorno a questi due documenti (il secondo sconosciuto), l'A. parla dello stato d'animo di Beethoven riguardo a Rossini, di cui si cantò un'aria tra il *Kyrie* della Messa e la *IX Sinfonia* nella seconda esecuzione.

O. V. MAECKEL. - *Zu Karl Reineckes 100. Geburtstage.*
Il 23 giugno ricorreva il centenario della nascita di Carlo Reinecke; se ne ricordano i tratti d'artista e d'insegnante. Ritratto annesso.

W. NESTLER. - *Paul Krause, ein moderner Orgelkomponist.*
Note illustrative su questo quarantenne compositore di musica organistica, che segue una via propria, ed ha ormai pubblicato un numero considerevole di lavori. Annesso ritratto.

CANTO E PIANOFORTE

Recentissime pubblicazioni:

DENZA (L.)

M'È PARSO!... Melodia: *Come ne' di beati.* Versi di R. E. Pagliara.
119324 N. 1. Soprano o tenore . . . . . L. 5,—
119325 N.2. Mezzo soprano o baritono . . » 5,—

OCCHI RIDENTI! Melodia: *Ierun, co' il occhi amabilmente fisi.* Versi di R. E. Pagliara.
119326 N. 1. Soprano o tenore . . . . . » 5,—
119327 N. 2. Mezzo soprano o baritono . . » 5,—

SORRIDERÀ LA LUNA! Notturno Versi di R. E. Pagliara.
119328 N. 1. Soprano o tenore . . . . . » 5,—
119329 N. 2. Mezzo soprano o baritono . . » 5,—

PEUT-ÊTRE UN JOUR! Elégie (avec violoncelle ad libitum). Vers de Marceline Desbordes-Valmore.
119351 N. 1. S. ou T. . . . . » 5,—
119352 N. 2. Ms. ou Br. . . . . » 5,—

TENDRESSE. Mélodie. Vers de A. Dumas, père.
119353 N. 1. S. ou T. . . . . » 5,—
119354 N. 2. Ms. ou Br. . . . . » 5,—

CLAIR DE LUNE. Mélodie. Vers de J. Floras.
119355 N. 1. S. ou T. . . . . » 5,—
119356 N. 2. Ms. ou Br. . . . . » 5,—

CE QUE TU DIS. Mélodie. Vers de J. Floras.
119357 N. 1. S. ou T. . . . . » 5,—
119358 N. 2. Ms. ou Br. . . . . » 5,—

SANS LE VOULOIR. Mélodie. Vers de J. Floras.
119359 N. 1. S. ou T. . . . . » 5,—
119360 N. 2. Ms. ou Br. . . . . » 5,—

TES YEUX. Mélodie. Vers de J. Floras.
119361 N. 1. S. ou T. . . . . » 5,—
119362 N. 2. Ms. ou Br. . . . . » 5,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

RVBRICA DEI REFERENDVM

Il quarto Referendum di "Musica d'Oggi„

Nel bandire il quarto *Referendum* è stata nostra intenzione di aderire alle numerose richieste che di continuo ci giungevano e ci pregavano di presentare un argomento di carattere artistico più elevato, o per dir meglio *meno popolare* dei tre precedenti. Vi abbiamo aderito volentieri ritenendo giusto di accontentare una classe di persone che, sebbene in minoranza rispetto alla massa, costituisce tuttavia un numero rispettabile, pur essendo convinti che il referendum avrebbe raccolto un numero di adesioni inferiore alle altre volte. Infatti le risposte giunteci non furono che 107. Sembrerebbe da ciò che la nostra relazione ci dovesse essere riuscita molto facile per scarsità di materia prima; non fu però così.

Con dispiacere dovemmo constatare che il tema proposto non venne dai più compreso nel suo vero spirito e da qualcuno anzi fu svisato affatto. Il contenuto della maggior parte delle risposte o non rispondeva al tema oppure vi accennava appena, divagando poi in argomenti più o meno lontani ma che col tema proposto nulla avevano a fare; e questo senza contare le risposte in cui qualcuno volle fare dello spirito fuori di posto riuscendo solo ad essere ingiusto e scortese se non addirittura sconveniente, oppure quelle in cui un voluto sfoggio di erudizione storica e tecnica seppe combinare certe amenità che non si sarebbero mai supposte. Da qui la difficoltà, l'imbarazzo nostro nello stendere la relazione. Se avessimo dovuto limitarci a riprodurre soltanto le risposte precise, il nostro cómpito sarebbe stato molto semplice, troppo semplice; per cui ci vedemmo forzati a perdonare in parte alle inesattezze di molti e a tener conto della loro buona volontà e cortesia. Accettammo così molti scritti che, pur divagando o uscendo dal tema, dimostravano nel loro autore un'indiscutibile serietà. Inutile il dire che i pareri ricevuti sono, come in tutti i referendum, di ogni sorta; chi sta per un'idea, chi per l'opposta, chi per tutt'e due facendo distinzioni, chi non si pronuncia affatto; insomma ve n'è per tutti i gusti. Il maggior numero degli scritti però contiene una risposta favorevole al quesito proposto.

Seguendo la nostra consuetudine, riporteremo imparzialmente e senza commenti i giudizi prescelti, limitando le nostre osservazioni a questioni d'indole generale e del tutto estranee all'intima essenza del referendum, senza di che verremmo ad alterarne il carattere e a violare il libero pensiero degli aderenti.

L'influenza dall'arte sinfonica sul teatro musicale contemporaneo è benefica o malefica?

RISPOSTE FAVOREVOLI

La corrente sinfonica, che dalla Germania si propagò in tutto il mondo musicale, ed in Italia si è infiltrata più che mai, non fu che una reazione alle vecchie melodie, ai vecchi sistemi di armonizzazione coi pedantismi scolastici, ormai abbandonati. In essa perciò, alla osservazione obbiettiva, troviamo semplicemente una evoluzione naturale dell'arte che, se per le composizioni meno che mediocri potè servire di pretesto all'autore onde aberrarsi ad accumulare astruserie prive di vita e di senso, coprendo la vacuità di pensiero melodico, aiutò grandemente nella elaborazione le belle melodie ispirate, costituendo così l'integrazione dell'antica arte italiana, il vagheggiato connubio tra il genio latino ed il tedesco.

Osservando ora in particolare il teatro musicale è da rilevare come questo sia stato il primo a sentire le conseguenze del detto movimento che, per opera del Wagner rivoluzionario, diede un nuovo indirizzo all'opera teatrale.

Qualora però questo sinfonismo fosse ado-

perato in modo eccessivo, senza criterio giusto, ne verrebbe una composizione arida e monotona; ma le esagerazioni e gli opposti come si sa son sempre da evitare.

A conclusione di ciò ch'è stato brevemente accennato, l'arte ci domanda se l'atmosfera sinfonica, di cui è investito il melodramma moderno, è salutare o pur no.

La risposta a tal quesito è evidente.

L'odierno risveglio musicale ed i progressi armonico-sinfonici, ci dimostrano chiaramente i benefici effetti ed il grande contributo che ha dato al teatro ed alla musica in genere questa arte della scienza, nell'arte.

ARTURO SICILIANO - PALERMO.

Sovranamente benefica è l'influenza dell'arte sinfonica sul teatro musicale contemporaneo.

La caratteristica della salutare influenza, ha la sua ragion d'essere in questi fatti:

Il teatro musicale non dipende dall'arte sinfonica: la sua storia secolare lo fa predecessore immediato della Sinfonia, anche nello stesso diciassettesimo e diciottesimo secolo. Ma colla rivoluzione delle filosofie e degli ordinamenti civili dell'agitato diciannovesimo secolo, anche l'arte, e sommiamente la Sinfonia, ha il suo capovolgitore e creatore: Beethoven.

L'imperator orchestrae s'afferma, veramente, creatore della Sinfonia, e quella sua orchestra che batte fuoco dallo spirito è di per sè stessa una compiuta manifestazione lirico-drammatica, prescindendo dalle voci umane.

L'avvento della Sinfonia Beethoviana è tal fatto che non poteva essere ignorato. Ed il cigno di Lipsia, Riccardo Wagner temperamento intensamente romantico, subì l'influenza della nuova grande scuola, trasfondendone i dettami nel suo melodramma che assurse più tardi alla dignità di dramma musicale.

Per queste ragioni, ormai assunte a patrimonio della storia, come non si potrebbe desiderare, nell'epoca della luce elettrica, il ritorno alla lampada ad olio, così non è più pensabile che l'orchestra debba ridiventare la chitarra della scena.

Il teatro musicale sarà sempre a base sinfonica; e durerà, nel presente e nell'avvenire, l'influenza benefica della Sinfonia, che servì e servirà a portare il teatro musicale verso forme di espressione più evolute, più nobili e potentemente comunicative.

REMIGIO FORCOLIN - TREVISO.

L'influenza dell'arte sinfonica sul teatro musicale contemporaneo è benefica, sempre quando i compositori se ne servano, dell'arte sinfonica, come mezzo e non come fine.

Appunto perchè, l'arte sinfonica, in uno coi tanti timbri dell'orchestra moderna e colla veste armonica, genialmente fuse colle idee musicali e colle situazioni teatrali, maggiormente ambienta idealizzandone e realizzando stati di animo, emozioni.

ARNALDO BAMBINI - VEROLANUOVA (Brescia).

L'arte sinfonica è la più pura e ideale espressione di ogni sentimento umano. La sua influenza non può non essere benefica sul teatro musicale contemporaneo che, con l'ausilio dei personaggi, della parola — manifestazione espressa del pensiero — della scena e di tutta la coreografia che dà rilievo all'azione, si può di molto giovare dell'arte sinfonica per assurgere ad un armonico complesso, atto a formare l'opera organicamente, musicalmente completa.

FRANCESCO DE RUBERTIS - LUCITO (Campobasso).

L'influenza dell'arte sinfonica sul teatro musicale contemporaneo è benefica, subordinatamente a chi, avendo i requisiti di un artista privilegiato, ne sappia rettamente ed opportunamente approfittare, rispettando il senso della misura e le leggi dell'equilibrio che concorrono in ispecial modo a dar risalto al melodramma.

E' benefica oggi, come fu e sarà sempre.

I nostri grandi maestri, in relazione all'epoca in cui operarono e alla durata della loro vita mortale, qual più qual meno, studiarono Bach, Händel, Gluck, Haydn e, come Giacomo Meyerbeer sentì il bisogno di scaldare al sole d'Italia la sua musica che raggiunse poi altezze ammirevoli, sebbene Wagner — genio troppo esclusivista — non abbia mai voluto riconoscerlo, così i nostri grandi trassero dal nord, pur restando italianissimi, quel tanto che ritennero buono ed opportuno a stabilire un geniale equilibrio fra la melodia, prerogativa somma del genio italico, e l'armonia, attributo speciale della musica tedesca.

Nel concetto di Magrini la prima rappresenta l'individualità, l'altra il pensiero sociale e nell'accordo perfetto di questi due termini fondamentali di ogni musica, sta il segreto dell'arte lirica.

I nostri grandi, e specialmente Giuseppe Verdi, e, fra quelli più vicini a noi, Arrigo Boito e Giacomo Puccini, mostrarono di saper accoppiare e fondere insieme l'una coll'altra. E, se dal canto loro non isdegnarono di attingere alla musica tedesca, essenzialmente sinfonica, per dar forza e vigore alle loro geniali melodie, anche i tedeschi e, con essi, altri stranieri, cercarono e subirono l'influenza della musica italiana.

A prescindere dal Meyerbeer, che ho già citato, anche il grande Mozart, senza mai venir meno al magistero della scuola alemanna, più di una volta scrisse italianamente e ne abbiamo una prova, a mo' d'esempio, nell'immortale suo Don Giovanni e precisamente nel duetto « Là ci darem la mano » e nella canzone «Deh! vieni alla finestra» ove le note sono veramente italiane.

Egli è che, come scrisse quell'insuperabile, sereno ed onesto critico d'arte, che fu Enrico Panzacchi, anche il mondo della musica è governato da leggi di compensi e da vicende di ricorsi.

LUIGI PAGGI - VERCELLI.

L'influenza dell'arte sinfonica, sul teatro musicale contemporaneo, è benefica; perchè un sano sinfonismo (mezzo di libera espressione) è progresso tecnico inevitabile e rivelazione di natura musicale assimilatrice, e non arretrata, d'un artista sincero, sia mediocre che di genio.

E' malefico il sinfonismo che, in tutti i pasti, somministrano i demagoghi, illustri o poco noti, dell'arte del comporre per fare gli spaventa passeri (se grossolani ed ignoranti) o gli olimpici accademici, incartapecoriti precocemente (vittime della loro profondità!) se eruditi.

GIUSEPPE NAVARRA - TERRANOVA DI SICILIA.

Musica sinfonica! Ci si domanda: quale influenza esercita questo genere di musica sul teatro lirico contemporaneo? Anzitutto crediamo opportuno sostituire alla locuzione « teatro lirico » quella di « campo lirico » perchè più significativa e generica e più compatibile quanto al tema che ci si propone. Come un postulato dai logici si è sempre ammesso che qualunque cosa che agisce in concomitanza con un'altra, esercita su questa una influenza, benefica o malefica che sia; una tale facoltà si deve addire alla musica sinfonica introdotta nel campo lirico. Il campo lirico non è altro che uno stadio in cui tutti gli artisti fanno a gara colle proprie forze. Al nostro caso: se gli artisti introducono nel loro campo un nuovo certame a parte l'influenza benefica o malefica da essa esplicata, è utile o dannosa? Questa stessa domanda noi vorremo riferire a coloro che hanno proposto il tema in questione. E' vero che un qualunque esercizio sviluppa e rafforza le attitudini fisiche o morali d'un individuo? E' vero che addestrato a continui e vari esercizi un individuo conosce vieppiù le proprie facoltà? E' vero che una gara è incitamento a meglio operare? E' vero che una gara eccita le facoltà d'un individuo a produrre sempre più? Se ciò è vero che cogli esercizi, colle lotte, le gare, i cimenti, ecc. si estendono, si arricchiscono sempre più le facoltà degli audaci. E nella nostra questione chi sono gli audaci? Sono proprio i regolatori dello scibile del campo lirico; coloro che lo hanno formato e che nell'interesse di conservarlo, con lena indefessa lo abbelliscono e lo arricchiscono sempre più. Ed ora, quali sono le conseguenze logiche da trarsene?

MARCHESE DOMENICO - PATERNÒ (Catania).

— L'arte sinfonica avrà influenza assai benefica sul teatro moderno. Nel nostro nobilissimo e gloriosissimo passato, se tal forma non si distinse molto come specialità, così come in Germania, dove ebbe culto sino alla perfezione, pur seguì di pari passo (? - davvero?) i progressi insuperati della musica sacra, e fu quasi sorella indivisibile dell'arte lirica teatrale. La sinfonia nacque in Italia nel 700, in terreno fecondissimo per virtù del nostro G. B. Sammicheli. (Chi ci scrive voleva dire: Sammartini. L'equivoco col grande architetto veronese è spiegato non solo dall'analoga costruzione dei due nomi, ma forse anche — data la residenza di chi ci scrive — dalla continua ed inevitabile visione del magnifico forte di Sant'Andrea).

Ed in seguito fu spesso il grande quadro e lo sfondo magnifico dell'opera teatrale, sotto forma di preludi ed intermezzi.

Ora se si vuol salvare in Italia l'arte musicale da una caduta, dopo tanto mirabile splendore, occorre educare il nostro popolo ai concerti sinfonici di breve durata e fusi col canto. Cioè occorre educare il popolo nostro alla pura gioia della musica perfetta.

Si perfezionerà la tecnica. Si apriranno nuove vie. Emergeranno i virtuosi. Il compositore darà libero sfogo al suo genio e, senza falsa riga, farà vibrare tutta la sua passione.

GIOVANNI RICCI - VENEZIA (Lido).

E' un'influenza benefica. Benefica, poichè crea nuova possibilità allo sviluppo dello stile operistico italiano. Spieghiamoci brevemente. (Ci vorrebbe un volume).

L'artista sente dentro sè, concepisce e crea nell'intimo del suo spirito l'opera prima di esternarla nella forma — quasi per un segreto lavorio della subcoscienza. La sente dentro sè formarsi gradatamente e ne prova un tormento creativo che non gli dà pace. Diceva Rossini che prima di scrivere una nota d'un'opera, la aveva tutta intera nella sua mente. Così succede a tutti i veri creatori d'opere d'arte e non solo ai musicisti. Prima essi elaborano nello spirito l'opera e poi l'esprimono nello stile e nella forma. Nel concepire la forma, cioè nello scriverla, devono « cantarla », cioè materializ-

zarla, tradurla in note e armonie, trasformarla in espressione che riproduca la loro emozione e vi è in questa fase esecutiva della creazione un filo conduttore, un centro mobile, una corrente principale dell'ispirazione, un personaggio (diremo così) che canta per tutti l'emozione dell'autore. Per i nordici questo personaggio centrale dell'azione fu l'orchestra, per i meridionali fu il cantante. Da questo fatto nacque la differenza delle due scuole. Wagner, educato e cresciuto nell'ambiente ove la polifonia operistica aveva le origini nelle cantate di Bach e nelle opere di Händel, estrinsecava il suo dramma attraverso l'orchestra, facendola cantare con tutte le sue voci come personaggio principale; gli autori d'Italia (patria del bel canto) estrinsecavano l'opera loro attraverso le voci del soprano, del tenore ecc. Il vero protagonista dell'opera wagneriana è l'orchestra, il protagonista dell'opera verdiana è la voce umana. Da noi l'arte sinfonica era negletta (i nostri concerti orchestrali datano da recente epoca), mentre in Germania era coltivata intensamente. I due ambienti diversi crearono le diverse scuole d'operisti. Ma ora indubbiamente in Italia l'arte sinfonica si sta sviluppando e si forma un nuovo ambiente che avrà certamente riscontro nel futuro melodramma italiano. E ciò avverrà gradatamente, non bruscamente. Pur conservando le voci una giusta preponderanza, l'orchestra non sarà lasciata nella mortificante ombra di un accompagnamento incolore, scritto dopo, senza valore artistico in sè e per sè e fatto solo per dare risalto alla splendida melodia del canto. Oggi come oggi è ancora difficile perchè l'ambiente è in evoluzione, ma si dovranno aprire orizzonti insospettati e campi di nuove possibilità fino ad ora chiusi per gli ulteriori sviluppi delle due concezioni nordica e meridionale, per tanto tempo inconciliabile.

Ecco perchè ritengo che l'influenza dell'arte sinfonica sul teatro sia benefica. Del resto è un fenomeno naturale che si sviluppa e nessuna forza, nessun preconcetto potrà impedirlo, come non si può impedire che l'acqua del fiume segua il suo corso e scenda al mare.

STEFANO B. - GENOVA.

L'arte sinfonica non solo esercita sul teatro contemporaneo una benefica influenza, ma possiamo affermare che essa è la parte essenziale della composizione dell'odierno melodramma.

Intuita, nei rapporti col teatro, circa un secolo fa, da Bellini, impiegata da Wagner, sviluppata dai compositori viventi, malgrado i numerosi naufraghi che periscono nei suoi procellosi gorghi, essa costituisce la condotta generale di qualunque opera teatrale che abbia la pretensione di essere ben fatta.

Forma completa dell'arte musicale, se convenientemente trattata da musicisti colti ed ispirati, potrà sempre dare all'uditore la gioia di melodie facili e piacevoli, assieme con le più profonde concezioni artistiche.

VINCENZO LOMBARDO ALONZO - CATANIA.

L'azione del sinfonismo sul teatro musicale è in genere benefica. E questo appunto si nota specialmente oggi; se abbiamo ottenuto nella musica teatrale contemporanea la fusione delle singole parti, a vantaggio dell'unità complessiva dell'opera, lo si deve all'arte sinfonica, che ha completato e ha cesellato armonicamente il melodramma. Le parti descrittive, quelle epiche e drammatiche sono state accentuate nell'opera teatrale di oggi dal sinfonismo.

Naturalmente l'arte sinfonica non deve sopraffare la trama poetico musicale, base fondamentale per la giusta concezione del teatro musicale.

MARIO SIGNORELLI - VITERBO.

Come lo studio trascendentale violinistico è indispensabile ad un vero artista, non per fare l'acrobatismo ma per rendere più perfetto il suo virtuosismo, così l'arte sinfonica dà mezzo all'operista di svolgere con maggior facilità e più profondità di pensiero quella trama poetica che deve avvincere il pubblico e mantenerla in un campo di realtà psicologica.

Quanto più il pubblico segue con amore i grandi concerti sinfonici e tanto più esso si forma una coltura che gli dà mezzo di rilevare con facilità la irrealità, la superficialità d'una musica teatrale quando essa sia unilaterale.

L'influenza quindi dell'arte sinfonica costringe il compositore teatrale ad elevarsi, abbandonando quei mezzi di facile successo che non rispondono alla più vasta coltura del pubblico.

La grande evoluzione operistica di G. Verdi è prova luminosa del mio asserto.

ALFEO BUYA - PORDENONE.

L'influenza dell'arte sinfonica sul teatro musicale d'oggi è benefica, e sarà da svilupparsi ancora. L'opera d'arte sente questa necessità, perchè il melodramma non significa opera di arte (?!?) ma dramma cantato. Ora che finalmente dai musicisti si sente necessità di scrivere prima il libretto da sè e poi la musica per creare l'opera d'arte e già chè l'acquistata coscienza artistica fa sforzare essi a comporre non un melodramma ma un'opera d'arte, senza pregiudizi o suggestioni del passato, l'arte sinfonica giacchè è la più pura arte della musica deve sul teatro lirico contemporaneo avere larga base per un equilibrio che domani sarà dettato dalle leggi dell'estetica, per far sboccare in una consistenza fantastica lo spirito di un nuovo prodotto di opera lirica italianissima, che aprirà le vie dell'avvenire.

SALVATORE GALFANO STRUPPA - MARSALA

***

RISPOSTE CONTRARIE

L'influence de l'art symphonique sur le théâtre musical contemporain est néfaste.

La symphonie est l'application plus ou moins savante des théories de l'harmonie et, souvent, cette recherche de l'auteur nuit au déroulement mélodique de l'inspiration. Je dirai même que nombreux sont les compositeurs qui masquent leur indigence sur ce point par un enchevêtrement harmonique d'autant plus touffu que la mélodie est plus rare, ce qui ne saurait convenir au théâtre.

Le théâtre, en effet, est populaire; tout en conservant, bien entendu, sa forme élevée et artistique il doit, avant tout être une distraction (c'est trop peu, cher Monsieur!) pour ceux qui s'y rendent sans solliciter un effort de leur cerveau pour comprendre la musique qu'on leur y offre.

Malheureusement, les jeunes auteurs de l'école Moderne, malgré les enseignements donnés par les maîtres anciens de l'Opéra, par souci d'émancipation, affectent de négliger la mélodie pour se livrer à des extravagances musicales que déconcertent les auditeurs et déroutent la critique même, au mépris du « bel Canto » cher à nos pères et glorie de l'Italie, auquel on reviendra, je le prédis, après plus ou moins d'incohérences, de divagations, comme l'enfant prodigue revint au lieu de sa naissance, en pleurant de l'avoir jamais quitté!...

Pour le moment, on ne peut que déplorer ces tendances auxquelles l'art musical n'a rien à gagner.

La symphonie pure doit, en conséquence, être réservée aux concerts, où les initiés pourront en saisir toutes les beautés et hardiesses musicales et il faut rendre au théâtre la mélodie dont il est privé depuis si longtemps (surtout à l'étranger) qui est son essence et sa raison d'être et dont l'absence amènera, fatalement, la ruine de l'Opéra.

NICOLA BONURA - TUNISI.

Nel melodramma modernissimo la parte istrumentale tende ad avere il predominio assoluto sulla vocale, in maniera da rendere questa un istrumento qualsiasi. Se questo si dovesse accettare, l'influenza dell'arte sinfonica nel dramma lirico non si potrà dire benefica. Il melodramma nacque dalle voci, e la parte vocale dovrà sempre essere uno dei fattori principali del teatro lirico, ed unitamente alla parte sinfonica formare i due grandi coefficienti del melodramma ora in aperta crisi.

ALFREDO TIRABOSCO - ALA

Il teatro contemporaneo deve ritornare alla semplicità della linea espressiva, grande nell'efficacia suggestiva, quando il genio sa imprimerle quelle caratteristiche che la rendono duratura.

L'arte sinfonica allontana il teatro da questo obbiettivo.

E se in processo di tempo essa dovesse informare tutta l'espressione musicale teatrale per espressa volontà dei compositori, l'avvenire del teatro sarebbe compromesso.

La massa degli ascoltatori, dotata d'una coltura media, che leggi rigide non le permetteranno mai di elevare, rifuggerà da quel lavoro elevato, difficile ed esauriente che il sinfonismo in genere esige nei suoi ascoltatori.

Ritengo quindi malefica l'influenza dell'arte sinfonica sul teatro musicale contemporaneo.

CARLO BARBERIS - CREMONA.

Il teatro non è che vita, e la vita è governata dal cuore dell'uomo. Solo la melodia può far vibrare le corde nascoste dei cuori perchè la melodia per sè stessa parte dall'anima, ed è frutto del genio. Qualsiasi forma sinfonica e tutte le difficoltà tecniche, anche se parto di studi profondi, non possono che nuocere allo svolgimento di un'azione scenica e lasciano indifferente il pubblico, pur ammirando lo studio profondo del lavoro. La melodia deve necessa-

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

FRESCOBALDI (G.)

E. R. 85. - *Venticinque Canzoni* per Cembalo od organo, trascritte per Pianoforte L. 8,—
E. R. 297. - *Partite* per Clavicembalo o Pianoforte . . . . . » 6,—
E. R. 298. - *Correnti* per Clavicembalo o Pianoforte . . . . . » 3,—
Edizioni riveduta da F. BOGHEN.
E. R. 413. - *Toccata e Fuga*, trascritta da A. BRUGNOLI . . . . . » 5,—
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

riamente venire sorretta da un concetto armonico, ma tale concetto non dovrebbe travolgere l'onda melodica. Le opere di Giacomo Puccini insegnino.

GIACINTO TUA - VALLETTA.

Secondo me l'influenza dell'arte sinfonica sul teatro musicale contemporaneo è malefica perchè ci allontana da quel tipo di glorioso melodramma italiano così avvincente perchè ricco di pura e spontanea melodia col quale si rese immortale un Verdi e un Rossini.

Non posso concludere che con la frase Verdiana: « Torniamo all'antico e sarà un progresso ».

CLELIA BIANCHI - OZIERI

Non esito a dichiarare che l'influenza del sinfonismo sull'opera musicale italiana sia stata più dannosa a quanto non sia sembrato in un primo tempo.

Buona parte del nostro teatro di musica ha preferito di mantenere in prevalenza il càrattere popolaresco basandosi sull'elemento vocale più non rimanendo insensibile a correnti rinnovatrici che hanno contribuito a rendere il melodramma aristocratico e raffinato «sempre tendente però a rispecchiare l'anima del popolo e avvicinandosi ad esso nelle passioni e nei suoi ideali più puri e umili.

Il dramma sinfonico concepito da Riccardo Wagner doveva servire per realizzare i suoi scopi inspirati ad una concezione d'arte più severa e di profonda erudizione; di conseguenza dobbiamo concludere (dopo avere constatato la diversità di natura fra il teatro musicale italiano prevalentemente popolare e quello tedesco prevalentemente aristocratico) che l'influenza sinfonica è stata per l'opera musicale nostra più malefica che benefica e se da un certo lato ha potuto giovare per estendere ai nostri operisti le proprie sensibilità artistiche e cercare nuovi orizzonti da un altro lato ha dato modo alla critica partigiana e poco onesta di denigrare un passato glorioso e di assumersi atteggiamenti poco rispettosi verso alcuni illustri rappresentanti del nostro teatro lirico contemporaneo.

PARENA LIONELLO - TORINO.

***

RISPOSTE MISTE

In gran parte benefica, in minor parte malefica. La musica è un'arte in perenne evoluzione e sarebbe ingiusto e dannoso che nel teatro si arrestasse senza progredire, tanto più che proprio il teatro musicale è quello che meglio si avvicina alle masse — mentre la pura musica sinfonica è gustata da minor numero di ascoltatori perchè richiede qualità congenite e culturali meno frequenti — ed è quindi un mezzo potentissimo di elevazione e di miglioramento del gusto artistico musicale. E' innegabile che gli artisti non dozzinali, quelli cioè che non abbassano l'opera al gusto del pubblico, ma che invece elevano il pubblico stesso, spezzettano il « pane della scienza musicale » (mi si passi l'immagine) in maniera inavvertita e tale che le masse sieno in grado di gustarlo e farlo proprio: ma occorre che ciò sia un mezzo e non un fine. Ed ecco dove si distingue l'operista geniale dall'erudito che ti scaraventa una pesante partitura, degna d'ogni encomio musicalmente parlando, ma in cui manca il soffio vitale, la fiamma animatrice che valgono ad esaltare e commuovere il pubblico; il quale infatti diserta il teatro — ad eccezione delle « prime » dove spesso si va per « snob » — e corre alle operette, alle varietà, al cinema! Passi per le operette dove pure si risente — in alcune almeno — l'influenza dell'arte sinfonica, e non è male che sia così: pur attraverso questa meno austera forma d'arte, la massa riceve ed assimila quel tale « pane » di cui sopra e può comunque migliorare il proprio gusto e la propria cultura.

Ma d'altro canto le esigenze e le condizioni del teatro musicale moderno mettono il compositore in una difficile posizione: da un lato il timore di passare per un arretrato (specie agli occhi della critica), dall'altro la preoccupazione di non esser completamente inteso, di non giungere cioè all'anima delle masse, finiscono per tarpargli le ali dell'ispirazione rattenuta volutamente dai freni della cultura sinfonistica: e ne vien fuori — quanti moderni esempi ahimè! — un'opera stentata, anemica, poco spontanea, che non piace al pubblico (ecco l'influenza malefica) perchè si volge poco al sentimento e ben più all'intelletto.

La grande fobia odierna contro le forme chiuse, contro le melodie spontanee e complete, e l'uso, per contro, di brevi temi, di pezzi di frasi, di spunti melodici, di frammenti di motivi conduttori etc., il tutto soffocato da una pesante soprastruttura sinfonistica è il risultato di tutto ciò, donde il facile inaridirsi della ispirazione.

V'è poi da considerare anche la infiltrazione esotica (dal Wagner al Debussy, al Rimsky, allo Strauss, allo... Schönberg!) così nefasta al teatro musicale specialmente italiano perchè derivante appunto da una concezione prevalentemente « sinfonistica » del teatro. Certo che gl'intelletti più saldi ed originali sanno invece salvarsi dall'eccesso di tale influenza o sanno trarne tutt'al più degli utili vantaggi per migliorare ed arricchire i mezzi di espressione (Verdi, Mascagni, Puccini, Zandonai), ma non trascurano perciò lo sviluppo melodico della parte vocale e fanno cantare, cantare liberamente come canta l'anima dell'artista vero — specialmente latino — e con lui cantano le masse trascinate al godimento estetico, all'entusiasmo senza esser turbate da urti armonici fastidiosi e soverchi, da affaticante cerebralità di simbolismi o di impressionismi crepuscolari, tutte cose che non hanno che vedere con la vera opera d'arte.

V. ROLANDI - ROMA.

A me sembra che, prima di rispondere direttamente al quesito bisogna interpretare questo giustamente. Infatti si affacciano subito due considerazioni: Si vogliono considerare i due generi di musica separatamente (vale a dire l'arte sinfonica per sè stessa e il teatro musicale per sè stesso) oppure l'arte sinfonica nell'eventuale parte che ha nel teatro lirico?

Rispondo ad ambedue le domande rimanendo così più sicuro di stare nel tema proposto da cotesta Direzione.

Se si considerano i due generi separatamente io credo che l'influenza dell'arte sinfonica sul teatro musicale contemporaneo è limitatamente malefica.

L'arte sinfonica è certamente l'espressione musicale, più bella, più pura e più vera. Infatti, con essa, qualunque tema prende un aspetto così naturale e così vero, che, quando è artisticamente trattato ed eseguito, non lascia dubbio di sè, non lascia altra impressione se non naturale e, più che importa, corrispondente al tema stesso.

Invece il teatro musicale (deve evidentemente intendersi il contemporaneo) non può essere della stessa naturalezza, e il maggior numero delle volte non corrisponde alla perfetta verosimiglianza, benchè in detto teatro vivano le persone ed esistano le scene.

In qualsiasi stato d'animo, infatti, in qualsiasi situazione l'uomo si trovi è sempre innaturale ch'egli canti o che (peggio ancora!) più uomini cantino contemporaneamente, seguendo una stessa musica e cantando le stesse parole!

Ora è giusto che, per questa differenza di naturalezza il musico vero che cerca con l'arte musicale di riprodurre le più ardue difficoltà naturali e le situazioni umane più difficoltose, o che nell'arte musicale ricerca la essenza pura della verosimiglianza (e perchè proprio nell'arte musicale non dovrebbe cercarsi e trovarsi quando la si cerca e si trova in tutte le altre arti?), preferisca l'arte sinfonica al teatro musicale.

E' questa una ragione di naturalezza, e la ragione dell'influenza, richiesta dal Referendum di cotesta Direzione non può essere che indiretta, come quella che ho esposto. Ecco perchè ho detto più sopra limitatamente *malefica.*

La musica per sè stessa è sempre musica sia essa sinfonica che teatrale e questa e quella formano e formeranno il patrimonio dell'arte più pura e più bella.

Qualora poi vogliamo considerare l'influenza che l'arte sinfonica ha sul teatro musicale, qualora quella abbia parte in quest'ultimo, la risposta è chiara ed unica:

Non può essere che influenza meravigliosamente benefica.

Quale aspetto prende al suo iniziarsi l'Iris mascagnana con l'Inno al Sole? Quanto perderebbe il grazioso Amico Fritz *se gli togliessimo il magnifico intermezzo? E tutte le opere wagneriane non sono meravigliose perchè hanno una orchestrazione indiscutibilmente sinfonica?*

Basteranno queste considerazioni, se di esse ve ne era bisogno, per chiarire la mia seconda risposta. RINALDI MARSO - ROMA.

E lo stesso che chiedere: l'influenza della polvere da cannone, l'influenza del telefono pubblico sono benefiche o malefiche sulla società e sulla salute de' suoi componenti?

Il vecchio melodramma, lentamente maturato attraverso tre secoli, era ormai pienamente composto e simmetricamente sviluppato in tutte le sue parti: era insomma un organismo vivente, e di questa sua vitalità ci ha trasmesso esempi illustri. Ma tutto si trasforma in questo mondo. Sorsero nuovi bisogni musicali e sorse il bisogno di far vibrare questa nuova musicalità fra le scene del dramma. Inutile opporsi. La vecchia forma non potè sostenere l'urto di questa massa che veniva ad aggiungersi a lei per un compito più vasto per cui essa non era stata creata. E si sfasciò. Non più Rigoletti, *non più* Barbieri! *Fin qui dunque si direbbe che l'influenza sinfonica fu malefica.*

Ora si tratta di costruire la forma nuova, il nuovo dramma che contenga in sè, come parte integrante ed assolutamente necessaria, tutta la nuova massa musicale richiesta. Colui che vi riuscirà, dimostrerà, egli solo, che tale influenza sarà stata benefica.

Poichè il bello e il brutto, il bene e il male si giudicano dai fatti, ossia dai risultati che sgorgano dall'opera di chi crea, secondo le intenzioni di chi giudica. A. C. - MILANO.

Esitare anco un solo istante nel rispondere a tale quesito vuol dire non avere... neppur l'idea della missione della orchestra nei suoi rapporti col teatro d'opera moderno; o, per lo meno, confondere, ancora, la sua unica missione, con quella attribuitagli per cella, a mo' di esempio, da Riccardo Wagner, quando in un momento di buonumore, (o forse di pietosa commiserazione?), gli parve che l'orchestra di un certo... tempo, in mano a... certi compositori..., ben poteva paragonarsi ad una... mostruosa chitarra! Ed una.

Or poi che la stessa enunciazione del quesito in parola par che nasconda un agguato, là dove parlasi restrittivamente di « teatro musicale contemporaneo », io penso che il compilatore del quesito mal riusciva a nascondere la sua... preoccupazione, proprio nel riferirsi a questo tipo odierno di produzione teatrale. Forse perchè... il sinfonismo odierno, pur essendo... sinfonismo, può corrispondere (Dio guardi!) ad un arzigogolio di suoni meglio che ad una sapiente esposizione di idee aventi intima e perfetta connessione con lo svolgimento del dramma musicale: un giuoco, anco perfetto, di sillabe sonore, anzi che un commento necessario, ed efficace, e... musicale, all'azione. Nel qual caso diremo subito: basta, basta col rumore sinfoneggiante che non crea, pur dovendo rassegnarci, magari, a tollerare (ancora!) la vecchia e mostruosa chitarra! La missione di questa ultima sarà stata, e sarebbe, magari più umile; sarà frustrato lo scopo della sua esistenza, ma non sarebbe dannoso e fatale il suo concorso nell'opera d'arte: in quanto non soverchierebbe, certamente, (almeno!), quella efficacia del dramma in musica affidato, come in antico, ai cantanti-attori. (Avremmo pubblicata la risposta intera se fosse stata scritta da un lato solo del foglio, come avevamo pregato).

Stefano Gentile - Palermo.

***

Certo, l'arte sinfonica portò un influsso benefico alla musica da teatro, perchè aggiunse drammaticità e verismo. Vero è però che portò degli inconvenienti: 1) sacrificò il cantante all'orchestra; 2) talvolta, esagerato questo sinfonismo, soffocò l'arte e la sacrificò all'effetto e alla tecnica.

Ma certi effetti veristici (per es. interpretare lo stato dell'animo) si ottengono sinfonicamente molto meglio che con quelle melodie che, più che un commento, formavano un tutto con l'azione.

Luciano Supino - Milano.

È benefica la musica sinfonica nell'opera Musicale, che dà vita, espressione, colore, e descrizione.

È malefica inquantochè sia musica sinfonica nevrastenica, cioè quella musica fatta con sforzo, cromatica, con molte note, frastagliata, con cacofonie ad uso degli ostrogoti, che non è altro che un'accozzaglia di note; oppure la musica sinfonica prolissa, con declamato anemico, e il ripetersi continuo di un tema inconcludente che lascia all'uditore un senso di peso e di pena. Quella che piace ancora di più al pubblico è la musica sinfonica melodica nell'opera musicale, ma questa non s'insegna, è dono di natura.

Enea Pollini - Carrara.

***

RISPOSTE GENERICHE

In fatto di arte nessuna influenza nobile, ardita, geniale, può essere malefica.

Il sinfonismo nel teatro musicale, quando sia dettato da una chiara comprensione dell'ambiente e del dramma, quando abbia a sottolineare l'azione in maniera che il personaggio possa veramente vivere in essa, direi quasi senza parlare o senza cantare, vi porterà certo una maggiore efficacia.

Noi sappiamo che il sinfonismo puramente istrumentale e non programmatico, è un genere di problema a varie soluzioni: egli può condurre a tutte quelle versioni od interpretazioni, che la coltura — lo stato d'animo — la sensibilità comprensiva di ogni spettatore, messe in moto dal suo senso auditivo possono suscitare anche in aperta contraddizione fra individuo ed individuo.

Questo, teatralmente, si dovrà in via assoluta evitare. Un solo sinfonismo (mi si passi il bisticcio) può essere giudicato da ogni singolo spettatore una sinfonia diversa sopra una diversa traccia: sulla scena e per la scena, nessun equivoco di tal genere dev'essere permesso.

RECENTISSIMA PUBBLICAZIONE:

GIULIO BAS

Trattato d'armonia

PARTE I: L. 12,— (aumento compreso)
In preparazione le altre Parti.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Non malefica influenza dunque, ma se si vuole però, anche non necessaria, se non ha i requisiti più sopra accennati.

Casta diva *tinge di siderea e poetica luce ogni più sgualcita messa in scena; fa spaziare le anime in una tenue calma, in una trasumana visione di bellezza, anche fuori del più accurato allestimento scenico: ed è priva di sinfonismo.*

Quale elocubrazione istrumentale od onomatopeica potrebbe maggiormente drammatizzare la tragica espressione contenuta nella sola forza melodica dell'immortale duetto: In mia mano alfin tu sei! *della stessa* Norma.

E ad esempio ancora — nel racconto di Lohengrin *l'autore, (non certo sospetto di non aver conosciuto il modo di illustrare sinfonicamente il suo celebre pezzo) non lo ha forse lasciato semplicemente rifulgere nell'espressione della parola, vivificata da quella insostituibile melopea?*

E allora?

Concludo! Ben venga anche il sinfonismo nel teatro melodrammatico purchè crei — purchè colorisca — purchè commuova, quando esalti senza scoppiare la sensazione dell'ascoltatore; quando (in ultima analisi) sia esso un vero e perfetto sincronismo con l'argomento e le sue passioni.

Oreste Riva - Cremona.

A questo referendum si dovrebbe rispondere colla risposta già data a quello del 1921. (Infatti, questo, non è che un caso particolare di quello).

Wagner stesso disse d'aver gettato (e gettò realmente) il fiume del sinfonismo nel letto dell'opera. (Non è esatto; l'introduzione dell'elemento sinfonico nell'opera teatrale è ben anteriore a Wagner).

Ora l'influenza che il tematismo sinfonico à nell'opera moderna, è solamente e puramente imitazione di Wagner. Non è neanche un'imitazione diretta e onesta; parafrasando W. si giunge a capire che si può anche fare un poco di Strauss. Del valore d'una cosa imitata dall'imitazione d'un'imitazione, non è il caso di parlare. È doveroso aggiungere che uomini superiori come Boito e Pizzetti hanno saputo trasformare queste cose, italianizzarle in un certo modo; ma è anche doveroso dire che nessuno se n'è accorto. Nessuno di noi piccoli.

Piero Riva - Frossasco.

Per « Teatro musicale contemporaneo » parmi debba intendersi tutto il complesso di Composizioni che fa parte del presente repertorio, e quindi in massima i lavori dell'ottocento con quelli del secolo ora in corso. Indubbiamente dunque si può rilevare che i primi già presentano, in confronto con gli anteriori, un progresso dal lato istrumentale che afferma l'influenza dell'arte sinfonica del tempo (Haydn, Mozart, Beethoven ed altri minori). Nei lavori di tale epoca la parte vocale conservava non pertanto un predominio che si potrebbe anche considerare tradizionale e che li rendeva ancora accessibili e gradevoli alla generalità degli uditorii, mentre con melodie caratteristicamente evisodiche si aprivano la via alla cosidetta popolarità (da non confondersi malignamente con volgarità o trivialità, ma da reputarsi bensì come tecnico coefficiente di divulgazione per virtù di ispirata e scorrevole spontaneità).

L'accennato progresso si rifletteva non soltanto nella maggior ricchezza armonica e ritmica nella condotta e nei disegni degli accompagnamenti, ma eziandio ed oltre che con le interessanti e compendiose ouvertures, *con pregevoli brani orchestrali intercalati all'azione, anche all'infuori delle danze: i temporali del* Barbiere, *del* Tell, *dei* Puritani, *l'introduzione, la marcia ed altri brani della* Norma, *fra cui la preparazione all'irruente inno di guerra, le divine otto battute dei violini che nella* Sonnambula *esprimono la consolazione pel superato pericolo della protagonista nell'attraversare la piana del mulino, quelle altre pure sublimi precedenti l'ultimo duetto della* Favorita *ed altri parecchi che si potrebbero ancora ricordare attestano come si sapesse già in conveniente misura introdurre nell'opera l'elemento sinfonico.*

Il giusto criterio di equilibrio fra trattazione vocale ed istrumentale costituisce a mio modestissimo parere, il segreto eterno della vitalità dei lavori musicali composti pei teatri: quando purtroppo come in questo nostro periodo con malinteso spirito di riforma rivoluzionaria si vuol dare all'orchestra la parte del leone mettendo le voci in secondo piano e come in sott'ordine, difficilmente tale vitalità si consegue giacchè il nuovo sistema non collima con la media mentalità estetica del pubblico di teatro.

RECENTISSIMA PUBBLICAZIONE:

G. PUCCINI

TOSCA

OPERA COMPLETA in Partitura d'Orchestra.
(Formato cent. 23×17)
L. 60,— (aumento compreso)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

(Qui pure non riportiamo la risposta completa, perchè scritta sui due lati del foglio).

D. Segre - Torino.

***

Riportiamo adesso altre due risposte che diremo *speciali* non sapendo come definirle in miglior modo.

Il teatro musicale contemporaneo è basato sul sinfonismo; quindi l'influenza dell'arte sinfonica è benefica.

A rigore, questa risposta dovrebbe essere inclusa tra le favorevoli. Ma, secondo noi, non esiste alcun nesso tra premessa e conseguenza. Qui il semplicismo è andato all'esagerazione. Se una cosa esiste, per questo solo fatto non è detto debba essere buona. Se, ad esempio, fosse chiesto: Il bolscevismo in Russia è stato benefico o malefico? — seguendo lo stesso sistema di ragionamento si dovrebbe dire: Il moderno regime russo è basato sul bolscevismo, quindi la sua influenza è benefica. E, crediamo, neppure l'autore della risposta citata sarà di tal avviso.

L'ultima risposta che riportiamo ne riassume parecchie che davvero non ci aspettavamo. Sotto una forma di apparente cortesia non sappiamo proprio dire se prevalga invece l'ironia o la sconvenienza: ad ogni modo la riportiamo egualmente per evitare l'accusa di parzialità:

L'influenza dell'arte sinfonica sul teatro musicale contemporaneo è benefica, perchè i giovani maestri, che oggi sono tutti molto eruditi, sostituiscono la poca inventiva col fare opere teatrali bene mascherate dalla elaborazione istrumentale.

Del resto anche le opere nuove che arrivano a conquistare il pubblico, sono sempre molto bene studiate ed orchestrate, il che vuol dire che l'influenza dell'arte sinfonica sul teatro musicale contemporaneo è benefica.

Non facciamo commenti e per questa volta non pubblichiamo il nome; saremo grati però se in altra occasione gli autori di risposte simili vorranno risparmiarsi la fatica e il francobollo. Avvertiamo però fin d'ora che non useremo più alcuna generosità e che pubblicheremo senza riguardo nome e indirizzo.

***

Ringraziamo cordialmente tutti i volonterosi collaboratori e sopratutto coloro che unitamente alla risposta vollero inviarci nuovi argomenti per i futuri *referendum*. Come si è visto all'atto pratico, la scelta di un argomento è di una difficoltà non lieve, poichè sono realmente rari i quesiti che, oltre ad essere di attualità, posseggano un solido fondamento artistico e possano interessare tanto il musicista di professione quanto il semplice colto amatore. Non ci sentiamo però affatto scoraggiati e ritenteremo presto. Queste nostre osservazioni valgano specialmente per quei lettori che hanno insistito sopratutto per la presentazione di argomenti d'indole prettamente tecnica. Non abbiamo potuto accontentarli, nè lo potremo in séguito, pur apprezzando la serietà delle loro richieste. Problemi simili meritano certo di essere discussi, ma esigono pure l'ambiente speciale adatto, quale sarebbe una rivista di carattere nettamente scientifico, mentre la nostra possiede quello di volgarizzazione culturale, o meglio ancora richiederebbero la discussione orale, quale può aversi nei congressi o nei ritrovi particolari. Ma dei congressi... forse gli stessi proponenti non hanno troppo viva fiducia. Ad ogni modo non escludiamo a priori l'ipotesi di poter accettare noi pure un argomento di tal genere, semprechè possa conciliarsi coll'indole del nostro periodico, ed esamineremo con calma e grande simpatia le proposte che ci perverranno.

A tutti i nostri volonterosi collaboratori porgiamo il saluto più cordiale.

MUSICA D'OGGI.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

HANON (C. L.)

E. R. 381. *Il Pianista virtuoso in 60 Esercizi*, Edizione riveduta da E. Pozzoli. (Testo italiano e spagnuolo) . . . . . L. 15,—

POZZOLI (E.)

E. R. 427. *24 Studii* di facile meccanismo, come preparazione agli studi di media difficoltà . . . . . L. 7,—
E. R. 436. *15 Studii* facili per le piccole mani (da far seguire ai *30 Studietti elementari*) » 6,—

LONGO (A.)

E. R. 458. *12 Studii di Terze*. Op. 35 . . L. 8,—
E. R. 459. *6 Studii di Seste* Op. 42 . . . » 5,—
E. R. 460. *40 Studietti melodici* (per piccole mani, senza ottave). Op. 43 . . . . » 8,—
E. R. 461. *6 Studii d'Ottave*. Op. 48 . . » 5,—

TAGLIAPIETRA (G.)

E. R. 428. *Tre Esercizii, una Toccata e Fughetta* per la ripercussione dei tasti del Pianoforte . . . . . L. 6,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

® *Oberdan*, dramma lirico in tre atti di Ernesto Corsari, per la musica di Alberto Consiglio, è stato accolto con viva simpatia, al Malibran di Venezia, il 26 luglio. Per quanto al successo abbia anche contribuito l'indole patriottica del lavoro, non sono da disconoscere nell'autore notevoli qualità di musicista. Lodevolissima l'esecuzione, alla quale presiedeva il maestro Raffaelli.

® Tra le ultime novità operettistiche, ricordiamo: *La contessa della danza* di Stolz, al Mercadante di Napoli; *Il Controllore dei vagoni letto* (dall'omonima commedia di Bisson, assai bene ridotta da Carlo De Angelis) di Alegiani, alla Pariola di Roma; *Fta* di A. Giannini e F. Barbi, pure alla Pariola; *L'immorale della favola* di Oreste Pecori e Oscar Cattedra, all'Adriano di Roma; *Chopin*, a Montecatini.

® *Tosca* e *Rigoletto* sono state le prime due opere presentate al Carcano — direttore il maestro Mucci — nella lunga stagione che andrà a tutto carnevale e durante la quale si riprenderà *Giocondo e il suo Re*, di Jachino, così favorevolmente accolto al Dal Verme.

® Al Teatro Argentina di Roma ha avuto luogo, a scopo benefico, una riuscita rievocazione dell'opera *Il Carnevale di Venezia*, ossia *Le precauzioni* di Errico Petrella.

® *Parsifal* e *Chénier* sono state le due opere eseguite all'Arena di Verona, e con vivo successo, sotto la direzione del maestro Sergio Failoni. Nella prima cantarono la Llacer, il tenore Fagoaga, il basso Pinza; nell'altra la Spani, Merli e Franci.

® Anche quest'anno al Donizetti di Bergamo si sta svolgendo una importante stagione lirica. Della *Lucia* sono stati eccellenti esecutori la Capsir, Pertile, Viviani. Dell'*Iris* la Pampanini e il tenore Merli; del *Guglielmo Tell* Sullivan e Cigada.

® *L'Aida* nello stadio della Hohenwarte di Vienna — direttore Mascagni, interpreti la Poli-Randaccio, la Gay, lo Zenatello, Viglione Borghese — ha costituito un grande avvenimento, esaltato da tutta la stampa.

CONCERTI

® Sotto gli auspici della Schola Cantorum si è avuta in S. Pietro di Bologna una eccellente esecuzione della *Messa* del maestro Cicognani, del Liceo di Pesaro. Dirigeva il giovane maestro Turibio Baruzzi.

® All'Arène di Lutece, un antico circo romano parigino, ha ottenuto calorosi consensi il maestro italiano Mario Maciocchi, dirigendo un'orchestra a plettro di trecento esecutori.

® Il tenore Marcello Govoni è stato assai apprezzato a Londra in un concerto di musiche di Giulia Recli, Ravasenga, Bianchini, Zandonai, Wolf-Ferrari, ecc.

® L'orchestra sinfonica del Kursaal di Ostenda, composta di oltre cento professori, e diretta dal maestro Rasse, ha eseguito per la prima volta *Le fontane di Roma* di Respighi.

La bella composizione è stata seguita con molto interesse e calorosamente applaudita.

® Nella Metropolitana di Monaco di Baviera ha avuto luogo la prima esecuzione della Messa solenne per orchestra, cori e organo, del maestro italiano Luigi Menegazzoli, presenti molte notabilità, tra cui il console italiano e il Nunzio Pacelli. Il lavoro ha avuto ottimo successo e l'autore è stato molto festeggiato.

® Il poema sinfonico, *Espressionismo*, di Mallia Pulvirenti è stato benissimo accolto al Massimo di Malta.

® Il Festival annuale di musica da camera che organizza la *International Society for Contemporany Music* si è svolto lo scorso mese a Salisburgo, davanti ad un pubblico affollatis-

RECENTISSIMA PUBBLICAZIONE:

E. MONTANARO

Canti della terra d'Abruzzo

riesegressi per Canto e Pianoforte. — Testo abruzzese con traduzione letterale.

L. 20,— (aumento compreso)

EDIZIONE G. RICORDI & C.

simo. L'esito del festival è stato felicissimo. L'Italia — largamente rappresentata mediante l'opera della *Corporazione delle nuove musiche*, sezione ufficiale italiana della I.S.F.C.M. — ottenne una parte notevole dei maggiori successi, particolarmente colle musiche di Ildebrando Pizzetti, G. Francesco Malipiero e Mario Castelnuovo-Tedesco.

Anche gli esecutori italiani — che per la prima volta partecipavano a questa mondiale competizione — ebbero vivissime dimostrazioni di simpatia e di ammirazione. Essi erano: il violoncellista Gilberto Crepas, il giovane e valoroso «Quartetto veneziano», ed Alfredo Casella.

Dietro proposta della «Corporazione delle Nuove Musiche» — accolta all'unanimità dall'assemblea dei delegati nazionali — fu deciso che il prossimo festival di musica da camera si tenga a Venezia nella prima quindicina di settembre 1925. Il prossimo festival orchestrale sarà dato invece ancora a Praga, nel maggio p. v.

Ancora i Saggi nei principali Conservatori

PESARO (LICEO MUSICALE ROSSINI).

Nel primo saggio, dedicato agli alunni strumentisti licenziati, si presentarono: *Scuola di Pianoforte* (prof. Mario Vitali) Lea Bossi, vibrante tempra di artista, nella *Introduzione e Fuga a due soggetti* di Zanella; Damiani Maria nello *Studio in re bemolle* di Liszt; Misici Laura nell'*Impromptu in fa diesis* di Chopin; Margherita Cantalupi, in *Ronda dei gnomi* di Liszt; Luciani Maria nello *Studio in do minore*, n. 12, op. 10 di Chopin. Tutte si distinsero per una precisione di tecnica e di colorito che fanno onore al loro insegnante.

Scuola di Flauto (Prof. Perli). Amedeo Cerasa fece valere l'ottima scuola da cui proviene e singolari doti di esecutore.

Scuola d'Arpa (Prof. Giannuzzi-Palazzi). L'alunna Ines Misticò eseguì una *Ballata Nordica* di Poenitz in cui fece valere le sue doti naturali ed un tecnicismo correttissimo.

Scuola di Violino (Prof. G. Crepax). L'alunna Possenti Zena affronta l'*Adagio e finale* dell'interminabile *Concerto in si minore* di D'Ambrosio e riesce a mettere in rilievo buona perizia tecnica.

Il secondo saggio finale, fu apprestato più che con la solita proprietà, con vero sfarzo.

Nella prima parte, si produssero nella duplice qualità di compositori e concertatori-direttori dei propri lavori: l'alunno Ercolani di penultimo anno di *Composizione* (*Scuola* Zanella) con un *Intermezzo Drammatico* se non sempre originale, di buona fattura. L'alunno licenziando di *Musica sacra* (*Scuola* Cicognani), Roberto Bianchini, nel poema sacro *La morte di Cristo*, per soli, coro e orchestra ha messo tutta la sua sensibilità artistica. Nonostante l'eccessiva sonorità orchestrale, l'autore dimostra buona tempra di musicista e una viva fantasia nudrita e sorretta da severi studi. In questo lavoro si fecero ammirare per i buoni mezzi vocali oltre che per la corretta emissione, gli alunni di *Canto* (*Scuola* Melocchi) Panteri e Santoro. In fine Amedeo Cerasa, licenziando in *Composizione* (*Scuola* Zanella), ha presentato un poema sinfonico che descrive una notte d'amore in Oriente. La giudiziosa disposizione delle voci e il perfetto equilibrio dei vari gruppi degli strumenti, come un certo modo di orchestrare dimostrano chiaramente l'eccellenza della scuola da cui esce questo giovane.

Nella seconda parte si presentarono successivamente le tre alunne di *Canto* (*Scuola* Pavoni): Eugenia Toller, voce tenuissima ma fibra sensibile; Rosita Silvestri, voce ottima unita a temperamento drammatico; Momicchioli Metella, licenziata, voce e temperamento discreti, uniti a graziosa figura. I tre pezzi furono eseguiti in costume e con la messa in scena.

Aperse e chiuse questo saggio la *Ouverture* del *Portatore d'acqua* di Cherubini e la sinfonia del *Tancredi* di Rossini dirette con slancio e sicurezza dell'alunno Cerasa Amedeo già menzionato.

JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica

PER ORCHESTRA

Partitura d'orchestra . . . . . L. 40.—
Trascrizione dell'A. per pianoforte . . » 10.—

LIRICHE

PER CANTO E PIANOFORTE

SENSAZIONE D'APRILE . . . . . L. 5.—
RITMI DEL CUORE . . . . . » 5.—
VIOLE . . . . . » 5.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

A. & G. CARISCH & C. - Editori
MILANO (18) - Viale Venezia, 28

RECENSIONI

OPERE D'INTERESSE MUSICALE

FARA (G.) — *Canti di Sardegna. L'anima del popolo sardo*. Edizione illustrata da Virgilio Simonetti (G. Ricordi & C., Milano). Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Edizione splendida, che unitamente ad altre precedenti — comprese le *Partiture tascabili* — pone la Casa Ricordi alla testa del rinnovamento della stampa musicale europea.

Questi *Canti di Sardegna*, raccolti e curati dal più esperto cultore italiano di studi di etnofonia (canto e musica popolare), costituiscono un documento della più grande importanza e per la loro rarità — essendo il canto popolare sardo da noi ancora pochissimo conosciuto — e per la loro bellezza e per il modo semplice e schietto con cui sono presentati.

Precede i canti una prefazione del Fara stesso, tendente a mettere in evidenza l'istinto musicale naturale dei sardi e quegli intendimenti di divulgazione fra il popolo, che hanno spinto l'autore a curare ed a presentare in una data maniera la raccolta in parola.

In detta prefazione sono descritti ed illustrati, anche con belle riproduzioni, gl'istrumenti musicali caratteristici del popolo sardo, dai più semplici e fanciulleschi a quelli usati dai pastori anche durante le cerimonie solenni.

Seguono i canti in numero di trentasette, trascritti ed armonizzati in versione per canto e pianoforte e col testo poetico in pagine a parte, in dialetto sardo, con la traduzione italiana a lato. Le intestazioni dei canti sono adorne di fregi caratteristici ed inoltre molte suggestive illustrazioni di costumi sardi — tutti disegni del Simonetti — adornano degnamente il testo.

Delliriose, originali e di espressione profonda la poesia e la musica popolare di questi canti, che dalle ninne nanne materne, attraverso stornelli d'amore, satire beffarde, inni gioiosi e laudi religiose, ci portano fino alla tragica lamentazione funebre. Tutta l'anima e la vita di una nobile ed antica gente, religiosa ed umana, si rivelano a noi nella loro espressione più intima e persuasiva, per via del canto antico e nuovo di essa gente: voce sincera e penetrante — indimenticabile — di una collettività nell'effusione dell'amore e della gioia, nel fervore della preghiera e nel grido del dolore: umanità completa, interamente espressa con quella divina semplicità di mezzi, che solo il genio del popolo ha saputo e sa trovare e praticare.

F. BALBILA PRATELLA.

CASIMIRI (R.) — *Cantatibus organis!*... Raccolta di scritti per la cultura delle «Scholae cantorum». (Ed. del «Psalterium» - Roma).

Il maestro di cappella dell'arcibasilica lateranense, ormai così popolare per le sue vivaci interpretazioni di polifonia vocale, ha qui raccolto molti suoi scritti ed ha messo assieme un bel volume d'oltre cinquecento pagine, tutte spiranti entusiasmo e vivacità.

Il libro è diviso in quattro parti così intitolate: *In via!...*, *Nella scuola*, *Sul campo*, *In archivio*. È chiaro che le tre prime sono di apostolato per la musica sacra, mentre la quarta parte ha carattere di studio. I vari scritti riuniti in questa parte, poi, hanno diversa fisonomia e valore, alcuni presentano risultati di ricerche originali, altri sono polemici, ed altri sono apologie di carattere schiettamente divulgativo.

Mentre la maggior parte del libro può interessare soltanto chi si occupa della pratica dell'arte sacra, le cento ultime pagine possono attrarre anche chi ama gli studi storici, nel loro complesso riassuntivo e gradevole. L'edizione fa onore alla Scuola tipografica «Oderisi» di Gubbio.

O. S.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

VALENSIN. — *Menuet* pour 3 Violoncelles. Transcription par P. Bazelaire (M. Senart, Parigi).

Ingenua composizione che ha tutta l'aria d'un innocente falso, destinato forse a far divertire tre violoncellisti alle prime armi.

QUANTZ (J. J.) — *Sonata VIII in Re maggiore*, per Flauto Traverso, con Cembalo o con Basso (R. Forberg, Lipsia).

FEDERICO IL GRANDE. — *Solo per il Flauto Traverso*. N. 122. (R. Forberg, Lipsia).

Due interessanti lavori che portano nell'ambiente di Sans-Souci del periodo aureo. Sono musiche dipendenti da quella fase che viene rappresentata in maniera immortale e scultoria da G. S. Bach, ma non è senza scopo conoscere e sentire anche le voci minori dei contemporanei. La revisione fatta da Oskar Fischer è accuratissima, e recherà un utile contributo specie alle scuole di Flauto.

LECLAIR *(l'aîné)* — *Concerto VI* pour Violon et Orchestre. Ed. per Violino e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

BARRIÈRE (J.) — *Sonata IX* pour Violoncelle et Piano, recueillie et annotée par M. Chaigneau, réalisation de la Basse par W. Marte Rummel (M. Senart, Parigi).

Due lavori che arricchiscono la conoscenza pratica dell'arte francese del secolo XVIII, e che vengono presentate in veste moderna, onorevole ed accurata. Sono pubblicazioni utili, oltre che per lo stile, anche per l'evoluzione della tecnica dei rispettivi strumenti.

POLLONNAIS (A.) — *Sonate pour Violon et Piano.* (M. Senart, Parigi).

Musica appassionata, piena di slancio, di fuoco, composta con una certa sicurezza tecnica, senza difficoltà d'esecuzione, d'effetto sicuro. Questo lavoro appartiene nettamente alla corrente contro la quale reagirono le tendenze nuove. Ad ogni modo l'A. pare sincero, e forse soffre della sua stessa facilità.

KLENGEL (P.) — *Händel Album: 8 Altitalienische Gesänge*, trascritti per Viola (o Violino) e Pianoforte. (N. Simrock, Berlino).

Le raccolte di trascrizione per Viola e Pianoforte non sono molte, e queste saranno certo bene accolte dal troppo pochi che coltivano il modesto e pur tanto delicato strumento, che va prendendo parte così importante nella produzione odierna. Tanto i sedici pezzi tratti dai vari lavori di Händel, quanto gli otto vecchi canti italiani, sono eseguiti con prudenza e gusto.

MACDOWELL (E.) — «*To the Sea, Nautilus, A. D.* 1620, *Sông*» trascritti per Violino, Violoncello e Pianoforte da A. R. Risher (Elkin & C., Ltd., Londra).

Musica leggera ma gradevole, trascritta accuratamente.

BAINES (W.) — *Twilight Pieces* for the Pianoforte. (Elkin & C., Ltd., Londra).

Questi «Pezzi crepuscolari» non aggiungono nulla alla fama del defunto giovane compositore inglese, pure facendone trovare qua e là i delicati caratteri.

YGOUW (O.) — *Nouveaux Tableaux du Caucase* pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Quattro pezzi descrittivi ispirati dalle Epigrafi di Pierre Lestringuez, ed espressi con tinte assai taglienti.

SAINT-AULAIRE (R.) — *Les propos tendres et légers* pour Violoncelle et Piano (M. Senart, Parigi).

Musica scorrevole, d'una certa gradevolezza e senza traccia di difficoltà per nessuno dei due strumenti.

KOECHLIN (C.) — *Sonate* pour Piano et Alto, op. 53. (M. Senart, Parigi).

I suonatori di Viola, che sentono la forza espressiva e la ricchezza di sonorità del loro strumento, e vogliono usarne per esprimere nobili intuizioni d'arte, troveranno in questo lavoro di che soddisfare le loro aspirazioni. L'A. è un intenso ed un raffinato, ed in questo lavoro (scritto dal 1912 al 1915) rivela sè stesso efficacemente.

La parte del pianoforte è difficile in ogni senso, cioè sia per la tecnica e sia per l'interpretazione; la viola invece (che già non è strumento invitante alla virtuosità), pur sembrando facile, non esige troppo dall'abilità dell'esecutore. Dal quale richiede quasi continua tensione espressiva.

In complesso, dunque: un lavoro nobilissimo, per artisti solidi.

KLINGSOR (T.) — *Berceuse de Sylvie* pour Violon et Piano. (M. Senart, Parigi).

Esile, delicata composizione, fatta di poche note quasi trasparenti, che s'intrecciano e si urtano come fili sensibili, questa *Berceuse* è una bella prova di squisitezza musicale del noto poeta, pittore e critico francese.

GIULIO BAS.

MALIPIERO (G. FR.)— *Stornelli e Ballate* per Quartetto d'archi. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musicisti d'Italia*, Milano.

Dopo i *Rispetti e Strambotti*, che valsero al Malipiero il premio Coolidge, ecco questi *Stornelli e Ballate*, in cui nuovamente s'afferma la predilezione dell'autore per una forma quartettistica che garantisca l'indipendenza, non apparente ma reale, dagli schemi più sfruttati della musica strumentale.

Questa forma può definirsi una specie di *Variazione impressionista*, anche se i due termini sembreranno antitetici a qualche lettore. Sta di fatto l'assenza di veri nuclei tematici, mentre pure un sottile vincolo di affinità corre tra i quarantedici quadretti di cui consta l'intero componimento. Lo spirito del quale passa da una certa baldanza cavalleresca alla spensierata semplicità popolare.

Nella loro fattura questi *Stornelli e Ballate* presentano una continuata e perfetta proprietà di scrittura per gli strumenti ad arco e una rara conoscenza degli effetti e della sonorità del quartetto.

Brevità e disinvoltura, congiunte ad un sano orrore di quell'ossessionante mania dello sviluppo, che fu per molti anni il marchio della nostra servilità artistica, non possono mancare di rendere bene accetta questa composizione ai migliori pubblici delle sale da concerto.

G. C. PARIBENI.

WARNER (W.) — *The Pixy - Ring*. Suite per Quartetto d'archi. (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'*Idea Nazionale*, Roma.

Più che alla ricerca di elementi lirici o ritmici, in questa *Suite* di Warner bisogna andare alla ricerca di preziosità coloristiche. Il quartetto è sfruttato per la creazione di atmosfere nebulose e vaghe dove gli *armonici* predominano, e dove incisi ed abbellimenti rapidi guizzano a creare rari lampeggiamenti. Allorchè un *tema* arriva finalmente a mostrare ben chiara la sua fisonomia, invece di persistere nell'affermazione del suo carattere, scompare anch'esso nella nebbia del fondo, ed i quattro archi ripendono gli esercizi del più puro virtuosismo con *punte d'arco, doppie corde, armonici*, arpeggi rari. Nell'ultimo tempo però tutto cambia e con il pretesto di un *giro tondo* passiamo dal puro *colore* alla pura *linea*: ecco infatti che ci è dato percepire i contorni melodici ed i martellamenti ritmici; una nuova faccia finalmente che il signor Warner sa improvvisamente mostrare e che noi preferiamo a quella di prima, dove l'*impressionismo* ci appariva manierato e poco sicura la espressione. Non sappiamo però quale delle due maniere rappresenti più verosimilmente il carattere del compositore inglese: ci rimettiamo a chi più fortunato di noi ha avuto la ventura di incontrare un po' più di frequente la sua musica.

m. l.

BOCCHERINI (L.) — *Tre Sonate* per Violoncello e Pianoforte, rivedute da Gilberto Crepas e con la parte del Pianoforte realizzata sul basso continuo originale dell'autore da Maffeo Zanon. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Le tre Sonate sono in *Do magg.* la prima, in *Mi bemolle magg.* la seconda, in *Do magg.* la terza.

Segnalo ai violoncellisti queste tre Sonate, che oltre a valere come materia di studio magistralmente curata, vengono anche ad arricchire il repertorio non troppo abbondante della musica violoncellistica da concerto.

La musica elegante, capricciosa e leggermente sensuale del Boccherini si rivela in tutti i suoi pregi non comuni, in virtù dell'opera di completamento, fatta con grande competenza dallo Zanon; che ha saputo con finissimo intuito, e valendosi di una forte coltura, assimilarsi perfettamente lo stile settecentesco del celebre italiano, giungendo a trasportare detto stile sul pianoforte. Da lodare molto, inoltre, la sobria distribuzione dei coloriti, fatta con molto buon gusto, e l'abile e non ingombrante contrapposizione dei ritmi del pianoforte e quelli dell'istrumento solista.

F. BALILLA PRATELLA.

TROIANI (G.) — *Douze Mélodies*, pour Chant et Piano. (G. Ricordi e C., Milano).

Il testo francese di questa nuova raccolta di liriche non deve trarre in inganno, come potrebbe essere facile a primo aspetto, sul carattere della musica. Sarebbe un sospetto affatto gratuito, un'ingiusta diffidenza. Invece un esame calmo e sereno del lavoro convincerà subito chiunque di trovarsi davanti a composizioni schiettamente italiane. Poichè l'A. non solo è italiano di nascita e di sentimenti, ma — assieme a Ferruccio Camelani ed altri — è uno dei più validi sostenitori e diffonditori della musica italiana nell'America latina. Doppio merito, dunque. Inutile presentare questo musicista; egli non è l'ultimo giunto e molte altre sue composizioni, edite in Italia e fuori, girano da tempo e si sono introdotte col miglior successo nei programmi di concerti e nei salotti più aristocratici. Questa nuova collezione è destinata a raggiungere presto le precedenti consorelle. Vi ritroviamo ancora una volta lo stesso gusto signorile, la stessa squisita eleganza; ma — a differenza di altri lavori — pur pregevoli — per pianoforte, vi troviamo una maggiore scorrevolezza, un respiro più ampio. In queste liriche v'è grande abbondanza d'aria, di luce; l'A., insomma, sapeva di scrivere per una *voce* e non per un *istrumento* e, pur rimanendo quell'artista serenamente moderno ch'egli è, ha saputo fondere nel modo più felice il gusto attuale colle esigenze del nostro stile limpido, appassionato, caldo. Problema non semplice e soluzione magnifica. Verso un maestro così eletto è doveroso un senso di sincera gratitudine.

VERETTI (A.) — *Il Cantico dei Cantici*. Tre poemi del testo biblico. (Pizzi e C., Bologna).

La luminosa bellezza del Cantico di Salomone è stata e sarà sempre una delle più pure fonti d'ispirazione per i musicisti d'ogni tempo; partendo dai solenni momenti di Pierluigi da Palestrina, giungiamo fino ai lavori moderni di M. E. Bossi, del Wolf Ferrari, del Pizzetti, del Gui, del van Emen e dello Zanella.

Il Veretti, continua ora la serie. Però nel suo lavoro si scosta un po' dalla condotta tradizionale. Anzitutto preferisce la lingua italiana alla latina, indi rifugge dalla composizione di grande mole; invece, scelti alcuni versetti, li riunisce liberamente e ne forma tre brevi poemi, ciascuno di lunghezza non superiore a quella d'una lirica un po' estesa. Se la composizione viene così a perderne in profondità, ne guadagna in snellezza ed è accessibile a un maggior numero di persone. La preferenza dell'italiano al latino ha poi permesso all'A. di dare il massimo risalto al meraviglioso carattere umano del poema ispiratore; il latino infatti, nella sua rigidezza, è infinitamente più adatto a interpretare il senso allegorico, mistico del poema, mentre è evidente che l'A. lo volle del tutto evitare e la prova ci viene offerta dagli stessi versetti scelti per la musicazione. Il Veretti riesce facilmente a confermare quella capacità d'arte e quella serietà d'intendimenti che ha già di recente dimostrata nella Sonata per violoncello. Una severa nobiltà sostiene tutti e tre i poemi e le raffinatezze dello stile moderno gli permettono di raggiungere con facilità certi effetti insinuanti e ben appropriati al carattere del lavoro. La parte vocale è trattata in un declamato molto libero, senza la minima concessione ai gusti comuni. Nuoce un po' un certo squilibrio che talora esiste fra lo strumento e la voce; in alcuni punti il pianoforte è troppo carico e l'esecutore dovrà fare la maggior attenzione perchè il canto non venga sopraffatto. Ma questo difetto, dovuto all'esuberanza giovanile del musicista, è uno di quelli che non ingomentano; esso scomparirà naturalmente in seguito man mano che il suo ingegno andrà maturando e rafforzandosi. Di ciò non può esservi il minimo dubbio: i saggi dati finora dal Veretti sono qualche cosa di più di una semplice promessa.

f. n.

MUSICA SINFONICA

MENGELBERG (R.) — *Symphonische Elegie*, Op. 9. (D. Rahter, Amburgo).

Lavoro onorevole, animato da sentimento nobile, ben composto e bene istrumentato; produrrà certo ottimo effetto di sonorità, pur senza presentare difficoltà d'esecuzione.

BEETHOVEN (L.): *Sinfonia V.* — HAYDN (J.): *Sinfonia VI* in sol maggiore. — MOZART (W. A.): *Sinfonia* n. 39 in mi bemolle. — BACH (J. S.): *Magnificat*. (Wiener Philarmonischer Verlag).

Queste partiture d'orchestra fanno parte della collezione «Philarmonia», di cui invero non si può non dire il massimo bene.

I lavori vi si presentano, prima di tutto, in una lezione accurata, poi vengono preceduti da qualche notizia storica, da una rapida analisi della forma dei singoli pezzi, e da un ritratto dell'autore. Dal lato esteriore, il formato è tascabile, ma non troppo piccolo, perfettamente nitido ed elegante nel complesso.

SVERRE JORDAN. — «*Norvegiana*», Op. 22. (Raabe & Plothow, Berlino).

Sono cinque pezzi per orchestra improntati a colore locale, il quale si manifesta in una propria non ingradevole semplicità, sia delle stesse idee musicali, e sia nel loro svolgimento e nella loro strumentazione.

Che l'A. non sia anche più ingenuo di quanto vuole? Potrebbe darsi; ma non è facile rendersene conto esatto.

O. S.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

BOCCHERINI (L.)

E. R. 360. - *Sonata in Do maggiore* per Violoncello e Pianoforte . . . . . L. 8
E. R. 361. - *Sonata in Mi-bemolle maggiore* per Violoncello e Pianoforte . . . . . » 6
E. R. 362. - *Sonata in Do maggiore* per Violoncello e Pianoforte . . . . . » 6

Edizioni riveduta da G. CREPAS e M. ZANON.

CORELLI (A.)

E. R. 283. - *Adagio* per Violino. Trascrizione ed elaborazione per Violoncello (o Fagotto) e Pianoforte di G. SETACCIOLI . . . . . L. 4

GRAZIOLI (G. B.)

E. R. 286. - *Adagio* per Cembalo. Trascrizione ed elaborazione per Violoncello (o Violino od Oboe) e Pianoforte, di G. SETACCIOLI . . . L. 5

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® La signora F. S. Coolidge invita ad un Concorso per una *Sonata* o *Suite* per violino e pianoforte, inedita ed originale, con esclusione di trascrizioni e di adattamenti. Il premio è di mille dollari, ed i lavori, col solito sistema della busta e motto, dovranno essere inviati — non oltre il 1° aprile 1926 — al Signor Hugo Kortschak, 1504, Lexington Avenue, New York, City, al quale potrà chiedersi programma dettagliato del concorso stesso.

® La Casa Editrice B. Schott's Sohne di Magonza bandisce un concorso *internazionale* per un concerto in istile da camera per uno o più istrumenti solisti con accompagnamento di altri istrumenti (è indifferente la costituzione dell'insieme che accompagna). Il 1° premio è fissato in marchi oro 3000; vi saranno poi altri due premi di marchi oro 1500 ciascuno. Le composizioni debbono pervenire, con motto e busta chiusa, alla Casa Schott, non oltre il 1° dicembre p. v. La Commissione giudicatrice è composta dei maestri: Joseph Haas, Paul Hindemith, E. V. Korngold, Lothar Windsperger e dott. L. E. Schreker.

® I due concorsi per un'opera da rappresentarsi al Costanzi ed al S. Carlo, hanno avuto esito negativo.

® Al concorso per Direttore del Conservatorio Paganini di Genova è riuscito primo il maestro Pasquale Montani, già Direttore di quell'Istituto Verdi.

® Al concorso indetto dalla Orfeonica di Ferrara sono riuscite vincitrici: 1°, Corale Mazzolani di Vigarano Pieve, maestro Vaccari; 2°, Corale Rossini di Pescara Sabbioni, maestro Don Caselli.

NOTIZIE

® Il programma della Scala è ormai definito. La stagione, che avrà la durata di sei mesi, si inaugurerà il 15 novembre col *Nerone*. Si daranno le seguenti novità: *Turandot* di Puccini, *Cena delle beffe* di Giordano, *I cavalieri di Ekebù* di Zandonai, *Il diavolo sul campanile* di Lualdi e il balletto *Le convent sur l'eau* di Casella. Le opere di nuovo allestimento sono: *L'amore dei tre re* di Montemezzi, *Trovatore* di Verdi, *Donne curiose* di Wolf Ferrari, *Oro del Reno, Walkiria, Faust, Pelléas e Melisende, Hänsel e Gretel*, oltre, beninteso, la ripresa di moltissime opere già date nelle scorse stagioni.

® Il Comunale di Bologna si riaprirà il 12 ottobre col *Nerone*, nella stessa esecuzione scaligera, direttore Toscanini, quindi, e con la sola sostituzione del soprano, giacchè la Raisa è di nuovo impegnata a Chicago.

Seguiranno *Oro del Reno, Favorita, Chénier*, dirette da Failoni; *Luisa*, diretta da Guarnieri.

® I maestri Ernesto Boezi e Domenico Alaleona sono stati chiamati dal Ministero della P. I. nella Commissione per la scelta di libri e per la redazione dei nuovi programmi dell'esame di stato, riguardante la abilitazione all'insegnamento della musica e del canto nelle Scuole medie.

NECROLOGIO

® A Fiesole, il 24 agosto, a 57 anni, il maestro *Renato Brogi*, autore di pregiate opere, tra cui «Ermengarda», «Oblio» e «Isabella Orsini», di una serie di fresche romanze e di stornelli popolari, di musica da camera, ecc. Scrisse anche, su parole di Paolieri e Bonelli, la fortunata operetta «Bacco in Toscana». Era musicista di larga vena e di pronta ispirazione melodica, qualità che si manifestarono specialmente nelle «Follie veneziane» suo ultimo lavoro.

® Condoglianze al maestro prof. Arnaldo Bonaventura per la morte di sua madre signora Esterina.

® A S. Jean Cape Ferrat (Alpi Marittime) è morto *Vittorio Mahillon*, uno fra i più eminenti studiosi della storia degli strumenti e dell'acustica musicale, nato a Bruxelles nel 1841.

® Due perdite segnala il mondo musicale tedesco: quella dell'illustre musicologo *Hermann Kretzschmar* (n. 1848) già direttore della «Hachschule für Musik» di Berlino e professore di storia della musica all'Università; e quella di *Stephan Krehl* (n. 1864) direttore del Conservatorio di Lipsia.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PREZZI NETTI. AUMENTO COMPRESO

PIANOFORTE

BURGMULLER (F.) (E. R. 429). *25 Studii* facili e progressivi per piccole mani. Op. 100. (B) L. 3.

ORCHESTRA
con Pianoforte-conduttore

SZULC (J.) (R. 883 a 889). Sept Transcriptions *sur l'Opérette* La Victoire de Samothrace: 1. *Le Trottin* (Fox trot Shimmy) — 2. *Mosè* (One Step) — 3. *La Patissière* (Fox trot) — 4. *Rirette* (Valse hésitation) — 5. *Elle' nous ont* (Fox trot) — 6. *J' n'ai pas pu faire ça* (Gavotte) — 7. *Qu'est-c'qui m'arrive?* (Fox trot). Cad. (A) L. 4.

VITTADINI (F.). (119563). Anima allegra. Fantasia, composta dall'Autore. (A) L. 12.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

Tre Commedie Goldoniane: I. *La Bottega da Caffè* — II. *Sior Todero Brontolon* — III. *Le baruffe Chiozzotte*, per la musica di G. F. Malipiero. L. 3.

ALTRE EDIZIONI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

ARNOSTI (A.). *Menuet* für Violine und Klavier. (A. Fürstner, Berlin).

BOCCHERINI (L.). *Erstes Quintett in D.* (H. Alberi). (H. Zimmermann, Leipzig).

BOZZA (E.). *Nocturne* sur le lac du Bourget, pour Violon et Piano. Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).

BRODERSEN (V.). *Streichquartett.* Op. 16. Partitur. — *Sonate* für Violoncello und Klavier. Op. 18. (Steingräber, Leipzig).

CLAFLIN (A.). *Trio* pour Violon, Violoncelle et Piano. Fr. 10. (M. Senart, Paris).

HERRMANN (C.). *Variationen* über eine ernste Weise, für Bratsche und Klavier. Op. 5. — *Zwei Stücke* für Bratsche und Klavier. Op. 6: N. 1, *Klage;* N. 2, *Tröstung.* (H. Zimmermann, Leipzig).

HOYER (K.). *Sonate* für Flöte und Klavier. Op. 31. (H. Zimmermann, Leipzig).

KARG-ELERT (S.). *Zwei Sonate H. dur* für Clarinette in A und Klavier. Op. 139. (H. Zimmermann, Leipzig)

KORNAUTH (E.). *Burleske* für Flöte und Klavier. Op. 11. — *Sonate* für Klarinette und Klavier. Op. 5. (H. Zimmermann, Leipzig).

LACCETTI (G.). *Sonate* a tre strumenti di Porpora, scelte, elaborate e trascritte per 2 Violini e Pianoforte. L. 20. (F.lli Curci, Napoli).

PARENT (A.). *Introduction et Allegro* pour Violon et Piano. Fr. 6. (M. Senart, Paris).

PETERKA (R.). *Quartett* für zwei Violinen, Viola und Violoncell. Op. 9. Partitur Mk. 1,50. (N. Simrock, Berlin).

RIBOLLET (A.). *Romance sans paroles* pour Piano et Violon. Fr. 3,50. (M. Senart, Paris).

RICCI SIGNORINI (A.). *Composizioni* per Violoncello e Pianoforte: *Lento doloroso.* Fr. 6. — *Andante affettuoso.* Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

ROSSI (C.). *Barcarola* per Violoncello e Pianoforte. L. 6. (Borgatta & C., Novara).

SAUX (G.). *Deux Pièces en La* pour Violon, Violoncelle et Piano: N. 1, *Chanson Mélancolique*, Fr. 2,50. — N. 2, *Poème d'Amour*, Fr. 3. (J. Raux, Paris).

SCHNIRLIN (O.). *Klassische Hefte* für Violine und Klavier. Heft IV, V. (N. Simrock, Leipzig).

SCOTT (C). *Valse Caprice.* Transcribed for Violin & Pianoforte by A. W. Kramer. 2/—. (Elkin & Co. Ltd., London).

VIVIANI (L.). *Due Sonate* per Pianoforte e Violino. L. 6. — *Aurora Italica.* Serenata per Pianoforte e Violino. L. 5. (Proprietà dell'A.).

PICCOLA BANDA

BOTTAZZO (L.). *In hora doloris.* Marcia funebre. L. 5.

JANNIELLO (C.). *Capricciosa.* Polka. L. 5. — *Castelfranco Veneto.* Marcia. L. 5.

LUONGO (R.). *Marcia di festa* L. 5.

LUCATELLO (E.). *Heure d'ivresse.* Valse Hésitation. L. 5.

MANONI (R.). *L'Encantador.* Tango Argentino. L. 5. — *Rosaflorida.* Paso doble español. L. 5. — *Manuelita.* Paso doble flamenco. L. 5. — *A Kiss please.* Two-Step. L. 5. — *Cheer up girls.* One-Step. L. 5. — *Tzigane.* Fox-trot. L. 5. — *Valse du soir.* L. 5.

MOZZI (A.). *Marcia religiosa.* L. 5.

RAVANELLO (O.). *Marcia funebre.* L. 5.

ROCCHI BURLAMACCHI (G.). *Cubana.* Fox-Trot. L. 5.

SULLIG (V.). *Inglesina.* Fox-Trot. L. 5. — *Souplesse.* Valse Hésitation. L. 5. — *Salamander-Trot.* L. 5. (Edizioni G. Zanibon, Padova).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

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

IMPERMEABILI PIRELLI

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

PRINCIPE (R.)

Dodici trascrizioni, liberamente armonizzate ed elaborate:

E. R. 369. Rossi (F.). Adagio . . . . . L. 3,—
E. R. 370. Frescobaldi (G.). Aria . . . . . » 3,—
E. R. 371. Scarlatti (D.). Pastorale . . . . » 3,—
E. R. 372. Scarlatti (D.). Capriccio . . . . » 4,—
E. R. 373. Lully (G. B.). Minuetto . . . . » 3,—
E. R. 374. Sacchini (A.). Andantino . . . . » 4,—
E. R. 375. Martini (P. G. G.). Allegretto . . » 4,—
E. R. 376. Paradisi (P. D). Toccata . . . . » 4,—
E. R. 377. Bach (K. Ph. Em.). Minuetto . . » 3,—
E. R. 378. Rebel (J. F.). Le campane . . . » 4,—
E. R. 379. Hérold (L. F.). Canzoncina . . . » 3,—
E. R. 380. Paganini (N.). La caccia . . . . » 4,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INDIRIZZI UTILI

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

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.
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.

ONEGLIA.
G. Cavilotti & figlio.

PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.

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

PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.

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

TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.

TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.

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

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

A. BOITO

NERONE

Dischi originali "Grammofono,,

LA VOCE DEL PADRONE

eseguiti dagli stessi artisti, coristi ed elementi orchestrali che agirono alla "Scala,, di Milano.

L. 45 DB 733 — **Pater noster** (atto I) *«Padre nostro che sei nei Cieli...»* Luisa Bertana, ms.
"Ecco il magico specchio...,, (atto II) Journet, bt.

L. 45 DB 734 — **Addio di Fanuel** (atto III p. I) *«Non resistete al malvagio»* C. Galeffi, Br.
Addio di Fanuel (atto III p. II) *«V'amai dal dì che il cuor...»* Galeffi, br. e coro.

L. 45 DB 732 — **La Confessione** (atto IV p. II) *«Or tutto è confessato...»* L. Bertana, ms., Galeffi, br.
Duetto finale (atto IV p. II) *«Laggiù tra i giunchi di Genezareth»* idem.

In vendita presso tutti i più accreditati Negozianti di Strumenti "Grammofono,, e presso la

SOCIETA' NAZIONALE del "GRAMMOFONO,,

MILANO - Galleria V. Em. 39 (Lato T. Grossi)
ROMA - Via Tritone, 89
TORINO - Via P. Micca 1

LA VOCE DEL PADRONE

ACQUA di COLONIA RUSSA

la preferita...

Fr. Vr. Emme

VIA DEL MONTE NAPOLEONE, 21 - MILANO

Domandatela nei migliori negozî di profumerie

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO VI. NVMERO X. OTTOBRE MCMXXIV

CARTIERE AMBROGIO BINDA

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE VERSATO L. 10.000.000

MILANO
CORSO ROMA, 13

Stabilimenti
CONCA FALLATA, VAPRIO D'ADDA, CRUSINALLO, VIGNOLA

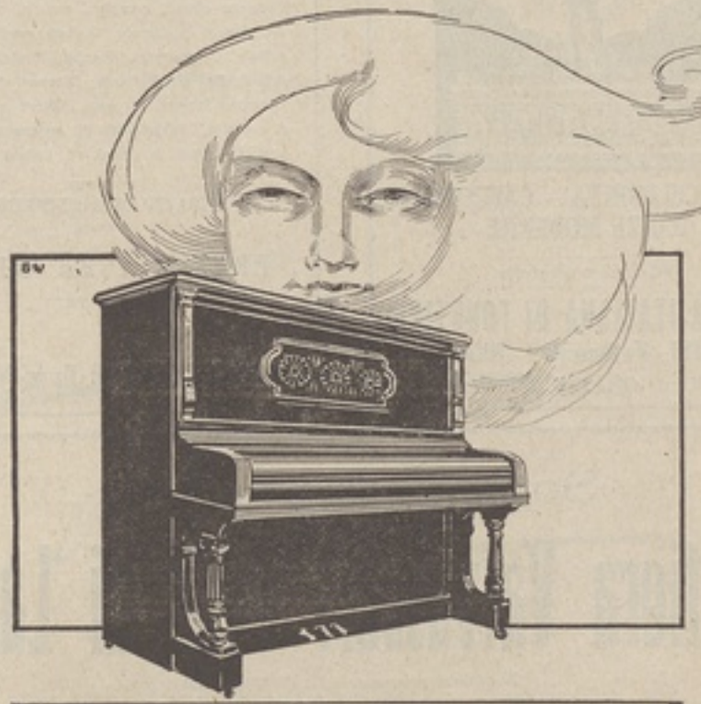
Filiale FIRENZE, PIAZZA MADONNA, 8 (Palazzo proprio)
Agenzia ROMA, VIA LUDOVISI, 4
Rappresentanze TORINO, PADOVA, NAPOLI, PALERMO
Depositi TORINO, ANCONA, ROMA, PALERMO

Carte finissime per edizioni di lusso
Carte colorate per copertine di spartiti
Carte ed Album da Musica in qualsiasi rigatura

Esportazione
nel Levante, nell' Estremo Oriente
e nell' America

PIANOFORTI

7 GRANDS PRIX



ANELLI, CREMONA

FONDAZIONE 1836

AUTOPIANI

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2 - MILANO
DEPOSITO PER MILANO PRESSO **ROSSI & C.** VIA NAPO TORRIANI, 9
IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZIANTI DI PIANOFORTI D'ITALIA



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

È uscito l'

ANNUARIO MUSICALE ITALIANO DEL 1924

Contiene elenchi completi, notizie, cenni storici di: Istituti e Scuole, Società musicali, Teatri e Sale, Compositori, Pianisti, Violinisti, Violoncellisti, Maestri di Bande, Direttori di orchestra, Cantanti, Maestri di canto, Editori e Negozianti di musica, Fabbricanti di strumenti musicali; nonchè Istituti e Musicisti italiani all'estero.

RITRATTI ED ILLUSTRAZIONI

PREZZO LIRE DIECI

Inviare vaglia

all'**A. M. I.** in ROMA (9), Via dei Pontefici, 57

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 e 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 cromo.

Cartiera in Germagnano

SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

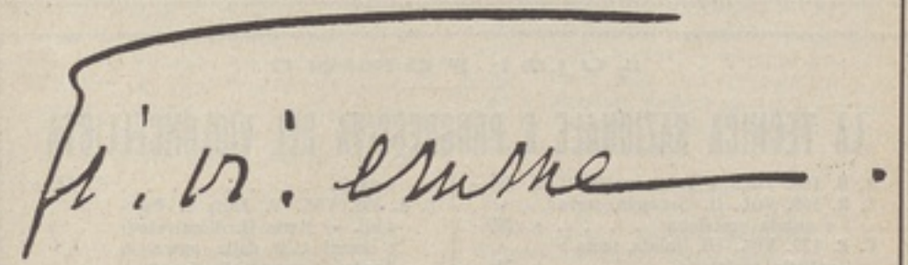
Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

ACQUA di COLONIA RUSSA

la preferita...



VIA DEL MONTE NAPOLEONE, 21 - MILANO

Domandatela nei migliori negozî di profumerie

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 sem. L. 5.50 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7.50

(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

CAMETTI A. - Leonardo Vinci e i suoi drammi in musica al Teatro delle Dame (1724-30) . . Pag. 297

CASELLA A. - Arnoldo Schönberg e la nuova musica italiana . . » 300

FLEISCHMANN H. R. - La crisi nella produzione editoriale tedesca . . . . . » 302

BUVA B. M. - La musica nella vita degli etruschi . . . . » 303

RIVISTA DELLE RIVISTE: La critica dei compositori. - Jazz, Ragtime, Blues. - Un pianoforte a quarti di tono. - Alcune idee di A. Honegger. - Italia. - Estero . Pag. 305

VITA MUSICALE: L'inaugurazione a Buenos Aires della filiale della Ditta G. Ricordi & C. - Teatri. - Concerti . . . . . » 315

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . » 321

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . » 325

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. Altre edizioni . . . . . » 327

BRANO MUSICALE:

A. TEDOLDI: *Rio Bo.*

LUIGI FORINO

LA TECNICA RAZIONALE E PROGRESSIVA DEL VIOLONCELLISTA

E. R. 168. VOL. I. Prima posiz. . L. 20,—

E. R. 169. VOL. II. Seconda, terza e quarta posizione . . . . » 20,—

E. R. 170. VOL. III. Quinta, sesta e settima posizione . . . . . » 24,—

E. R. 390. VOL. IV. Del pollice capotasto. . . . . L. 24,—

E. R. 391. VOL. V. Parte I. Esercizii. -- Parte II. Venti studi e brani tolti dalle opere di Bertini, Campagnoli, Kreutzer, Duport e Bach . . . . . » 20,—

I cinque volumi di questa opera di Luigi Forino, professore nel R. Conservatorio di S. Cecilia in Roma, rappresentano l'opera didattica più importante e più vasta del genere che si conosce. Per tale ragione, riteniamo del massimo interesse illuminare gli studiosi sui principali caratteri e sui pregi essenziali di questo poderoso lavoro, che costò all'A. molte fatiche attraverso reiterati esperimenti pratici sui suoi allievi.

La tecnica dell'arco e quella della mano sinistra è esposta secondo i criteri dei moderni pedagoghi violinisti e pianisti e ciò perchè il violino e il pianoforte, avendo preceduto di molto il violoncello nello sviluppo tecnico, disponevano di un materiale didattico assai più razionale e progredito.

I criteri dominanti sono quelli *di trarre il maggior rendimento col minimo sforzo* e di *facilitare il compito dell'insegnante. Lo studio dell'arco è svolto come in nessun'altra opera del genere.*

Il metodo è *specialmente scritto per le attitudini medie* che costituiscono la maggioranza, ma anche le buone attitudini potranno trarne grande vantaggio economizzando tempo e fatica.

I cinque volumi, che *dovranno esser percorsi in cinque anni di studio*, uno per ogni anno, *senza necessità di ricorrere ad altri testi*, mettono l'allievo in condizione di affrontare con sicurezza le difficoltà dell'orchestra e del quartetto.

È pregio notevole dell'opera la chiarezza e l'ordine della esposizione. Ogni cosa nuova per l'allievo è spiegata in forma adatta alla sua mentalità. Una siffatta esposizione *facilita enormemente il compito dei numerosi professori di violino che in molte città di provincia insegnano anche il violoncello.*

Il metodo, pubblicato con testo italiano, francese e inglese, ha larga diffusione all'estero ed in Italia.

G. RICORDI & C. EDITORI — MILANO

ANNO VI. OTTOBRE 1924 NUM. 10.

MVSICA D'OGGI

MUSICISTI DEL SETTECENTO IN ROMA

Leonardo Vinci

e i suoi drammi in musica al Teatro delle Dame

(1724-30)

Tra i compositori teatrali della prima metà del settecento appartenenti alla scuola napolitana, uno dei più ragguardevoli, per genialità e valentia, è Leonardo Vinci; al quale toccò, inoltre, la fortuna di essere uno dei primi collaboratori del Metastasio. Quanto fosse apprezzata la sua musica dai contemporanei, lo dimostra la fama duratura che il nome di lui ebbe a godere per tutto il corso del secolo; fatto notevole in quanto la sua carriera si compiva in poco più di dieci anni, dal 1719 al 1730, carriera breve perchè troncata da una morte immatura.

Le biografie finora pubblicate del Vinci, a cominciare dal Gerber e dal Bertini per giungere all'Eitner e al Riemann, oltrechè incomplete, corrispondono scarsamente alla verità dei fatti, in ispecie per quanto riguarda la cronologia delle sue opere.

Quale parziale aiuto al futuro biografo del maestro calabrese servirà, intanto, il presente elenco dei melodrammi del Vinci che videro per la prima volta la luce in Roma. Sono sette opere, rappresentate tutte sul teatro che il conte Antonio D'Alibert (1670-1731) aveva fabbricato nelle sue case a via Margutta, verso piazza di Spagna; inaugurato nel carnevale del 1717 e chiamato prima col nome del suo costruttore e poi, dal 1726, con quello di « Teatro delle Dame » (1).

A quanto afferma il Villarosa, il Vinci sarebbe nato a Strongoli (Catanzaro-Cotrone) verso il 1690; ma questa data ci sembra alquanto arretrata perchè porterebbe a fissare il principio della sua carriera all'età di trent'anni, troppo avanzata per quei tempi.

Aveva studiato a Napoli nel Conservatorio dei poveri insieme col Durante e col Pergolesi, sotto la guida di Gaetano Greco, a sua volta allievo di Alessandro Scarlatti: e sui teatri di quella città, a partire dalla primavera del 1719, il Vinci fece rappresentare le prime sue opere; le quali, quando egli giunse a Roma, ammontavano almeno a otto, tra buffe e serie.

Nel primo dramma dato in Roma egli è chiamato semplicemente « Maestro di cappella napolitano »: dal 1726 in poi è distinto, invece, col titolo di « Pro Vice-Maestro della Real Cappella di Napoli »; e ciò si spiega sapendosi che, morto lo Scarlatti nel novembre 1725, allora Maestro della Real Cappella, il Vice-Maestro Francesco Mancini passava al suo posto e il Vinci prendeva quello di Domenico Sarro, promosso Vice-Maestro.

1. — 1724, circa l'8 gennaio.

FARNACE, dramma serio in tre atti.

(Autore della poesia non indicato).

Farnace, Domenico Gizzi; *Tamiri*, Filippo Finazzi; *Selinda*, Domenico Rumi; *Berenice*, Carlo Broschi (Farinello); *Gilarde*, Luca Mengoni; *Pompeo*, Domenico Federici; *Aquilio*, Raffaele Baldi; (*La pace*, in macchina, Giuliano Felli. Direttore dei balli, Sebastiano Scio.

Spettacolo dedicato a Giacomo III d'Inghilterra.

(Un quartetto e quattro arie sono nel cod. casanatensi 2221 e 2222).

2. — 1726, lunedì 14 gennaio.

DIDONE ABBANDONATA, dramma in 3 atti.

Poesia di Artino Corasio P. A. (Pietro Metastasio).

Didone, Giacinto Fontana (Farfallino); *Selene*, Filippo Finazzi; *Enea*, Antonio Barbieri; *Iarbba*, Gaetano Berenstadt; *Araspe*, Domenico Gizzi; *Osmida*, Angelo Franchi.

Scene di Alessandro Mauri.

Compositore dei balli, Antonio Sarò.

Lo spettacolo, dedicato a Giacomo III d'Inghilterra, aprì la stagione di carnevale, col teatro ampliato ed abbellito dal conte D'Alibert e

(1) Il teatro Alibert fu distrutto da un incendio la notte del 14 febbraio 1863.

intitolato « Teatro delle Dame ». La *Didone* rimase in scena fino al 15 febbraio.

L'opera — dice il *Diario di Roma*, n. 1319 — riuscì «con molta soddisfazione ed applauso».

Didone abbandonata è il primo dramma del Metastasio (scritto per il teatro S. Bartolomeo e ivi rappresentato nel carnevale 1724 con la musica di Domenico Sarro) ed è pure il primo suo dramma rappresentato sui teatri di Roma.

3. — 1727, sabato 11 gennaio.

Gismondo Re di Polonia, dramma in 3 atti. (Autore della poesia non indicato).

Gismondo, G. B. Minelli; *Primislao*, Antonio Barbieri; *Otone*, Filippo Balatri; *Cunegonda*, Giacinto Fontana (Farfallino); *Giuditta*, Giovanni M. Morosi; *Ernesto*, Giovanni Ossi; *Ermano*, Giov. Andrea Tassi.

Scene di Pietro Balstrocchi.

Comp. dei balli Domenico Dalmas.

Spettacolo dedicato a Giacomo III suddetto. Il *Gismondo* restò in scena fino al 10 febbraio.

4. — 1728, lunedì 19 gennaio.

Catone in Utica, tragedia in 3 atti.

Scritta appositamente per questo teatro da P. Metastasio e dedicata dall'autore alla Serenissima Violante di Baviera, Gran Principessa di Toscana (la dedica in Carducci, *Lettere disperse e inedite di P. M.*, Appendice p. 435).

Catone, G. B. Pinacci; *Cesare*, Giovanni Carestini; *Marzia*, Giacinto Fontana (Farfallino); *Arbace*, G. B. Minelli; *Emilia*, Giovanni Ossi; *Fulvio*, Filippo Giorgi.

Scene di Alessandro Mauri.

Compositore dei balli, Antonio Sarò.

Verso gli ultimi giorni di dicembre, il Vinci aveva mandato alcune arie del suo melodramma all'Arcivescovo di Colonia, Elettore del S. R. Impero (nepote della Gran Principessa di Toscana), il quale era in Roma e vi si trattenne fino al 30 di quel mese. L'Elettore ricompensò il maestro col dono di una scatola d'oro ripiena di monete (ungari) (2).

La Gran Principessa di Toscana assistè alle rappresentazioni fino al 26 gennaio, nel qual giorno riparti da Roma.

Dopo la *Didone* e il *Siroe* (Venezia, 1725, con musica pure del Vinci), il Metastasio scrisse il *Catone in Utica* in Roma, appena dopo il suo ritorno nel 1727; primo lavoro, come ho detto, pei teatri della sua città nativa.

Nel terzo atto (scena V) la scena raffigurava degli « acquedotti antichi ridotti ad uso di strada sotterranea che conducono dalla città alla marina ». Quivi s'incontravano Catone e Cesare e la satira romanesca uscì subito in questa pasquinata:

Metastasio crudel! Tu ci hai ridotto
Tutti gli eroi del Tebro in un condotto!

Ai romani non piacque inoltre vedere Catone uccidersi sulla scena a vista del pubblico; la satira mise fuori un cartello dove, a grossi caratteri, si leggeva un invito per « la Compagnia della morte ad associare per carità il Catone rimasto insepolto sul teatro delle Dame ».

Il Metastasio compose allora il nuovo finale, cambiando lo scenario e portando Catone ad uccidersi fuori della scena.

Un'aria di *Cesare* è nel cod. casanat. 2773.

5. — 1729, domenica 6 febbraio.

Semiramide riconosciuta, dramma in 3 atti.

Scritto appositamente per questo teatro dal Metastasio e dedicato dall'autore « alle Dame » (la dedica in Carducci, op. cit. p. 436).

Semiramide, Giacinto Fontana (Farfallino); *Mirteo*, Carlo Scalzi; *Ircano*, Gaetano Berenstadt; *Scitalce*, Antonio Barbieri; *Tamiri*, Pietro Morici; *Sibari*, Giovanni Ossi.

Scene di Pompeo Aldobrandini.

Comp. dei balli, Pietro Gugliantini.

La prima sera vi andò Giacomo III, giunto in quel giorno da Bologna.

6. — 1730, lunedì 2 gennaio.

Alessandro nell'Indie, dramma in 3 atti.

Scritto appositamente per questo teatro dal Metastasio e dedicato dall'autore, a nome dell'Impresario Francesco Cavanna, a Giacomo III d'Inghilterra (la dedica in Carducci, op. cit. p. 438).

Alessandro, Raffaele Signorini; *Poro*, Giovanni Carestini; *Cleofide*, Giacinto Fontana (Farfallino); *Erissena*, Giuseppe Appiani; *Gandarte*, Francesco Tolve; *Timogene*, Giov. Andrea Tassi.

Scene di G. B. Oliverio.

Comp. dei balli, Pietro Gugliantini.

Il Metastasio, alla vigilia di trasferirsi a Vienna, assistè alla messa in scena di questo e del dramma seguente (Cfr. lettera 3 nov. 1729).

Il diarista Valesio, sotto la data del 15 gennaio, scriveva: « E' tanto poco in stima il dramma al teatro Alibert che questa sera in platea non vi erano cento persone ».

Un duetto e due arie sono nel cod. casanatense 2773.

7. — 1730, sabato 4 febbraio.

Artaserse, dramma in 3 atti.

Scritto appositamente per questo teatro dal Metastasio e dedicato dall'autore, a nome dell'Impresario Francesco Cavanna, a Clementina, moglie di Giacomo III (Cfr. la dedica in Carducci, op. cit. p. 439)

(2) All'Elettore di Colonia era stato dedicato lo spettacolo d'apertura della stagione, l'*Ipermestra*, musicata dal Feo, riuscita però « alquanto malinconica ».

Artaserse, Raffaele Signorini; *Mandane*, Giacinto Fontana; *Artabano*, Francesco Tolve; *Arbace*, Giovanni Carestini; *Semira*, Giuseppe Appiani; *Megabise*, Giovanni Ossi.

Scene di G. B. Oliverio e Pietro Orte.

Comp. dei balli, Pietro Gugliantini.

Il 21 febbraio, dopo finito il primo atto, giunse l'ordine di chiudere il teatro, perchè poche ore prima era morto Benedetto XIII.

Sei arie e un duetto sono nel cod. casan. 2773.

Nello stesso carnevale del 1730, quale seconda opera della stagione, l'identico dramma del Metastasio si rappresentava a Venezia, sul teatro di S. Giovanni Grisostomo, ma con musica di Hasse!

L'*Artaserse* fu giudicato la migliore opera del Vinci e contiene due pezzi che divennero celebri, il duetto « Tu vuoi ch'io viva » e la aria « Vo' solcando un mar crudele », felicemente imitata questa, da Dom. Scarlatti nell'*Alessandro nelle Indie*, come afferma il Burney.

L'*Artaserse* fu ripetuto in Roma, sul medesimo teatro delle Dame, nella primavera del 1731 (dal martedì 19 giugno), quando l'autore era già morto; e lo cantarono Carlo Scalzi (*Artaserse*), Giacinto Fontana (*Mandane*), G. B. Pinacci, Antonio Baldi, Francesco Grisi e Antonio Mignucci.

L'ultima recita fu il 18 luglio; ma l'opera ebbe così lieto incontro, che il 21 e 22 luglio se ne offrirono altre due repliche « ad istanza universale ». La confortante notizia fu portata a conoscenza del Metastasio in Vienna; questi rispondendo (il 7 luglio 1731) alla sua informatrice, la Bulgarelli, la incaricava di ringraziare gli interpreti e « particolarmente gl'incomparabili Scalzi e Farfallino »; ed aggiungeva: « Povero Vinci! adesso se ne conosce il merito che vivente si lacerava! » (3).

***

Mentre il Vinci si era trasferito in Roma, negli ultimi mesi del 1729, per mettere in musica i due nuovi drammi del Metastasio destinati al teatro delle Dame, ebbe occasione di rivestire di note una Cantata scritta dal Metastasio stesso per commissione del cardinale di Polignac, incaricato d'affari della Corona di Francia, da eseguirsi durante le feste per la nascita del Delfino (4).

L'esecuzione ebbe luogo nel cortile del palazzo Altaemps, dimora del cardinale, dove era stato appositamente costruito un palcoscenico; lo scenario raffigurava la reggia dell'Olimpo, col carro del sole, e un grandioso colonnato con cinque statue dei più gloriosi re di Francia. Nell'Olimpo erano collocati i sei cantori, vestiti in costume secondo la loro parte; l'orchestra era ricca di ben 130 suonatori, vestiti di color rosaceo, con tracolla nera guarnita di gioie e con una ghirlanda d'alloro in testa.

1729, sabato 26 novembre (5).

La Contesa dei Numi, festa teatrale in due parti.

Giove, Giovanni Carestini; *Apollo*, Raffaele Signorini; *Marte*, Francesco Tolve; *Fortuna*, Domenico Ricci; *Astrea*, Giacinto Fontana; *Pace*, Giuseppe Appiani.

Scenario di Domenico Vellani.

La cantata comprendeva due arie per ogni personaggio, più due coretti nei finali.

***

Il Gerber, nel suo *Lexikon* (1814), indica l'anno 1732 quale ultimo della vita del Vinci; e dopo il Gerber, il Bertini, il Villaresa, il Fétis, il Florimo, lo Schmidl e gli altri ripetono la stessa data, che già è contrastata dalla citata lettera del Metastasio.

Leonardo Vinci morì invece la domenica 28 maggio 1730; lo afferma il Ghezzi, che lo conobbe a Roma nel 1724 e ne lasciò memoria con le seguenti parole: « Morì in Napoli 28 maggio 1730 di domenica alle hore 17 e morì di dolor colico in un subito senza neanche potersi confessare, e se non somministrava qualche cosa la sorella dell'E.mo Ruffo, neanche si poteva seppellire, perchè non gli fu trovato ne meno tre paoli; perchè è stato huomo che si giocava l'occhi. Era valentuomo nella musica che componeva assai di spirito, ma le sue operationi erano diverse dalla virtù che haveva. Dio gli abbia dato il paradiso per la sua virtù » (6).

Il De Brosses, nelle sue *Lettres familières*, metteva avanti il sospetto che il compositore morisse avvelenato: « *On dit qu'il était insolent, et qu'après avoir été plus d'une fois châtié pour une galanterie qu'il menait trop publiquement avec une dame, il fini par être empoisonné* ». Egli non faceva che ripetere le voci che allora (1739) correvano per Napoli. Il Gerber, dal canto suo, aggiunge che il Vinci fu avvelenato con una tazza di cioccolato, per vendetta di una gentildonna romana, offesa nell'onore.

Alberto Cametti.

(3) Carducci, op. cit. lettera XV.

(4) La notizia della nascita del Delfino era giunta al cardinale il 4 settembre.

(5) Due giorni prima, per la stessa occasione, il cardinale Pietro Ottoboni aveva fatto ripetere, nel suo palazzo alla Cancelleria, un'altra festa teatrale *Carlo Magno*, poesia del cardinale stesso e musica di G. B. Costanzi.

(6) Celani E., *Musici e musicisti in Roma* (in *Rivista musicale italiana*, 1911, fasc. 1°, p. 38).

Arnold Schönberg e la nuova musica italiana[1]

In questi ultimi anni, sono venute in luce, affermandosi ogni giorno più, alcune essenziali tendenze — o influenze che dir si voglia — alle quali sembrano obbedir le sorti attuali della musica europea.

Fra queste, le due più potenti — direi anzi: *prepotenti* — sono indubbiamente quelle di Igor Strawinski e di Arnold Schönberg. Ugualmente imperiose entrambe, sono però di ben diversa essenza. Anzi, è innegabile che sono addirittura divergenti tanto nelle loro origini quanto nelle loro conseguenze. Ma — ripeto — sono però ambedue così volitive ed energetiche, da potersi oggi ritenere ben scarsa la giovane musica europea che non si riallacci più o meno palesemente all'una o all'altra di queste due grandi « correnti ».

Le recenti dieci esecuzioni in Italia del *Pierrot Lunaire* di Arnold Schönberg — avvenute per iniziativa della *Corporazione delle Nuove Musiche* e sotto la direzione dell'autore in aprile scorso a Roma, Milano, Napoli, Torino, Firenze, Venezia e Padova — hanno posto in diretto contatto con questa curiosissima arte i nostri giovani musicisti ed il nostro pubblico. Sono ancora presenti alla memoria di tutti le battagliere esecuzioni, nè sono spenti gli ultimi echi delle violente discussioni che esse suscitarono nel nostro paese. Può quindi esser opportuno il momento per tentare di chiarire gli eventuali rapporti fra l'arte del compositore viennese e la nuova sensibilità musicale che si va delineando da noi. L'argomento è difficile, ma vedrò di trattarlo — per oggi almeno — brevemente.

***

Anzitutto, dirò che pochissimi sono stati sinora i contatti della musica schönberghiana col nostro pubblico. Qualche rarissima esecuzione pianistica qua e là. Il primo «Quartetto» venne eseguito due anni fa a Roma, e si salvò appena, sebbene non offra altri inconvenienti uditivi che la sua eccezionale lunghezza. Il poema *Verklärte Nacht* — diretto tre anni fa da Bruno Walter all'Augusteo di Roma — produsse uno scandalo memorabile ed anche indecente ed ingiustificato, perchè quella musica tutto è, fuorchè aggressiva ed audace. E basta. Come si vede, il nostro pubblico era singolarmente impreparato all'audizione di un lavoro « bolscevico » quale il *Pierrot Lunaire*, ed io prevedevo anzi — prima di cominciare la nostra « tournée » — dei guai piuttosto seri e persino forse qualche *veto* prefettizio per ragioni di ordine pubblico che sarebbe arrivato dopo la prima esecuzione. Ma — all'atto pratico — malgrado la ribellione di una parte del pubblico — le audizioni del *Pierrot Lunaire* andarono abbastanza bene, certo al di là assai delle mie catastrofiche previsioni e non peggio che in altri paesi più evoluti del nostro, quali ad esempio Parigi o Vienna o Berlino.

Tuttavia non sembra che il nostro pubblico abbia dimostrato — sotto al suo sbalordimento iniziale — qualche seria probabilità di futuro entusiasmo per la musica di Schönberg. E questo volevo appunto rilevare. Perchè un autore può benissimo suscitare la prima volta una bella rivolta, ma questa trasformarsi poi gradualmente in pieno consenso alla nuova idea (non si dice, in materia di amore, che le più dannate passioni abbiano sovente cominciato da un autentico odio?!). Ma nel caso presente, mi è parso proprio che l'arte di Schönberg si trovasse a tale distanza dalla sensibilità nostra, da non lasciar speranza alcuna che l'abisso venga mai pienamente colmato.

Questo per quanto riguarda i rapporti fra la musica di Schönberg ed il nostro pubblico. Forse tornerò ancora su questo aspetto del presente argomento. Per adesso, voglio parlare dell'altro lato — più importante assai — del medesimo tema: quello delle affinità e divergenze fra il pensiero dell'illustre musicista austriaco ed i compositori italiani suoi contemporanei.

***

Cominciamo tecnicamente la nostra disamina. E' noto oggi a tutti la caratteristica fondamentale della musica schönberghiana: la sua perfetta, totale *atonalità*. In che cosa questa consista, lo cominciano a sapere ormai persino i professori d'armonia dei nostri venerabili Conservatori. Nè dunque perderò qui tempo a spiegarla. Un fatto tuttavia va messo in evidenza, ed è l'assoluto carattere definitivo della atonalità di Schönberg. Voglio dire cioè che egli seppe non solo raggiungere per primo la zona misteriosa dell'abolizione tonale, ma — ciò che ben più importa — creare con questo nuovo mezzo un linguaggio sonoro perfetto in sè, e meravigliosamente rispondente alle esigenze poetiche del suo creatore.

(1) Dalla *League of Composers Review* di New York e con speciale permesso.

Ma la conquista di Schönberg risale già a quindici anni addietro. Da quel giorno a tutto oggi, il tecnicismo del *Pierrot Lunaire* o di *Erwartung* non è stato superato, non dico dai numerosi discepoli effettivi o spirituali del Maestro, ma neanche — ciò che è ancor più grave — da lui stesso. Quello che pareva sul cominciare libertà assoluta e sconfinato orizzonte, tende oggi a rivelarsi se non angusta prigione, almeno vasto parco circondato da altissime, invarcabili mura.

Così come l'esaltazione cezanniana del *volume* e della *massa* portò alle estreme conseguenze del *cubismo* (già tramontato) — supremo atteggiamento del cromaticismo romantico tedesco appare oggi il pensiero atonale. Ciò che fu creduto magnifica aurora, non era dunque che un ricchissimo, ma inesorabile crepuscolo...

***

Atonalità vera e propria non è mai esistita nella musica moderna italiana. Chi scrive fu spesso qualificato *atonale* dai nostri bravi pennaioli digiuni di cognizioni musicali, mentre invece non *avvicinò* che una sola volta (senza *raggiungerla* neanche completamente) l'atonalità: nel primo tempo della *Sonatina* (1916) per pianoforte. Altri giovani esperimentarono a loro volta la nuova tendenza, ma tutti l'abbandonarono, per tornare poi ad un senso tonale evoluto bensì, ma pur sempre tradizionale. Ed in questa incapacità nostra ad associarci alla negazione totale della tonalità, io vedo una nuova, luminosa prova del vecchio buon senso latino. Fu definito un giorno l'italiano: « un avventuriero dai piedi di piombo ». Ed infatti vediamo che alla base di tutte le maggiori manifestazioni del genio nostro, trovasi una ferrea dose di logica e di buon senso. Nulla di anormale dunque, se l'istinto musicale della razza ci ha vietato di inoltrarci entusiasticamente lungo una via promettente è vero, ma che doveva poi rivelarsi senza uscita...

***

Ma altre ragioni, più gravi ancora che non quelle puramente tecniche, vi sono ancora che tengono lontana l'arte di Schönberg dalla nostra. La musica italiana (parlo qui di quella *pura* e non di quella scenica) risorge oggi, dopo un secolare sonno che fu creduto morte, e che era invece solamente un lungo, corroborante riposo. Appena ridesta, già essa pare dover recare nel concento delle sue gloriose sorelle europee un sorriso fatto di sole e di vivacità. Sembra rinascere l'eloquenza agile e trasparente di Domenico Scarlatti e di Gioacchino Rossini, quella eloquenza cioè il cui segreto non conobbero mai altri che italiani. « *Figli del sole* »: così definì recentemente un critico americano la nostra giovane scuola. E voglio credere con tutto l'animo che egli abbia detto la verità...

Ed è questa la vera, essenziale ragione che crea quella incolmabile distanza tra l'arte di Schönberg e l'anima nostra: la mancanza di luminosità e quindi di gioia. In quell'arte tutto è cupo, di una opacità senza speranza. La tragicità, il pessimismo del grande Romanticismo germanico degenerano qui sino ad assumere espressioni prossime all'alienismo mentale od alla nevrastenia iper-acuta. E la voce del poeta sembra inneggiare all'agonia della meravigliosa grandezza musicale tedesca, che per lui si spegne definitivamente.

Non di simil desolato canto ha volontà la nostra adolescenza, ma invece del grido giocoso e presago dell'allodola aurorale. E le nebbie nordiche non fanno per noi, uomini mediterranei ed anti-impressionisti per eccellenza...

***

Altre — e pur profonde — divergenze potrei ancora segnalare a conforto di quanto sopra. Ma credo che lo scritto mio basti già a spiegare sufficientemente e la difficoltà del nostro pubblico a comprendere quell'arte, e la incapacità dei nostri musicisti ad assimilare un tecnicismo così estraneo alla loro sensibilità.

Ma — se profonde ed anche insanabili sono le incompatibilità ora esaminate — non posso chiudere questo breve studio senza ripetere ancora una volta la mia profonda, riverente ammirazione per il musicista e per l'uomo, ed esprimere il voto che l'opera intera di Arnold Schönberg (compresa quella teatrale) venga al più presto divulgata in Italia e riconosciuta al suo eccezionale valore...

ALFREDO CASELLA.

MALIPIERO G. F.

Variazioni senza tema

per Pianoforte e Orchestra

Riduzione per due Pianoforti

(119580) **L. 10.** – *(aumento compreso)*

EDIZIONI G. RICORDI & C.

La crisi della produzione editoriale tedesca

L'odierna crisi della produzione musicale in Germania non si è determinata improvvisamente. Essa, però, risente delle attuali condizioni artistiche ed economiche. Per comprendere bene l'attuale crisi, bisogna risalire al periodo immediatamente precedente la guerra, quando l'arte musicale tedesca brillava di uno splendore incomparabile. L'anima della nazione si occupava con molto interesse della musica di Brahms, Bruckner e Mahler. Riccardo Strauss aveva allora compiuto i grandiosi suoi poemi sinfonici. La luce scintillante dei *neo sonatori*, Arnold Schönberg e Franz Schreker aveva elettrizzato la giovane generazione tedesca, agitata dalle nuove idee degli Strawinsky, Ravel e Busoni. Nel regno della musica allegra si registravano i primi trionfi mondiali delle operette di Lehar, Strauss e Fall. Di questo ricco movimento musicale profittava enormemente l'editore tedesco. Le poche spese della riproduzione tipografica, i prezzi bassi de l'incisione, della carta permettevano di stampare la musica con grande sontuosità. Le frontiere dell'Impero erano ancora aperte. E perciò i torrenti della musica tedesca potevano inondare i paesi vicini e lontani. Le edizioni di Peters, Litolff, Schott, Breitkopf e Härtel, Universale non trovavano alcun ostacolo per diffondersi fuori della Germania e dell'Austria. Alla volgarizzazione di queste opere musicali corrispondeva da parte degli editori una maggiore comprensione dello sforzo creativo degli autori ed una notevole produzione si concentrava nelle grandiose tipografie di Lipsia, Berlino, Vienna.

Scoppiata la guerra, l'entusiasmo della popolazione s'indirizzava per altra via. I musicisti cambiavano la lira colla spada, e, non trovando occasione di esprimere i propri pensieri, tacevano. La guerra paralizzava la fantasia degli artisti, ed infatti nello spazio di quattro anni, ricco di grandiose prove di eroismo militare, nessuna opera lirica degna di menzione fu creata. Gli editori musicali, vincolati ed ostacolati per la necessità della guerra, non avevano alcuna possibilità e dovevano limitarsi a mantenere fede al glorioso programma dell'anteguerra.

Senonchè anche la fine della guerra fu una disillusione. La progressiva svalutazione del marco fu di notevole peso per gli editori. I prezzi della musica non potevano stare più in rapporto con il valore reale. Il Governo nazionale della Germania ne decretava, anzi, la decadenza con un provvedimento, per il quale si veniva ad impedire di fatto l'esportazione della musica tedesca.

***

Fu fondata la famosa *Aussenhandelsstelle für das Buchgewerbe*, una specie di controllo di tutti i libri che furono esportati, e nominato quale direttore il sig. Otto Selke, la persona più antipatica della Germania d'oggi. Il Selke regnava con un dispotismo irritante. Noi siamo sicuri che neppure il *Kaiser* si acquistò tanti avversari personali quanti il Selke. La tirannia di quest'uomo senza esperienza ebbe le più sinistre conseguenze per la produzione musicale tedesca; l'estero ruppe le relazioni colla Germania e non comprò più le edizioni tedesche. I compositori stranieri e tedeschi, i quali identificarono il Selke cogli editori, che in realtà erano vittime del suo autoritarismo, pubblicavano le loro opere fuori della Germania. Le grandi Case editrici tedesche vedevano man mano discreditata la loro reputazione commerciale. Nei paesi, ove fin'allora il consumo della musica tedesca era prevalente, la produzione editrice nazionale profittò delle disposizioni Selkeliane sviluppandosi maravigliosamente. Ed oggi vediamo che si preferiscono le edizioni italiane, francesi, inglesi, perfino le cecoslovacche e rumene, a quelle tedesche.

Coll'introduzione del marco d'oro in Germania, le funzioni del Selke divennero inutili ed egli fu perciò congedato. Ma non per questo le condizioni del mercato tedesco migliorarono. L'idea dell'aumento di valuta ha perduto il suo diritto d'esistenza. I prezzi salivano anche nell'interno in tale modo, che presto non soltanto avevano raggiunto ma anche sorpassato il livello medio mondiale. Invano i già ricercatissimi fascicoli della musica tedesca sono esposti nelle vetrine dei negozianti: il musicista, lo studente e l'amatore non possono più pagare i prezzi esagerati di quelle edizioni e più che mai preferiscono quelle straniere.

Se la macchina della produzione editoriale tedesca ha rallentato oggi il suo moto, un'altra causa è anche da ricercarsi in una certa antipatia degli editori tedeschi per la musica contemporanea.

L'editore tedesco, isolato per tanti anni dal mondo musicale, è diventato pedante e timido di fronte a tutte le espressioni moderne ed ha ristretto la sua attività solamente alla musica classica. Chi voglia oggi esaminare la produzione musicale odierna, nel Bollettino Ufficiale degli editori, rimarrà non poco sorpreso nel constatare che sono rarissime le novità musicali, mentre la produzione italiana, francese ed inglese mostra un'abbondanza imponente di nuove opere. Lo chauvinismo dei nazionalisti ritiene dannosa la musica odierna allo sviluppo dell'arte teutonica e sfortunatamente gli editori hanno la stessa mentalità. Se oggi la ristampa e la revisione della musica classica formano il lavoro principale degli editori, la produzione nuova, invece, soffre di un innegabile languore.

L'autore come l'editore hanno bisogno di esecuzioni delle loro opere. La musica non eseguita rassomiglia ad un grano di seme che non spunta o ad una corda che non vibra. Il rappresentare in Germania un'opera, sia sinfonica, sia drammatica, è quasi impossibile. Manca il danaro per pagare l'affitto del teatro, delle sale, dell'orchestra e le grandi tasse comunali. Dunque l'editore non ha nessun interesse di stampare una pagina che mai non si eseguirà pubblicamente e preferisce una musica, di cui lo smercio non è assolutamente dubbio. Ci sono editori tedeschi che pubblicano solamente della musica da camera già eseguita con buon successo. E ci sono degli impresari che rappresentano solamente della musica teatrale che appartenga a una rinomata Casa editrice.

***

Se noi parliamo di una certa animosità degli editori tedeschi contro la musica contemporanea, dobbiamo eccettuare l'importante Casa viennese Universal Edition, la quale con una singolare perspicacia, comprendendo l'opera complicata dei musicisti moderni, da pochi anni si è acquistata il primato fra gli editori tedeschi che fronteggiano il tradizionalismo musicale. Oggi non esiste un compositore moderno di rinomanza, sia tedesco sia di altra nazione, e nemmeno un semplice pedone dell'avanguardia musicale, le cui opere non figurino nei cataloghi di questa eccellente Casa editrice.

Il nostro articolo sarebbe insufficiente, se noi non volessimo toccare brevemente la parte della Musa allegra nel campo della produzione editoriale. Anche qui, però, troviamo una situazione tutt'altro che rosea. Per lungo tempo questo ramo dell'attività editoriale fu alimentato dalle fresche fontane dell'operetta viennese. Ora che il pubblico internazionale è sazio di questo genere di musica, gli editori non trovano un equivalente per sostituirlo. L'operetta è quasi morta e non dà più agli editori le grandi ricchezze di un tempo...

DR. H. R. FLEISCHMANN.

La musica nella vita degli etruschi

L'antica vita dei popoli Etruschi si rivela a noi, riprodotta in una meravigliosa amalgama di colori, di ricche decorazioni, di lavori in oro, argento e bronzo preziosissimi, sulle pareti e negli oggetti delle famose Grotte Tarquinesi nella collina di Monterossi, presso Corneto, ed appare ai nostri occhi ammirati in rievocazioni di banchetti allietati da commedie, danze, musiche; da riti funebri e religiosi, da scene di caccia, di giuochi, di feste, di corse, di sacrifizi, di amori e di lussurie.

La Musica ebbe viva parte nella vita degli Etruschi che la vollero in tutti i riti sacri e funebri, nelle battaglie e nei trionfi, negli spettacoli e nei giuochi, e fu musica solenne, dolorosa, incitatrice, trionfale, gaia a seconda dei sentimenti che l'ispiravano e delle funzioni cui era chiamata nella vita quotidiana degli antichi abitatori d'Italia.

Nei monumenti etruschi non mancavano mai le riproduzioni degli strumenti musicali, e accanto ai Litui ricurvi, ai Corni, ai Flauti, alle Lire e Cetre, erano riprodotti gli strumenti inventati dagli Etruschi stessi: il Corno ritorto e le strepitose Trombe tirreniche.

L'uso di celebrare le feste civili e religiose con giuochi, danze e spettacoli, uso comune e antichissimo presso tutti i popoli Italici, ebbe nell'Etruria manifestazioni di tale sontuosità e ricchezza da superare quelle di tutti gli altri popoli. La Religione etrusca manifestatasi con molteplicità di riti e cerimonie, con grande apparato di forme e magnificenze, richiese dovizia di vittime e sacrifizi sontuosi; i suoi sacerdoti resero obbligatorio praticare la Religione con preghiere, canti, suoni, danze giuochi, corse e feste di ogni genere sì da indurre il popolo a gareggiare con i vicini in grandiosità e splendore, e in tutte queste cerimonie fu ritenuta indispensabile, necessaria, insostituibile la Musica.

Tenuto in grande onore dagli Etruschi il culto dei morti (e tale fu la loro fede in una vita beata, compensatrice dei dolori sofferti sulla terra, che raffigurarono nei sepolcri l'Eliseo in cui la vita doveva trascorrere eternamente in mezzo alla musica, alle danze ed alle cene), fu prescelto il mese di febbraio per dedicarlo in loro onore, e i sacerdoti prescrissero che tale festa venisse celebrata con riti simbolici in cui non dovevano mancare i *Tibicini* (così furono chiamati dai Romani i suonatori di Tibie, mentre dagli Etruschi furono detti *Subuli*) che avevano il compito di accom-

pagnare le preghiere con il suono del loro strumento; ai grandi uomini d'Etruria, poi, erano riservate cerimonie ancor più solenni per divinizzarne le anime, mentre i corpi dormivano il sonno eterno nei ricchissimi sepolcri le cui pareti raffiguravano la vita dei beati negli Elisi.

Il *Tibicine*, indossante vesti speciali, era ritenuto indispensabile nelle contingenze dolorose della vita per lenire, con la soavità della musica, il dolore dei famigliari riuniti intorno al letto del defunto, e per accompagnare il morto alla sepoltura.

A « Chiusi », in un monumento scopertovi, vedesi un Tibicine intento a confortare col mesto suono della Tibia i parenti che piangono davanti al corpo di una donna morta da poco. In un altro monumento pure funerario, un Tibicine, regolatore del rito, accompagna con la Tibia i lamenti dei famigliari raccolti intorno alla salma del congiunto. A « Tarquinia » nella « camera del morto » è raffigurato un vecchio giacente moribondo o già spirato, e davanti a lui un danzatore con il capo cinto da una corona di fiori e con un'altra corona al braccio destro. Nel 1833, pure a « Tarquinia », furono scoperte delle pitture ritraenti un banchetto in onore del morto, e vi si vedono dei giovani e delle fanciulle danzare accompagnati dal suono dei Flauti e delle Cetre.

L'accompagnamento funebre, solenne presso gli Etruschi, variava di sontuosità e ricchezza a seconda del grado e del ceto cui apparteneva il defunto e nel medesimo carro su cui giaceva la salma, prendevano posto i parenti con il Tibicine che suonava, durante il trasporto, le sue arie atte a lenire il dolore o ad accompagnare i lamenti e le preghiere dei famigliari.

Indispensabile era considerato il Tibicine anche negli allegri banchetti e noi lo troviamo in alcune pitture, scoperte in una tomba di « Chiusi », ritraenti un banchetto in cui i commensali, con in capo corone di fiori, bevono accompagnati dal suono delle Tibie; talvolta il Tibicine si unisce al suonatore di Lira per accompagnare donne che danzano battendo i crotali in un allegro convito.

Ricchi Etruschi riuniti a banchetto e adagiati su elegantissimi triclini da cui pendono ghirlande di fiori, sono raffigurati nelle pitture di « Tarquinia », ed il loro banchetto è rallegrato dalle danzatrici che ballano e suonano le nacchere, incoronate di edera, e accompagnate dalla Tibia e dalla Lira.

Altrove, come a « Orvieto », un servo doveva suonare la Tibia mentre i suoi compagni preparavano un convito, e ciò per rendere loro meno faticoso il lavoro. A « Chiusi » e a « Cere », i Tibicini eccitano alla vittoria i pugilatori e suonano musiche allegre durante la distribuzione dei premi e la consegna delle corone d'alloro ai vincitori delle diverse gare. In altre parti, le Tibie regolano il coro durante le orgie di Bacco e in un vasetto di *Vulci* che ritrae un baccanale campestre, sonvi due Tibicini seduti sul dorso di un ariete e di un montone.

La danza, che non mancava mai nella solennità delle cerimonie, nei riti funebri, nelle cose liete, era ritenuta dagli Etruschi cosa sacra perchè radicata in essi la credenza che Bacco avesse domati i Tirreni per mezzo della danza. E fu così profondamente sentito, dagli Etruschi, il bisogno di rendere la Musica partecipe della loro vita quotidiana, nelle sue gioie e nei suoi dolori, nei suoi brevi ozi e nelle diuturne fatiche, che comuni in tutta l'Etruria furono i suonatori ambulanti, i quali, coronati di fiori portavano da un mercato all'altro e da una fiera all'altra le liete note dei loro strumenti per allietare e procurare divertimento alle genti che colà si riunivano.

Da questa rapida rassegna, fatta sulla scorta dei documenti a noi tramandati attraverso i secoli, appare quale e quanta parte ebbe la Musica nella vita degli antichi Etruschi, e vediamo il Tibicine prendere sempre parte ai dolori e alle gioie del popolo Etrusco; lo vediamo portare, nella dura vita quotidiana, nelle fugaci gioie che allietano e nei dolori che straziano l'umanità, il soffio divino dell'Arte bella, di quell'Arte che eleva l'anima dell'uomo e le fa dimenticare le miserie umane.

BIANCA MARIA BUYA.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per due Violoncelli

DOTZAUER (J. J. F.).
E. R. 62. - *Tre Sonate* . . . . . L. 5,—

DUPORT (J. L.).
E. R. 52. - *Ventuno Studii* per Violoncello con un secondo Violoncello *ad libitum* . L. 6,—

KUMMER (F. A.).
E. R. 45. - *Otto grandi Studii* per Violoncello, con un secondo Violoncello *ad libitum*. Op. 44 . . . . . L. 3,—

LEE (S.).
E. R. 28. - *Dodici duetti*. Op. 36 a 40 . . . L. 6,—
Edizioni rivedute da G. MAGRINI.

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RIVISTA DELLE RIVISTE

La critica dei compositori

Il problema se i compositori possano essere buoni critici è stato discusso spesso, naturalmente senza concludere, tant'è vero che buona parte dei critici è costituita appunto da più o meno ben riusciti ed autorevoli compositori. Le nostre parole vorranno forse dire che sieno buoni ed autorevoli critici solo i buoni ed autorevoli compositori? No, diremo anzi che, fino a un certo punto, vi sono ragioni in contrario.

Nel fascicolo di luglio di *Music and Letters*, Mr. Yorke Bannard trattava appunto quest'argomento, e concludeva che « ci vorrà un bel pezzo... per convincerci del detto di Schumann: *la critica può venire solo da una mente creativa*. Critica e creazione sono processi opposti: uno largamente analitico, l'altro sintetico. Parrebbe che l'uomo dotato del potere di costrurre fosse raramente adatto all'analisi ». Ragione a cui si potrebbe aggiungere che la facoltà creativa dipende da una possente e quasi imperativa visione della vita in un dato senso, tanto che si è spesso ripetuto che l'artista fa, non ciò che vuole, ma ciò che deve, ciò che non può a meno di fare. Ora un uomo sottomesso ad una spinta interna e ad una data prepotente visione della vita, si trova nelle condizioni meno adatte per criticare l'opera altrui, cioè nel misurare il valore delle visioni e delle forze che sono appunto diverse dalle sue. La caratteristica maldicenza degli artisti è in fondo ben naturale.

Difatti M. Bannard ricorda come Schumann, scrivendo su Meyerbeer, « mettesse *Il Crociato* davanti a *Roberto il Diavolo* e *Gli Ugonotti* e respinse *Il Profeta* dichiarando che era un'opera immeritevole di considerazione critica, destinata a morte immediata ». D'altra parte « Berlioz non poteva sopportare Bach, chiamava Händel *cochon gras*, trovava il complesso del *Don Giovanni* di Mozart di gusto singolarmente cattivo, mentre si dichiarava « stupito dallo splendore » della *Notte di Valpurga* di Mendelssohn. Il quale ricambiava dicendo che « acqua e sapone erano assolutamente necessarii dopo aver maneggiato una partitura di Berlioz ».

Dopo aver citato periodi che mostrano l'esagerata ammirazione di Berlioz per Weber, l'A. ricorda l'attitudine ostile di Rossini verso Wagner. Parlando del *Tannhäuser* diceva: « E' opera troppo elaborata per venir giudicata dopo una sola audizione, ma per conto mio non la darei una seconda ». Più tardi, poichè qualcuno gli aveva dato uno spartito di *Lohengrin*, e gli faceva osservare che teneva la musica capovolta, il Maestro rispose: « l'ho già provata dall'altra parte, senza arrivare a cavarvi nulla, adesso tento da questa ».

I giudizi che si scambiavano Beethoven e Rossini sono troppo noti per dover essere riferiti ancora una volta; altrettanto può dirsi della frase di Händel su Gluck: « sa meno contrappunto del mio cuoco ». Sono testimonianze perfette di incomprensione.

« Schumann dichiarava che tutt'è due le opere: *Tannhäuser* e *Lohengrin*, erano dilettantesche, giudizio che Wagner ricambiava, aumentato, dicendo che Schumann aveva « una tendenza alla grandezza ». — « Se — diceva Marschner — Wagner (ch'è pure un uomo così ben dotato) fosse stato un compositore genuino, non avrebbe trovato necessario fare tanto chiasso, nè impiegare metodi da ciarlatano per guadagnare fama di musicista, e nascondere la povertà della sua produzione ». — Mendelssohn si ostinava a considerare Schumann come un letterato ed un critico d'arte, e non come compositore di durevole valore. D'altra parte Schumann era arrivato ad un altissimo grado d'entusiasmo per le doti creative di Mendelssohn ».

Tutti questi esempi, si badi, riguardano giudizi sulle facoltà creative dei vari artisti, cioè proprio su quell'intima potenza che ogni uomo ben dotato parrebbe dovesse riconoscere ed apprezzare in altri anche se di tendenza di-

versa. Se ci si mette, poi, dal punto di vista dei rapporti fra contenuto e tecnica, è chiaro che interviene un'altra sorgente di errori e di giudizi ingiusti, perchè ogni compositore intende quei rapporti a modo suo, cioè secondo il temperamento e la tendenza propria, anche escludendo le influenze di natura non perfettamente nobile ed amichevole.

***

Il buon artista sincero scrive musica d'un carattere piuttosto che d'un altro senz'accorgersene, secondo l'azione del proprio « io inconsapevole »; così che, secondo l'idea di d'Annunzio, l'artista è come l'albero fruttifero: esso ignora il sapore del frutto che produce. L'attenzione del compositore è rivolta quindi all'attuazione delle sue opere più che al loro carattere, il quale dipende dal sogno di pochi momenti e dalle facoltà spirituali di chi lo concepisce. Per ciò gli artisti parlano così spesso di tecnica, cioè del loro « mestiere ». E non per nulla M. Maurice Mauclair racconta nella sua bellissima *Religion de la Musique*, ch'egli — non tecnico — a un dato momento aveva pensato d'unirsi a qualcuno dei migliori compositori parigini per andare ai concerti, sperando così entrare un po' alla volta nell'anima dell'arte. Che disillusione! Quei maestri non parlavano che di effetti, di periodi bene o mal disposti, di linee, di cadenze. E la musica? il contenuto vitale che la tecnica esprime e comunica? l'anima dell'arte? Quella non veniva mai in argomento. E Mr. Mauclair capì ch'era meglio andare ai concerti da solo, ad ascoltare con animo sinceramente aperto e sereno.

JAZZ, RAGTIME, BLUES

Jazz, ragtime, blues, tutte parole ormai correnti nella musica odierna, ma quanti sanno con esattezza che vogliono dire? che differenza c'è tra l'una e l'altra?

In uno degli ultimi numeri della *Revue Musicale*, Marion Bauer (un'americana) dava alcune notizie su questo singolare genere musicale: « il *jazz* d'oggi era ieri *ragtime*, avant'ieri *cakewalk* e *coon songs* (canzoni negre); difatti la canzone negra sta sempre alla base, qualunque sia la parola. L'espressione *jazz* è d'uso recente, mentre *ragtime* si adopera da oltre vent'anni. Oggi le due parole sono sinonime, benchè, in verità, *jazz* designi piuttosto un metodo d'orchestrazione, mentre *ragtime* designa un ritmo sincopato irresistibile. Il *jazz* appare come una messa in opera degli elementi melodici e ritmici svelati dal *ragtime;* perchè nel *jazz*, non solo il ritmo è sincopato, ma le armonie presentano anticipazioni o ritardi in sincope, da cui nascono i bizzarri effetti armonici atti a soddisfare gli orecchi più moderni.

« Un altro termine anche più recente — apparso appena due o tre anni fa — è *blues*, parola di gergo che esprime quello stato d'animo che confina colla melanconia (i francesi lo dicono *cafard*), e nasce dal senso del vuoto, dell'isolamento dell'esistenza anche in mezzo alla trepidante vita contemporanea di Nuova York; e la parola non avrebbe potuto raggiungere la popolarità d'oggi, se non rispondesse ad una realtà psicologica... una vera espressione musicale americana.

« Il padre del *jazz* è Irving Berlin, che scrisse un'enorme quantità di musica popolare, perchè è molto laborioso e... molto ricco. Benchè non sia nè negro, nè americano di nascita, ha il genio del *jazz;* troppo poco famigliare colla musica per trascrivere ciò che compone (suona il pianoforte con un dito), egli sente ciò non di meno tutti gli effetti che cerca, e li trova con straordinaria facilità.

« Il *jazz* è un'orchestra composta d'istrumenti che possono scivolare da un suono a un altro, come le corde ed i tromboni a tiro. Quando si tratta d'eseguire questi *glissando*, di smorzare gli ottoni, d'utilizzare i sassofoni ed i clarinetti nei loro registri estremi, di cavare effetti originali dagli strumenti a percussione (come fossero un altro coro strumentale aggiunto all'orchestra), e di dare impressione selvaggia e primitiva, nessuno meglio dei negri riesce a realizzare queste condizioni, per cui è impossibile fissar segni sulla carta. Vi sono molti suonatori di *ragtime* e di *jazz* in America, che non sanno leggere una nota di musica: suonano ad orecchio ed improvvisano, con una complessità di ritmi e di sincopi, che sfuggono anch'essi alla notazione esatta. Ed altra cosa interessante: il *jazz* è la prima musica d'Occidente che adoperi il *quarto di tono*. Evoluzione dei suoni armonici o ritorno ai suoni naturali?

« Non so se il *jazz drum* (tamburo da *jazz*) ed i *traps* esistano in Europa, ma sono tanto necessari al *jazz band* quanto gli altri strumenti. E' una specie di batteria disposta così da potersi suonare col piede. Il tempo principale si batte su un grande tamburo e sui timpani, mentre le mani restano libere per suonare, in sincope, su dei tamburelli. Nella professione di suonatore di jazz, nessuno ha più da fare di chi è preposto ai *traps!* ».

IL TIMOR PANICO

Il timor panico è uno dei nemici degli artisti interpreti. Quanti non ne hanno avuto di molto ridotte le forze e le doti? Si potrebbe anche meglio domandare quanti possono dire sinceramente di non esserne afflitti? E sono forse soltanto i poco dotati ed i malsicuri che tremano davanti al pubblico?

Nel libro *Aus dem Kreise Wieck-Schumann*, la sorella di Klara Wieck Schumann narra che un giorno la moglie del grande Maestro romantico era in carrozza con Antonio Rubinstein, il quale s'avviava a dare un concerto, ed essa gli domandò: « Lei è nervoso prima d'un concerto?» — Naturalmente — rispose egli. Ed aggiunse che dopo, rimaneva come prostrato. Per lo più gli artisti si sentono indisposti al momento di presentarsi al pubblico, i cantanti si sentono rauchi e come raffreddati; ma appena risuonato il primo caldo applauso, sofferenze, raucedine, raffreddore, tutto sparisce.

Così riferisce il prof. Max Chop in un suo articolo, appunto sul timor panico, nei *Signale für die Musikalische Welt*.

Leggendo queste parole, « involontariamente — egli prosegue — si presentò alla mente la mia stessa esperienza con molt'anni ormai di pratica come musicista e come critico. Quando io undicenne mi presentai al pubblico la prima volta in qualità di pianista, conobbi appena il panico; ma col graduale maturare dell'intelligenza che ci rende sempre più consapevoli della portata dei proprii atti, mi sentii sempre meno libero, fino a che non fosse in certo modo colmata la distanza fra il pubblico e me ». Per parte nostra potremmo citare esempi di artisti che da ragazzi fecero l'ammirazione del mondo, e col passare degli anni andarono sempre più perdendo la libertà e la calma, fino al punto da dover rinunciare ai concerti.

Più oltre l'A. ricorda una conversazione con Liszt, a proposito di Eckhoff, un allievo appunto del sommo pianista, allievo che nella sala da concerto, vedeva le sue rare qualità pianistiche ridotte a zero dal timor panico... « Lo stesso Liszt era una di quelle nature vittoriose che, prima d'aver toccato un tasto, vengono innalzate dal vivo entusiasmo quasi fino alle altezze del trionfo; tanta era l'incredibile omaggio che gli veniva tributato al solo presentarsi. Ed egli rispondeva colla *posa* che si dava davanti al pubblico, e coll'attitudine di benevola e cosciente concessione. Ma non era forse appunto questo un segno di panico? e la irritabilità nervosa che gli veniva quando doveva suonare tra poche persone, e non era consone col suo solito temperamento?

« Liszt evitava di parlare della posizione propria rispetto agli altri, ma parlando del caso di quel pianista Eckhoff, espose le proprie idee in argomento e disse: — Io ho trovato sempre che sul panico si mentisce molto e molto si vuol ingannare. Quelli che non lo vogliono confessare fingono un certo eroismo.. In molti casi non è che dilettantismo, che si professa libero da ogni schiavitù davanti al pubblico, ed è segno di mancanza di coscienza e di responsabilità. L'indifferenza invece mostra poca rispondenza di sensibilità tra interprete e pubblico, o disprezzo pel senso critico degli uditori, oppure incoscienza di tutt'un ordine di casi che, disturbando possono annullare il successo... ».

« E Beethoven?! Quando si legge che l'orchestra non voleva suonare sotto di lui, perchè la nervosità del Direttore aumentava sino all'insopportabile; ch'egli mentre suonava il pianoforte coll'orchestra, gridava gl'insulti meno parlamentari, e tanto forte che il pubblico arrivava a sentirli; che cos'è ciò se non quella naturale eccitazione che accompagna ogni atto compiuto in pubblico?

« A Giuseppe Joachim il timor panico nasceva come a tant'altri: alcuni giorni prima di suonare da solo, era malato, senz'appetito, taciturno, molto irritabile. Tra il 1880 ed il 90, quando il maestro era nella pienezza della sua arte, ho potuto vedere io stesso da vicino come, per presentarsi al pubblico, dovesse fare ogni sforzo per nascondere il suo tremore.

« Dell'eccessiva nervosità di Wagner è nota tutt'una serie di esempi, specie in rapporto alle esecuzioni di Bayreuth; dove l'eccitazione arrivava sino a dare segni che sembravano crampi cardiaci, tanto che si credette più d'una volta di dover sospendere la rappresentazione. »

Il prof. Chop narra poi una serie di aneddoti riguardanti, ora artisti che soffrivano di timor panico, ed ora altri che « non ne soffrivano affatto », prova ne sia che al momento di presentarsi al pubblico avevano bisogno di prendere ciascuno speciali precauzioni. Contro che?! Ma di aneddoti simili noi crediamo che i musicisti ne posseggano ognuno almeno una speciale collezione, per uso degli amici nei momenti di buon umore.

> La musica agisce sul nostro animo più rapidamente e più intensamente che qualunque altra bellezza artistica.
>
> HANSLICK.

Un pianoforte a quarti di tono

I nostri lettori hanno avuto più volte notizie degli scritti teorici e dei saggi pratici di composizione a base di quarti di tono, dovuti ad un gruppo di giovani musicisti di Germania, con a capo il giovane cèco Alois Hàba.

Il foglio settimanale *The Observer* di Londra parlava tempo fa d'un pianoforte a quarti di tono costruito dalla casa Grotrian di Brunswick, strumento di cui *The Musical Mirror* dello scorso agosto recava una fotografia.

« I tecnici dicono — così riferisce *The Observer* — che i costruttori sono riusciti nel loro intento, ma che il complicatissimo problema venne risolto in modo altrettanto complicato. Vengono adoperati due pianoforti a coda, accordati l'uno un quarto di tono al disopra dell'altro. Un apparecchio connette i due strumenti: chi suona siede davanti alla tastiera, che copre la lunghezza dei due strumenti, e la mette in azione per mezzo di leve simili a quelle usate nella pianola. Sulla tastiera la solita scala cromatica ha i consueti tasti bianchi e neri, mentre l'altra scala ha i nuovi quarti di tono indicati con tasti bruni... ».

La fotografia mostra che si tratta realmente di due pianoforti a coda di tipo ordinario, staccati od indipendenti; di cui uno è accordato un quarto di tono sotto (o sopra?) il corista normale dell'altro. I due strumenti vengono accostati come per suonare i pianoforti, colle tastiere allineate; ma invece dei due suonatori, viene avvicinato e sovrapposto alle tastiere un apparecchio simile ad una *pianola;* apparecchio che abbraccia e riduce (con leve oblique) la larghezza delle due tastiere ad una tastiera unica situata nel centro. Questa tastiera è la sola provvista di quarti di tono, cioè con un tasto bruno intercalato fra i soliti tasti bianchi e neri d'ognuno dei semitoni usuali.

« Per mezzo d'un complicato sistema di leve è possibile, o suonare nella maniera ordinaria sulla parte normale del pianoforte (cioè su uno dei due pianoforti combinati), oppure soltanto sull'altra parte intonata un quarto di tono sotto (cioè sull'altro dei due strumenti ravvicinati), oppure su tutt'e due. Si producono allora combinazioni armoniche d'inesauribile varietà.

« Secondo *The Musical Courier* il tocco di questo pianoforte è un po' più pesante, in causa della sua complicazione ». E dev'essere diversa anche tutta la diteggiatura di chi suona.

Sulla fotografia pubblicata non si riesce a vedere la precisa posizione dei tasti bruni, sicchè non si può farsi un'idea dei nuovi problemi che si presentano nella tecnica pianistica.

Alcune idee di Arthur Honegger

Marion Bauer, la compositrice americana attualmente a Parigi, riferisce nella *Legue of Composers' Review* una sua intervista con Arthur Honegger. Dopo aver parlato un po' sulle condizioni dei compositori, affermando che: « non v'è al mondo professione tanto poco rimunerativa come quella del compositore », il giovane maestro passò a parlare delle tendenze della musica moderna. Egli ritiene prevalenti in Francia le influenze di Stravinski e di Satie.

« L'influenza di Satie è decisamente retrograda: 1888. È una reazione contro gli esperimenti musicali, con ritorno alla semplicità classica, che ai giorni nostri è artificiale...

« Molti sentono in Satie, col suo acuto umore, col suo burlarsi del così detto impressionismo, il liberatore odierno dalla brutalità, dalla dissonanza e dai rumori ». Mi meravigliai che M. Honegger non fosse dell'opinione che la *politonalità* di M. Milhaud sia nata da un'intenzione scherzosa. Ad ogni modo il grido di battaglia dei *giovani* è « torniamo a Gounod », quindi essi scrivono una melodia donizettiana in *fa diesis* ed un accompagnamento mozartiano in *fa naturale!*

« — Quale credete sia l'elemento fondamentale d'una composizione?

« La solidità della sua architettura.

« La musica è, o un tema variato, od un tema contrapposto ad un altro. Non deve mancare un piano definito, nè essere discorsivo con idee mutevoli. La struttura beethoveniana è definita e chiara. L'impressionismo senza forma definita non tocca mai il gran pubblico. Ogni musica comprensibile al pubblico è semplice di costruzione; tanto Mozart quanto Bach sono complessi. Bisogna usare elementi che colpiscano l'uditore; ritmo e forma esteriore devono afferrare e mantenere l'interesse di chi ascolta, anche se i mezzi interiori gli sfuggono. Le dissonanze non valgono perchè l'orecchio vi s'abitua subito.

« Il pubblico pare accolga il mio *Horace Victorieux*, malgrado la sua complessità, perchè il suo esteriore è semplice. È attratto da *Le sacre du Printemps* grazie ai suoi ritmi elementari ed alla costante ripetizione. Ma Stravinski manca di melodia; ed appunto per la sua marcata personalità egli è pericoloso pei compositori che vogliono imitarlo. Lo sviluppo dev'essere melodico. Io credo che il segreto d'ogni forma ben riuscita è la libertà d'invenzione melodica. In questa Bach e Mozart stanno al disopra di tutti ».

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, agosto-settembre 1924.

O. Tiby. - *Igor Stravinski.*
« ... Tenterò di esaminare nelle principali linee la figura artistica dello Stravinski, con la maggiore serenità ed obbiettività che mi sarà possibile. Naturalmente il punto di vista scelto sarà un punto di vista italiano, e perciò non sempre esso potrà consentire all'intima sostanza dell'arte del musicista russo ».

H. Antcliffe. - *Musica pianistica per la mano sinistra.*
Considerazioni sulla storia, il valore estetico ed il significato di questo singolare genere di musica.

G. Roncaglia. - *Rileggendo Il « Faust » di Gounod.*
L'A. osserva come il momento decisivo del *Faust* sia la scena della chiesa, la quale è in realtà il punto musicalmente più forte ed efficace. Fatto questo che determina la ragione della vitalità dell'opera, di cui viene notato il carattere diverso, sia dalla *Dannazione di Faust*, e sia dal *Mefistofele*.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, luglio-agosto 1924.

S. Chiereghin. - *Gli albori della musica italiana.*
Scritto di carattere popolare e piuttosto fantasioso.

A. Gentili. - *Il melodramma in rapporto alle sue cause originarie.*
Per l'A. il melodramma ha le sue cause originarie nella mentalità individualistica del Rinascimento e non già nella forma precorritrice del Medioevo a base anonima collettiva.

F. B. Pratella. - *Compositori italiani per clavicembalo.*
Appunti biografici su Pier Giuseppe Sandoni, Giovanni M. Placido Rutini e G. B. Serini.

D. Pasini. - *Francesco Santoliquido.*
Note illustrative con ritratto e bibliografia.

A. Buya. - *Le musiche violinistiche del passato ed Emilio Pente.*
Scritto sulla personalità e sulle trascrizioni di musiche di Tartini, Vivaldi, Geminiani, Veracini, Giradini, ecc., pubblicate da questo maestro che è ora professore alla *Guild Hall School of Music* di Londra.

L'Arte Pianistica. - Napoli, luglio 1924.

C. Sangiorgio. - *Luigi Bottazzo.*
Le rare virtù personali e l'intensa attività artistica e professionale del vecchio e venerato maestro padovano vengono messe in vivo risalto.

A. Longo. - *Le opere clavicembalistiche di J. S. Bach. - Suites inglesi.*
Continuando l'illustrazione interrotta nel 3° fascicolo dell'annata, l'A. parla qui delle tre prime Suites di questo gruppo.

F. Boghen. - *Il panegirico di chi non ha nulla da dire.*
« Un esempio, lettore mio carissimo, lo hai in questo articolo medesimo che, senza la sullodata facoltà dei moderni, non sarebbe mai stato scritto ».

G. M. Monti. - *Cent'anni fa al teatro S. Carlo.*
Notizie storiche, che presentandoci nomi, dati, particolari anche minimi, fanno balenare ai nostri occhi qualche visione di quella vita del teatro lirico, che ormai ci è così lontana.

A. Longo. - *Shakespeare Songs di Mario Castelnuovo Tedesco.*
« Se tu mi dicessi che non ami molto *Sirenetta, Vitalba*, o *Alt Wien*, non saprei darti un grandissimo torto... » ma « Leggi, amico lettore, questi canti shakespeariani: impara a conoscerli: vedrai che finirai con amarle, come me, queste care creature di Mario Castelnuovo... ».

ESTERO

Le Monde Musical. - Parigi, giugno 1924.

H. Eymieu. - *Théodore Dubois.*
Necrologia del vecchio teorico musicale francese.

H. Woollett. - *Scarlatti.*
Ampia lezione su *Il Clavicembalo, I Primi Clavicembalisti, Frescobaldi, M. A. Rossi, J. Ph. Rameau, Porpora, A. Scarlatti, D. Scarlatti.* Di questo Maestro, di cui tanto poco si sa, l'A. parla a lungo, specie dal punto di vista formale, concludendo: « Crediamo aver dimostrato che prima di Emanuele Bach, D. Scarlatti è il vero creatore della Sonata. È un onore che non gli si può togliere ».

La Revue Musicale. - Parigi, luglio 1924.

Y. Lacroix. - *Un mélodramme au XVIII siècle.*
È *Andromeda und Perseus* d'Anton Zimmermann, che l'A. illustra particolarmente, per trattare poi in generale di quella forma mista, inaugurata dal Rousseau, che i francesi chiamano *melodramma*, e noi *melologo*, dove la recitazione viene accompagnata da musica.

M. Pincherle. - *La « Matthaeus Passion » commentée par un saint homme.*
Estratto d'un curioso e candido *Poème sur la Musique, son Mécanisme et sa Philosophie* par l'Abbé Noël, pubblicato nel 1874. Fra altri capolavori, si fa un caldo ed ingenuo elogio in versi di quello bachiano, mescolando l'estetica, la tecnica, ecc.

M. Dormoy. - *Michel-Ange et la musique.*
Sguardo alle poesie del Buonarroti, che vennero messe in musica, ai rapporti corsi tra il sommo Maestro ed i vari musicisti, ed alle parole ch'egli dedicò alla musica. Parole da cui risulta la sua totale incomprensione per i canti, sia del Tromboncino, e sia d'Arcadelt e d'altri buoni compositori.

L. Kochnitzky. - *Un Jongleur du XX siècle.*
Gradevole scritto su *Er sor Capanna* cantastorie romano morto l'anno scorso. L'A. dà la melodia caratteristicamente romanesca sulla quale il buon uomo faceva passare ogni sorta di testi e di spiritose improvvisazioni.

R. Jardillier. - *Richard Wagner en contact avec l'esprit français.*
« Il convient surtout de savoir et de redire que si la France l'a irrité parfois et intrigué souvent, elle n'a jamais cessé de l'intéresser ».

L. Dauriac. - *La musique et les ressemblances générales.*
Inizio d'un acuto studio sui vari gradi e le diverse condizioni di rapporto e di somiglianza nella musica.

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 luglio 1924.

J. Lacombe. - *Le subconscient musical.*
« ... Il n'est que la transfiguration de l'instinct qui gouvernait jadis l'homme ancestral... si le subconscient (des compositeurs) n'emmène pas le nôtre par delà des cimes terrestres, ils pourront écrire des pages et des pages de notes impeccables, ils ne produiront que du néant... ».

Le Ménestrel. - Parigi, 8 luglio 1924.

H. DE CURZON. - *Les souvenirs de la Princesse Pauline de Metternich et Richard Wagner à Paris.*
Interessanti e gustose citazioni dal volume di memorie, di recente apparse nella traduzione di Mad. H. Pernot, presso l'editore Plon.

J. CHANTAVOINE. - *Festival Mozart: Concert Symphonique; le « Requiem ».*
Resoconto seguito da alcune curiose osservazioni di M. Henri de Curzon sulla pronuncia corretta del latino. Il brav'uomo avrebbe preferito sentir cantare pronunciando *tubâ mirûm* invece che *tûba mirum*, perchè l'o dà suono più squillante dell'u!

——— 18 luglio 1924.

H. DUPRÉ. - *Une grande Méconnue.* II
È la musica inglese, di cui l'A. parla in uno stud'o che, già iniziato l'11 luglio, finisce solo sul fascicolo dell'8 agosto.

——— 8 agosto 1924.

J. CHANTAVOINE. - *Ferruccio Busoni.*
Bell'articolo necrologico, pieno di ammirazione e di dignitoso rispetto pel grande uomo prematuramente scomparso.

A. BOISARD. - *Les voix qui se sont tues: Mme. Galli-Marié.*
Ricordi ed impressioni della vecchia cantatrice oggi perduta.

Le Monde Musical. - Parigi, luglio 1924.

J. DOSTAL. - *Bedrich Smetana.* (1824-1884).
Notizie sulla vita e sulla personalità artistica del grande maestro ceco.

DR. CH. ODIER. - *Le problème musical et le point de vue de l'origine.*
Inizio d'uno scritto dove si indaga nientemeno che l'origine e l'orientazione evolutiva di tutta la musica. L'A. naturalmente riferisce varie ipotesi senza proporre nulla di concreto.

G. CONUS. - *Solution Métro-techtonique du problème de la forme musicale.*
Scritto dove con molte oscure espressioni si spiegano nozioni semplici e chiarissime, che il pubblico italiano conosce già in un noto trattato di Forma.

R. THIBERGE. - *Compréhension et Mécanisme.*
L'A. spiega idee che già espose in un altro scritto, diretto a creare una nuova didattica musicale, più viva ed intelligente di quella tradizionale.

G. ALLIX. - *Le Festival Tchéco-slovaque.*
Resoconto delle esecuzioni parigine in occasione dell'VIII Olimpiade. Annessi ritratti.

The Musical Times. - Londra, giugno 1924.

A. BRENT-SMITH. - *Slender Reputations.* (Scialbe reputazioni).
Sono quelle di uomini che facilmente arrivarono ad una notorietà, magari anche assai diffusa, ma ottenuta con opere di valore limitato e di modesto uso quotidiano. Anche quegli uomini e quelle opere sono utili e la loro funzione va riconosciuta.

M. D. CALVOCORESSI. - *On Broadcasting New Music.* (Sulla diffusione radiofonica di «musiche nuove».
Mr. E. Newman scrisse nel *Sunday Times* che è venuto il tempo di diffondere per radiofonia musiche come *Pierrot Lunaire* di Schönberg; l'A. è di parere contrario. Egli dice che quelle musiche sono già difficili da eseguire per le più perfette orchestre, mentre gli effetti di sonorità costituiscono elementi necessari alla percezione del loro contenuto musicale. Finora le trasmissioni meccaniche (radiofonia, grammofono) producono squilibri anche nelle masse sonore perfette. Come farà l'auditorio a distanza a distinguere quel che dipende dalla trasmissione, da ciò che la composizione dà veramente?

H. ANTCLIFFE. - *Limitations and Art.*
Mr. Herbert Bedford sostenne nel suo « stranamente provocante piccolo *Saggio sui moderni canti senz'accompagnamento* » (Essay on Modern Unaccompanied Songs), che la limitazione dell'espressione musicale è una funesta rinuncia. L'A. spiega invece che, se tale limitazione risponde al carattere ed alle tendenze del compositore, essa può essere feconda. Talvolta anzi, la richiesta d'un maggiore sforzo spinge a maggiore intensità creativa.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Early Tudor Composers. - XXXII. - William Parsons.*
Notizie su questo maestro vissuto sotto Enrico VIII e la regina Maria, - ed a proposito del quale si è spesso equivocato con Robert Parsons, di cui si ha notizia solo nel 1560.

T. ARMSTRONG. - *The Passing of a Tradition.*
« La tradizione che passa » è quella che formava i giovani musicisti colla pratica delle cantorie nelle grandi chiese inglesi, e li preparava tanto solidamente da renderli pronti a qualunque specializzazione ulteriore. Invece l'istruzione musicale odierna è più completa in essenzione, ma più superficiale.

F. HOWES. - *Notes on Monteverde's « Orfeo ».*
Lo scorso mese di maggio Mr. Louis Bourgeois allestì a Londra un'esecuzione dell'*Orfeo* monteverdiano secondo l'edizione di V. d'Indy. L'A. illustra alcuni dei problemi inerenti alla realizzazione del capolavoro, e chiude dicendo: « Mr. Bourgeois ci fece assaggiare l'opera che vien detto giustamente faccia epoca, egli ha stimolato il nostro appetito per il lavoro intero. Non vi sarà nessuno che se ne interessi per la nostra opera da camera? ».

G. M. COTTON. - *An inherent Disability of Musical Criticism.* (Un'innata incapacità della critica musicale).
È quella capitale per cui il critico non può mai mettersi pienamente dal punto di vista dell'autore, sia pel carattere astratto o vago dell'arte stessa (anche i titoli descrittivi poco valgono), e sia per il necessario intervento dell'interpretazione, o della qualità degli strumenti o delle voci.

E. W. SCRIPTURE. - *The Curves of Caruso.*
L'A. presenta una tabella con linee di vibrazioni acustiche tratte da un disco grammofonico inciso dalla voce di Caruso, e mostra qualcuno dei secreti della sua magnifica arte. Per esempio egli, inavvertitamente, non sospendeva mai del tutto le vibrazioni pronunciando le consonanti gutturali; alcchè il sopravvenire delle vocali produceva una gradevole ondulazione, invece della ripresa d'un suono interrotto.

RIO BO

VERSI DI

ALDO PALAZZESCHI

MUSICA DI

AGIDE TEDOLDI

Alla Signorina SERENA CAPPA

RIO BO

Versi di
Aldo Palazzeschi

Musica di
Agide Tedoldi *(1924)*

Allegro assai

CANTO

Allegro assai

Tre ca_set_ti_ne dai tet_ti a_

-guz_zi un verde pra_ti_cel_lo, un o_si_guo ru_scel_lo: Ri_o

Bo, un vi_gi_le ci_pres_so. Mi_ero_

Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.

-sco_pi_co pa_e se_è ve_ro, pa_e_se da nul_la, ma pe_

-rò c'è sem_pre so_pra una stel_la, u_na gran_de magni_fi_ca

stel_la, che a un di_pres_so.... oc_chieggia con la pun_ta del ci_

The Musical Times. - Londra, luglio 1924.

W. WALLACE. - *Conductors and Conducting.* (Direttori e Direzione).

L'A., che già pubblicò nella stessa rivista una serie d'articoli sui « Precursori dell'odierno direttore d'orchestra e coro », inizia una serie nuova, ed affronta i problemi, sia tecnici e sia interpretativi, della pratica corrente.

H. J. FOSS. - *A Commentary upon Mendelsshon.*

Fine. « Il compito del nostro tempo verso Mendelssohn sta nello scoprire le idee, l'istinto, la lingua con cui il Maestro si espresse, in rapporto coi predecessori e coi successori ». Cioè quello che è il vero compito d'ogni critica artistica.

H. J. KIMBELL. - *Worrying about the Larynx.*

Protesta contro l'attenzione data da tanti maestri ed artisti di canto allo studio della laringe, attenzione che per l'A. serve solo a far perdere tempo. « Evitare la laringologia »!

R. BINNS. - *Brahms: Some Thoughts towards a Re-Valuation.* (Brahms: alcuni pensieri verso la rivalutazione).

« La musica, dopo Brahms, ha spaziato in ampi orizzonti, ed il suo corso parve condurre sempre più lontano da lui. Eppure Brahms rimane, e rimangono i suoi principii, ostinatamente vivi nell'opera sua ».

M. D. CALVOCORESSI. - *Advertise Music!* (Annunci musicali).

Poichè si crede che la poca frequenza del pubblico ai concerti inglesi dipenda da insufficiente pubblicità, l'A. propone di dare il maggior peso alla musica in se stessa, e non ai caratteri esteriori degl'interpreti.

P. ROBINSON. - *Erba, Urio, Stradella, and Händel.*

Fino dal 1908 l'A. ha sostenuto che un *Magnificat*, un *Te Deum* ed una *Serenata* attribuiti dal Dr. Chrysander rispettivamente a Dionigi Erba, F. A. Urio ed Alessandro Stradella, erano di fatto opere giovanili di Händel, scritte tra il 1707 ed il 1710, quando stava studiando lo stile italiano. Adesso l'A. insiste, recando nuovi argomenti.

A. DE TERNANT. - *Debussy and Brahms.*

Narrazione dell'incontro dei due maestri a Vienna.

A. T. FROGGATT. - *The Exhibition of the Royal Academy of Arts.*

« Dal numero delle opere (senza dire della loro importanza dal punto di vista musicale), si potrebbe affermare a stento che l'arte divina riceva il dovuto tributo di riconoscenza dai moderni pittori e scultori; certo non quanto si notava nelle esposizioni di vecchi maestri ».

The Sunday Times. - Londra, 22 giugno 1924.

E. NEWMAN. - *Translating for Musik.* (Traduzioni per musica).

Interessante scritto dove l'A. dà risalto alle difficoltà delle traduzioni ritmiche per musica, prendendo occasione dalla recente esecuzione di *Pelléas et Mélisande* in inglese. « Si trattava d'un'esecuzione dove la dizione e la pronuncia dei cantanti erano perfette, il libretto bello (in francese), la traduzione fatta da Mr. Edwin Evans, che è ugualmente sicuro nel francese, nell'inglese, e nella musica, e pure era difficile non ridere a molte frasi, alcune ridicole, altre manifestamente contrarie al loro vero ritmo musicale ». Il detto autore offre molti esempi di minime differenze, quasi inevitabili, e che sciupano intere frasi. Leggendo ci son tornate alla mente queste parole di Arrigo Boito in argomento: « Io perdono tutto ai traduttori » (per musica).

Musical Opinion. - Londra, luglio 1924.

S. GREW. - *Critics of Critics.* (Critici dei critici).

Dame Ethel Smith e Mr. Joseph Holbrooke scrissero lo scorso febbraio frasi amare sui critici e sul loro compito. L'A. difende, non questo o quello scrittore (nemmeno i due musicisti citati attaccarono persone), ma la critica in sè, mostrando come sia un nobile ramo del pensiero, che per venir bene trattato esige talento e personalità tanto grandi quanto quelle degli autori delle opere criticate.

L. HENRY. - *Contemporaries: Serge Prokofief.*

Continuazione dello scritto sul giovane musicista russo, interrotto dal numero di maggio p. p.

H. BRIAN. - *The Art of Frederick Delius.*

Continuazione. L'A. illustra il Concerto per Pianoforte, il Concerto per Violino e il Doppio Concerto per Violino, Violoncello ed Orchestra in *do minore*.

J. H. G. BAUGHAN. - *On being Considered Old-fashioned.*

Non bisogna temere d'essere considerati fuori di moda, perchè l'arte non è una catena di mutevoli atteggiamenti senza nesso nè valore intrinseco.

A. DE TERNANT. - *« The Beggar's Opera » and Schoelcher.*

La *Beggar's Opera* ed il suo seguito *Polly* ebbero la maggiore fortuna nella recente loro ricomparsa sulle scene inglesi, e si rimisero in luce le fonti e gli autori delle canzoni con cui sono impastati i due popolari lavori. Ma nessuno parlò di Monsieur Victor Schoelcher, uomo politico francese, che durante l'impero di Napoleone III visse esiliato in Inghilterra, e oltre ad aver scritto una vita di Händel, si occupò molto, appunto, dei due lavori ora esumati.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 27 giugno 1924.

DR. E SCHMITZ. - *Zur Inszenierung von Mozarts « Don Giovanni ».* (Per la messa in scena del « Don Giovanni » di Mozart).

È un problema che non ha trovato ancora buona soluzione, dato il carattere misto di giocoso e di romantico dell'opera. L'A. espone un progetto suo, con disegni di varie disposizioni sceniche e larghi commenti.

P. SCHWERS. - *Das Frankfurter Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.* (Le solenni riunioni a Francoforte della Società Generale dei Musicisti tedeschi).

Inizio d'un resoconto ben malinconico. Secondo l'A. queste di Francoforte furono giornate senza cordialità e senza musica interessante.

---

4 luglio 1924.

W ALTMANN. - *Der Zwist zwischen König Ludwig II von Baiern und Wagner wegen der Aufführung des « Rheingold ».* (Il dissenso tra il re Lodovico II di Baviera e

Wagner riguardo all'esecuzione dell'« Oro del Reno »).
Inizio d'un interessante carteggio (1868-69) finora inedito, da cui appare la decisa volontà del re di risentire *Tristano* e veder andare in scena l'*Oro del Reno*, mentre Wagner, per mille ragioni, ritardava.

Dr. K. London. - *Jungitalienische Musik.*
Impressioni e resoconto d'una serata della *Corporazione delle nuove musiche* a Roma. L'A. parla separatamente dei vari lavori ascoltati e dei loro autori.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 11 luglio 1924.

W. Altmann. - *Der Zwist zwischen König Ludwig II. von Baiern und Wagner wegen der Aufführung des « Rheingolds »* II.
Fine della narrazione storica precisata sui documenti inediti, da cui risulta che l'esecuzione dell'*Oro del Reno* al Teatro di Corte di Monaco il 9 settembre 1869, fu voluta dal Re, contro ogni ostacolo ed ogni tentativo di ritardo, anche da parte dello stesso Wagner.

P. Schwers. - *Das Frankfurter Musikfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.* (Il Festival della Società Generale dei Musicisti tedeschi a Francoforte).
Seconda parte di quest'ampio resoconto, dove si parla dei lavori corali, di quelli orchestrali, ecc.

W. Matthes. - *Die Pfitznerwoche in Nürnberg.* (La Settimana di Pfitzner a Norimberga).
Il punto saliente era la prima esecuzione del *Concerto* per Violino, op. 34 « per forma e contenuto un capolavoro, come non era stato scritto dopo Max Bruch ».

Dr. L. Misch. - *Zwei neue Bücher zur Pädagogik des Klavierspiels.* (Due nuovi libri sulla pedagogia pianistica).
Eccone i titoli: Peter Ramul: *Die psichephysischen Grundlagen der modernen Klaviertechnick* (Le basi psico-fisiche della moderna tecnica pianistica). — Bogdan Milaskovitch: *Die Grundlagen der modernen pianistiche Kunst* (Le basi della moderna arte pianistica). Tutti e due sono editi da C. F. Kahnt a Lipsia.

——— 25 luglio 1924.

G. F. Wehle. - *Der Ursprung der musikalischen Formen.* (L'origine delle forme musicali).
Scritto piuttosto ingenuo, dove l'A. arzigogola intorno ai due tipi di periodo e di forma binaria e ternaria, come se non si trattasse di argomento ormai abbastanza noto.

Dr. H. Fischer. - *Deutsche Hausmusik.* (Musica domestica tedesca).
Ampia recensione dell'interessante raccolta edita dal Dr. H. Leichtentritt *Deutsche Hausmusik aus vier Jahrhunderten* (Musica domestica tedesca di quattro secoli), pubblicata da Max Hesse a Berlino.

Dr. J. Kobelt. - *Händel-Opern-Festspiele in Göttingen.*
Entusiastico resoconto delle esecuzioni delle opere *Serse, Rodelinda, Giulio Cesare, Ottone e Teofano* di Händel, a Gottinga. L'arte scenica händeliana pare risorga signoreggiando il pubblico, e rovesciando principi di consistenza drammatica, che parevano per sempre affermati.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, luglio 1924.
In occasione del 12° Festival in onore di Bach a Stoccarda dal 12 al 14 luglio p. p.

Dr. K. Hasse. - *Zum Vortrag Bachscher Klawierwerke.* (Per l'esecuzione di musica pianistica di Bach).
Dopo messo in risalto il carattere arcaico che ha la musica pianistica di Bach rispetto alle tendenze del suo tempo, l'A. afferma la base intensamente espressiva della polifonia bachiana, la quale va trattata, non con continue variazioni di intensità e di colore, sibbene con perfetta articolazione de' suoi elementi melodici. Quindi la necessità di rendersi conto esatto della struttura, diremo *anatomica*, delle varie parti che vi s'intrecciano.

H. Keller. *Ueber den Vortrag der Bachschen Orgelwerke.* (Sull'esecuzione della musica organistica di Bach).
Interessante scritto, dove si prendono come poli opposti lo Schweitzer che insegna l'interpretazione *oggettiva* (cioè fondata sull'idea di rendere quanto si può l'intenzione di Bach senz'aggiungervi nulla di estraneo), e lo Straube che ha pubblicato le sue edizioni a base *soggettiva* (cioè fondata sull'idea di trarre tutto il meglio che si può dalle opere bachiane, cogli strumenti odierni, a gusto proprio). In conclusione anche le indicazioni date dallo Schweitzer conducono ad un'esecuzione che certo Bach non avrebbe mai immaginata.

Dr. H. J. Moser. - *Bemerkungen zu Seb. Bachs vokaler Ornamentik.* (Osservazioni sugli ornamenti vocali di Bach).
Nel *Bach-Jahrbuch* del 1916 l'A. propose alcuni principii per la risoluzione del tanto controverso problema delle appoggiature in Bach. Vi furono consensi e critiche; qui l'A. conferma e spiega alcuni casi.

W. Heimann. - *Die « Bache » in Arnstadt.*
Estratto da un ampio lavoro, dove si presentano notizie sulla famiglia Bach, secondo indicazioni contenute nei libri ecclesiastici ed altri vecchi documenti della città di Arnstadt. Sono annessi due disegni, uno che mostra gli spostamenti dei vari Bach (die *Bache*) nelle diverse città della Turingia, ed uno con un complesso albero genealogico.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, luglio 1924.

Dr. A. Heuss. - *Die Entseelung der Musik.* (La morte spirituale della musica).
(*Entseelung* è la parola difficile a tradurre, e significa privazione d'anima).
A proposito dell'ultime esecuzioni della Società Generale dei Musicisti Tedeschi a Francoforte, l'A. lamenta che l'arte odierna sia senz'anima, mentre per lui la spiritualità espressiva è il carattere della musica tedesca. Seguono amari commenti ai pezzi eseguiti.

Dr. K. Steglich. - *Franz Schuberts « Osterspaziergang ».*
L'A. analizza e spiega con citazioni le coincidenze esistenti fra il concatenamento delle idee nei Tre Pezzi per Pianoforte N. 1, 2, 3, di Schubert e l'*Osterspaziergang* (Passeggiata pasquale) di Goethe.

Dr. A. Heuss. - *Die Frage der musikalischen Internationalität in der Hauptversammlung des deutschen Musikvereins.* (Il problema dell'internazionalità musicale nell'assemblea generale della Società Musicale tedesca).
Eco della discussione verificatasi a Francoforte, e nella quale, secondo l'A., la grande maggioranza dei presenti si sarebbe pronunciata contro l'internazionalità.

Dr. R. Felber. - *Die Beeinflussung des Schumannschen Liedes.*
Inizio d'uno studio sulle influenze di vari autori (specie di Mendelssohn), riconoscibili nei *Lieder* di Schumann.

W. Weissmann. - *Reisebrief aus Neapel.*
Lettera con impressioni su Napoli. L'A. riferisce cose inverosimili e risibili, ma dà risalto anche a rare qualità del popolo napoletano, che augura continui a mantenere intatta la propria fisonomia etnica.

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, giugno luglio 1924.

P. Bekker. - *Richard Strauss.*
Riproduzione d'uno scritto d'or sono dicioti'anni, ma che non ha perso il suo interesse.

A. Weissmann. - *Strawinsky.*
« Si può dire che, dopo Schönberg, nessuno era in grado di rafforzare come lui la fede nell'intima forza creatrice al nostro tempo ».

H. Kaminski. - « *Das Saitenspiel des gelben Kaisers* ».
« Dialogo nei monti », che culmina in due definizioni della Musica date da Ciuang-Ze, «l'imperatore giallo»; il quale innalza l'arte al di sopra d'ogni contingenza anche artistica.

E. Steinhard. - *Neue Musik.*
Note sulle origini e l'essenza della *nuova musica* in Germania.

F. Malipiero. - *De la musique moderne.*
« Grand air, oxigène, et au fraîche, voilà la recette pour renouveler la Musique. Tout le reste ne compte pas; et trop de paroles ont déjà été dites ».

M. Brod. - *Leos Janáceks Persönlichkeit.*
Scritto illustrativo in occasione del 70° compleanno del maestro boemo.

P. Bekker. - *Ernst Krenek.*
Note illustrative in occasione della prima esecuzione dell'opera comica *Il salto oltre l'ombra.*

J. M. Hauar. - *Tonale und Atonale Instrumente.*
« Gli strumenti tonali (non temperati) devono venir rifatti, a somiglianza di quelli atonali (temperati); ciò è veramente un'inezia al nostro tempo così *tecnico*... ».

—— *Die Musikfeste in Prag und Frankfurt.*
Vari autori rendono conto delle esecuzioni di Praga e di Francoforte.

Der Auftakt. - Praga, luglio 1924.

Dr. A. Einstein. - *Konvention.*
In occasione del 60° compleanno di R. Strauss, l'A. dà un acuto sguardo al concetto della *convenzione* nella storia della musica, spiega come lo Strauss sia l'ultimo dei tradizionalisti (tedeschi), ed indica le condizioni che dovranno verificarsi perchè un nuovo assetto della musica si manifesti.

Dr. G. Bagier. - *Richard Strauss der Sechzigjährige.* (R. Strauss, il sessantenne).
« È sempre scabroso scrivere necrologie di viventi (!).... ».

H. F. Schaub. - *Gerhard von Keussler.*
In occasione del suo 50° compleanno, si illustra qualche « gigantesca figura » d'artista e di profeta, « nel quale arte e vita coincidono perfettamente ».

G. Klaren. - *Die Oper der Zukunft.*
« L'opera dell'avvenire » sarebbe mista di recitazione accompagnata e di canto, il quale interverrebbe quando la sola parola non bastasse più all'espressione poetica.

J. E. Gottschalk. - *Ein ungedrucktes Gedicht Richard Wagners.* (Una poesia inedita di R. Wagner).
Poesia scherzosa riguardante l'onorario dovuto a Wagner per l'esecuzione di *Lohengrin* a Rostock nel 1863.

Feuillets de Pédagogie Musicale. - Zurigo, 15 luglio 1924.

A. Fornerod. - *Une méthode de quatuor à cordes.*
Ampia recensione in lode del libro che con questo titolo venne pubblicato in edizione Schirmer a Nuova York da M. Alfred Pochon, violinista, membro del famoso Quartetto Flonzaley. Pare sia un libro di notevole interesse e valore, sia culturale, sia pratico.

R. Bory. - *Une lettre inédite de Liszt.*
Documento acquistato di recente dalla Biblioteca pubblica e universitaria di Ginevra. Il maestro parla ampiamente « delle sue impressioni sulla città svessa, della sua attività al Conservatorio, e delle sue relazioni colle persone più notevoli ».

Sveta Cecilja. - Zagabria, luglio 1924.

Dr. M. Gavazzi. - *La musica dei vecchi drammi liturgici croati.*
Fine dello studio dedicato in ispecie alla musica di quei drammi, del secoli XV-XVII. L'A. prova ch'essi venivano spesso cantati, e presenta qualche fotografia di codice e qualche trascrizione moderna.

Dr. L. Ivancan. - *Due Passionali della Cattedrale di Zagabria.*
Illustrazione di due libri corali del secolo XVII.

L. Lukic. - *La festa dell'Ascensione in Slavonia.*
Continuazione dello studio sui costumi e sui canti, con esempi musicali.

J. Filas. - *Sguardo alla storia ed al carattere della musica ucraina.*
Anche questo studio continua presentando molte melodie popolari trascritte.

The League of Composers' Review. - Nuova York, giugno 1924.

P. Sanborn. - *Honors of the Season.*
Commento-resoconto dei lavori più notevoli eseguiti nella passata stagione a Nuova York, e sono quelli che ormai costituiscono l'avanguardia internazionale.

L. HENRY. - *« We are Seven »*. (Siamo sette).
Mr. Wuillermoz pubblicò nel primo fascicolo della rivista un articolo contro i *Sei* di Parigi. L'A. risponde in difesa, e si aggiunge al gruppo dicendo: siamo *sette*.

H. PRUNIÈRES. - *The lean Years.*
Gli anni magri sono quelli che stiamo traversando, simili a quelli che segnarono la rovina della polifonia vocale che aveva culminato in Palestrina e Orlando Lasso, e preparavano l'avvento della monodia accompagnata.

M. BAUER. - *The Composers Plight.* (La condizione dei compositori).
Intervista con A. Honegger, di cui parleremo altrove.

N. LSVO. - *The Jazz Formula.*
L'A. cerca stabilire la formula caratteristica del *Jazz*.

H. RIESENFELD. - *New Forms for old Noises.* (Nuove forme per vecchi rumori).
Note sullo svolgimento storico del *Jazz* e sulle sue essenziali caratteristiche.

L. GRUENBERG. - *For an American Gesture.* (Per un'attitudine americana).
« Seguendo la musica odierna a Parigi, Londra, Berlino, Vienna, mi vado convincendo che il compositore americano può raggiungere espressione individuale soltanto sviluppando le sue proprie risorse... Le quali sono varie e vitali, perchè abbiano tre ricche vene...: Jazz, Canti negri e Temi indiani ».

The Musical Quarterly. - Nuova York, luglio 1924.

A. COEUROY. - *Musical Inspiration in English Literature of the XIX th Century.* (L'ispirazione musicale nella letteratura inglese del secolo XIX).
L'A. mostra che « *i temi* musicali sono i più assiduamente coltivati e famigliari alla mentalità inglese ».

E. H. PIERCE. - *A colossal experiment in « Just intonation »*.
Notizie su uno strumento elettrico detto *Telharmonium*, costruito circa vent'anni or sono dal donor Thaddeus Cahill, a base di « intonazione naturale » degl'intervalli. L'A. spiega il carattere d'alcune combinazioni, e le ragioni per le quali l'invenzione non ebbe lieto successo.

H. ANTCLIFFE. - *The Significance of Scriabin.*
Interessante scritto sulla sostanza e l'evoluzione della mentalità e dell'arte dello Scriabin. Il quale fu un programmista, nel senso che prese sempre l'impulso de' suoi lavori da un'idea extramusicale; ed espresse coi suoni « le più alte e schiette emozioni religiose ».

A. DROZDOV. - *Emotion and the sense of form in musical reception.* (L'emozione ed il senso della forma nella percezione musicale).
Profondo studio sull'essenza dei due elementi della musica: emozione e forma nel loro reciproci rapporti.

J. G. PALACHE. - *Debussy as Critic.* (Debussy quale critico).
Numerose citazioni di *Monsieur Croche, antidilettante*, collegate da brevi commenti. Annesso un bel ritratto di Lindloff.

O. ORTMANN. - *The Fallacy of Harmonic Dualism.*
La fallacia del dualismo armonico (teoria che riconosce gli accordi maggiori come dipendenti dalla nota loro più grave, e quelli minori dalla loro nota più acuta) risulterebbe da vari argomenti. Ma mentre questi sembrano discutibili, l'A. non nega nè spiega in nessun modo tutto l'effettivo meccanismo dualistico della tonalità.

D. L. FERGUSON. - *The « Secret » of the Pianist's beautiful Touch.* (Il secreto del bel tocco pianistico).
Per l'A. il tocco è essenzialmente un fatto dinamico, che dà risultati infinitamente varii e complessi, quando si combina cogli altri coefficienti musicali, sotto la guida della sensibilità del pianista.

L. SAMINSKY. - *Béla Bartók and the graphic current in Music.*
Béla Bartók viene presentato come capo d'un gruppo di tendenza *grafica* (con Milhaud, Casella, Prokofieff, Bliss, Poulenc), cioè tendente ad un'incisiva semplicità, di carattere mongolico. Difatti Bartók è ungherese, cioè di razza mongola.

E. ISTEL. - *For a reversion to Opera.*
Ampio studio sull'opera e sulla reazione operata da Wagner. « La conosceremo dai frutti. I quali furono in verità vuoti e fracidi (horzow und romen). Ci occorre cercare qualche albero che ne dia di migliori. E forse che la vecchia opera, deprecata come moribonda, non diede in vecchiaia frutti tanto saporiti come le ultime opere di Verdi, che segnano una nuova figuratura? ». L'A. mostra come le idee rivoluzionarie di cattiva qualità sieno pesate sull'attitudine artistica di Wagner, mentre Mozart aveva intuito la via del giusto equilibrio. E conclude: « Se occorressero prove che le teorie di Wagner servirono a sviare, mentre la razionale osservanza della sua pratica nella forma tradizionale conduce a forme vitali, basterebbe confrontare *Carmen, Aida, Otello* e *Falstaff* con *Salomè, Elettra* ed il *Cavaliere della rosa*... ».

C. ENGEL. - *George W. Chadwick*
Ampio scritto su questo buon compositore americano, di fisionomia estetica non d'ultima moda, ma che unisce una solida maestria ad un prezioso senso d'humour e ad una insospettata franca giovialità. Se ne dà un ritratto, alcuni fac-simili d'autografi musicali, ed una completa bibliografia.

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

VITA MVSICALE

L'inaugurazione a Buenos Aires della Succursale della Ditta G. Ricordi & C.

Nel fascicolo di agosto u. s. abbiamo dato notizia della inaugurazione avvenuta a Buenos Aires della nuova Succursale che la Ditta Ricordi ha istituito in quell'importantissimo centro dell'America del Sud.

Stralciamo dai giornali, dei quali siamo ora in possesso, alcuni brani che riguardano la detta inaugurazione, la quale, sia dalla stampa locale, che dalle maggiori autorità politiche e artistiche argentine, è considerata come un avvenimento del più alto interesse colturale e commerciale in rapporto ai vincoli sempre più saldi che si stabiliranno fra i due grandi paesi latini.

Dopo aver premesso alcune note sull'attività mondiale della Casa Ricordi e citati i nomi dei musicisti vecchi e nuovi che hanno confidato ad essa i loro capolavori, LA PATRIA DEGLI ITALIANI così parla dell'avvenimento:

« In occasione dell'inaugurazione della succursale in via Florida 414, si ebbe ieri uno stupendo concerto di musica italo-argentina. Era stato invitato il più competente e intellettuale pubblico bonaerense, tutti i maestri più noti, tutti i critici musicali dei maggiori giornali e un bel numero di distinte e colte signore. L'Argentina non poteva avere al concerto una più intellettuale rappresentanza. Intervenne la sig.ra Regina Pacini de Alvear, la sposa gentile di S. E. il Presidente della Nazione. L'Italia, con i suoi più valorosi musicisti, aveva anche un'alta rappresentanza politica: il nostro Ministro, conte Luigi Aldrovandi Marescotti di Viano.

« La musica, eseguita splendidamente, dette agli intervenuti un'ora di vero godimento squisito. Iniziarono il concerto il violoncellista Adolfo Morpurgo e il pianista Giorgio C. Fanelli, eseguendo un *Concerto in Re magg.* di Leonardo Leo; poi dal pianista Pierre Lucas si ebbero: *Dos zambas* di Williams, una *Sonatina* di Gil, le *Scene infantili* di Casella, l'originale *Alt-Wien* vals di Castelnuovo Tedesco. Il baritono Marcello Urizar, accompagnato al pianoforte da Salvatore Musella, cantò assai bene: *Chi mi ridona?* di Aguirre, *Poema di maggio* del Musella, *La Tapera* di André, *Roses de Nöel* di Lopez Buchardo e *Nebbie* di Respighi. Si ebbe la prima audizione di *Ritmi* e *Capitan Fracassa* di Castelnuovo-Tedesco per Violino e Pianoforte; esecutori Ferruccio Cattelani e Guido Capocci. Il successo di queste novità fu grandissimo. Così piacque immensamente la prima audizione di *Stornelli e Ballate*, l'originalissimo quartetto moderno del Malipiero, ricco di melodie e originali accompagnamenti, di straordinario effetto. Lo eseguirono ottimamente i signori Ferruccio Cattelani, Luigi D'Elia, Bruno Bandini e Giuseppe M. Castro. È superfluo dire che gli applausi coronarono ciascuno dei pezzi eseguiti.

« Terminato il concerto, fu aperta una sala attigua ove fu servito un assai squisito lunch. Allo Champagne furono fatti i più sinceri augurii all'ing. Valcarenghi, per la Casa Ricordi ».

***

Lo stesso giorno usciva, pure a Buenos Aires, il GIORNALE D'ITALIA con le fotografie degli intervenuti alla festa del giorno innanzi, ed illustrando il fatto con le note seguenti:

« Fin dal 1888 la Casa Editrice musicale G. Ricordi & C. desiderava impiantare una grande succursale a Buenos Aires, che avesse la più ampia influenza artistica e commerciale su tutte le Repubbliche dell'America latina. Molteplici ragioni impedirono l'attuazione di tale progetto. Finchè nel 1922 l'ing. Guido Valcarenghi della Casa centrale di Milano si recò nel Sud America e vi rimase per lunghi mesi coll'incarico di studiare i quesiti riguardanti l'arte e l'industria musicale in Argentina, Brasile e Uruguay. La relazione presentata da lui al suo ritorno in Italia fu così incoraggiante che la Casa decise di istituire subito una grande sua Sede in Argentina.



« G. Ricordi e C. »
La succursale di Buenos Aires, in Calle Florida 414.

« Per realizzare degnamente il progetto, la Ditta G. Ricordi & C. indusse la Ditta Breyer Hermanos di Buenos Aires, con la quale era legata da amichevoli rapporti di affari, a cederle tutta l'azienda editoriale, trattenendo per sè soltanto la fabbrica e la vendita di strumenti musicali. Questa soluzione ha così permesso alla nuova Casa G. Ricordi & C. di Buenos Aires di entrare in possesso di una officina tipo-litografica, per ora sufficiente alle prime necessità di stampa, di depositi atti a contenere un rifornimento larghissimo di edizioni musicali, e infine di un elegante negozio di vendita al pubblico in Calle Florida 414, dove ai piani superiori sono anche gli uffici di direzione e amministrazione.

« Col passare alla nuova succursale anche tutti i materiali teatrali delle opere di proprietà Ricordi, già in deposito presso il sig. Oscar Ossoversky, si è venuto così accentrando a Buenos Aires, in un unico poderoso organismo, una industria musicale per la stampa, il commercio delle edizioni e le trattative degli affari teatrali per tutto il Sud America.

« È ai sigg. G. Ricordi & C. di Calle Florida 414 in Buenos Aires che devono rivolgersi tutte le richieste di edizioni musicali italiane ed europee da parte degli editori e negozianti sud-americani, come qualunque richiesta di noleggio di materiali teatrali da parte degli impresari che desiderino fare stagioni d'opera nell'America latina.

« Direttore generale e Gerente della nuova succursale, che conta una trentina di aderenti, è l'ing. cav. Guido Valcarenghi, il quale ha il più ampio mandato per rappresentare la Ditta G. Ricordi & C. in tutti i paesi del Sud America. Alle dirette dipendenze dell'ing. Valcarenghi sono il cav. Giuseppe Giacompol, che lo sostituirà nelle sue assenze firmando per lui, e il dottor Sandro Piantanida che è preposto alla direzione delle officine tipo-litografiche.

« Distinto collaboratore della nuova Succursale è il sig. Ernesto De La Guardia, assai conosciuto nell'ambiente musicale Argentino.

« L'inaugurazione ha avuto luogo ieri alle ore 16,30 precise.

« Le eleganti sale superiori, ove è stato svolto uno speciale trattenimento artistico, erano affollate di scelto pubblico.

« Abbiamo con religioso silenzio ascoltato la musica fine e soave, ed abbiamo battuto con frenesia le mani ai valorosi maestri Morpurgo, Cattelani, Capocci, D'Elia, Bandini, Musella, Fanelli, Lucas, Castro. I numeri del programma ci hanno commosso, dandoci un'ora di vero e raro godimento spirituale.

« Con squisita signorilità rendeva gli onori di casa il Direttore ing. Valcarenghi, coadiuvato squisitamente dal procuratore sig. Giuseppe Giacompol e dal sig. Giulio Biglieri, attivissimo ed intelligente segretario del Direttore.

« Tra i numerosi intervenuti ricordiamo: signora Pacini in Alvear Ansaldo, signore Billi, signorine Seni, sig. A. Benoite, Carlos Berro Madero e signora, Alberto de Bari, signora Mastrigianni, Larraechea Hector e signorine, signora Lutz, signorine Alvarez, Enrique del Ponte, avv. De Rosa e signora, signora Elizalde, Alberto Girondo, C. Crassi Diaz, signora De Laffin, signora Lenhardson, Maestro Arturo Luzzatti e signora, signora e signorina Maglione, Josè Malaver, signora Manon, comm. Luigi Paletti, signora Villa, signora Valcarenghi, signora Giacompol.

« I periodici avevano mandato i loro rappresentanti, fra cui notati: José André, Di Napoli Vita, Fraze, S. Frias, F. Marzo, Enrique T. Susini, G. Talamon.

« Intervennero inoltre il Ministro d'Italia conte Aldrovandi Marescotti, il maestro Malvagni, Vittorio Valdani, e molte altre personalità ».

***

In occasione dell'avvenimento, la Casa Ricordi ha pubblicato in un elegante opuscolo, redatto nelle lingue italiana e spagnola e ornato di magnifiche illustrazioni, un breve riassunto della storia della Casa con una succinta esposizione della sua vasta attività nel campo musicale e della organizzazione dei suoi diversi rami di produzione e di commercio (1).

Riportiamo qui il brano di questa esposizione, riguardante la nuova filiale di Buenos Aires, la quale si propone di:

1) Diffondere nel nuovo mondo latino belle edizioni musicali incise nitidamente, chiaramente stampate su buona carta e ben rilegate; edizioni curate con scrupolosa correttezza nella parte musicale, sia dei testi originali che delle revisioni didattiche, affidate queste ai più valenti tecnici del mondo.

2) Affermare nel Sud-America la moderna arte musicale, tenendo un ricchissimo deposito di musica di tutti i paesi e di tutte le edizioni; cercare di far conoscere tale musica, tanto promuovendone l'esecuzione nel campo teatrale e in quello dei concerti sinfonici e da camera, come istituendo nel negozio di vendita di Buenos Aires una sala di consultazione dove tutte le novità e le riviste musicali pubblicate in tutto il mondo siano a disposizione degli studiosi.

3) Raccogliere attorno a sè gli elementi vivi e migliori della giovine scuola musicale argentina che incoraggerà con tutti i mezzi a sua disposizione, favorendone lo sviluppo colla fondazione di premii annuali per le composizioni più meritevoli che saranno stampate dalla Casa Ricordi e fatte conoscere in tutto il mondo.

---

(1) Disponiamo ancora di qualche copia di detto opuscolo, e ne faremo dono a quegli abbonati di « Musica d'Oggi » che ce ne faranno richiesta in tempo.

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

MARIA DI MAGDALA
del maestro Arrigo Pedrollo

Maria di Magdala del maestro Arrigo Pedrollo, su libretto di Arturo Rossato, ha avuto il suo battesimo al teatro Dal Verme la sera dell'11 settembre. Il Pedrollo ha al suo attivo altri quattro lavori scenici. *Terra promessa*, rappresentato per la prima volta al Ponchielli di Cremona nel 1908; *Juana*, a Vicenza nel 1914 — entrambe in tre atti — e poi *La veglia*, in un atto, al Lirico di Milano, nel 1920, e, infine, *L'uomo che ride*, in tre atti, al Costanzi di Roma, pure nel 1920 (quest'ultima è stata in seguito riprodotta in parecchi teatri e sempre con eccellente successo).

Senza dubbio, di questi quattro lavori i più notevoli sono *La veglia* nel quale il musicista è riuscito a imprimere un'atmosfera di incubo che predispone con molta efficacia alla fosca catastrofe del dramma, e *L'uomo che ride* in cui l'arditezza della concezione victorughiana ha posto il Pedrollo di fronte a delle gravi responsabilità, molto spesso abilmente superate.

Con questa *Maria di Magdala* egli ha voluto cimentarsi in un campo drammatico di tutt'altra indole, quello biblico, giovandosi dell'ingegno versatile e dell'abilità tecnica oramai a tutta prova di Arturo Rossato. Questi gli ha fornito tre atti che sono riusciti tre quadri di contenuto e di colore assolutamente l'un dall'altro diversi, nei quali gli elementi orgiastici e passionali e mistici si alternano sagacemente per giungere alla redenzione finale. Sono tre atti vigorosamente tagliati e che offrono al compositore una materia fra le più adatte a essere rivestite di musica.

Il Pedrollo ha saputo cogliere e interpretare i momenti scenici ideati dal poeta, anche se la sua interpretazione non sia sempre penetrata nel fondo delle anime e nel senso recondito degli avvenimenti, ma abbia di preferenza sottolineata l'esteriorità delle une e degli altri. E si è avvalso di un'ispirazione, se non abbondante, limpida e fluida, se non molto personale, signorile e appropriata e, infine di una tecnica matura ed equilibrata che parecchi suoi colleghi dovrebbero invidiargli.

Parecchi sono i brani notevoli sullo spartito, ma certo fra essi primeggiano quelli di contenuto più umano che divino, più passionale che mistico, giacchè, come nel libretto, così nella musica, l'essenza vera della concezione s'accentra nel contrasto delle persone che si muovono su la scena, mentre la tragedia del Golgota non si palesa agli spettatori se non per via indiretta.

L'esecuzione ebbe tutte le cure possibili da parte del maestro Benvenuti, che diresse con fervido slancio. Tra gli artisti emerse la signora Cervi Caroli che al personaggio di Maria di Magdala dette tutto il contributo della sua arte provetta e della sua intelligenza non comune. La sensualità di Maria e la sua estasi e la sua redenzione ebbero dalla eletta cantatrice un magnifico rilievo. Voce un po' chiara ma squillante mostrò il tenore Alabiso nella parte di Publio. Il baritono Pilotto incarnò successivamente, e in modo lodevole, le parti di Barabba e di Giovanni. I personaggi del Cieco e della Schiava furono resi assai bene dal basso Julio e dal mezzo soprano Zivisi. Suggestiva la Leonidoff nelle sue danze e nei suoi atteggiamenti. Molto ammirate le scene, dovute al pittore Grandi.

Il successo dell'opera si delineò completo sin dal primo atto, che si chiuse con sette calorosissime chiamate; altre cinque ve ne furono alla fine del secondo, altrettante alla fine dell'opera. Il pubblico volle salutare, oltre il maestro Pedrollo e il librettista Rossato, anche il valoroso concertatore maestro Benvenuti, l'istruttore del coro maestro Bartoli, gli esecutori tutti.

La stagione al Dal Verme

È sorta di recente a Milano una Società — la S. A. S. I. T. — col nobile fine di sovvenzionare quelle Imprese teatrali che fossero a corto di capitali per iniziare le loro stagioni. Questa Società ha voluto inaugurare la sua attività gestendo direttamente la corrente stagione autunnale del Dal Verme. Auguriamoci che questa ardimentosa inaugurazione abbia un esito felice, perchè, in caso contrario, tutto il programma per il quale la S. A. S. I. T. è nata rischierebbe di non avere svolgimento.

Gli spettacoli dati sinora sono stati tutti presentati al pubblico — a eccezione di una riproduzione di *Cavalleria* e *Pagliacci*, sulla quale sorpassiamo — in modo decoroso, e tutti sono stati concertati e diretti dal maestro Ugo Benvenuti che ancora una volta si è affermato artista coscienzioso ed esperto.

Come primo spettacolo si è data la *Maria di Magdala* del Pedrollo, di cui abbiamo già parlato. Si è poi rappresentato il *Guglielmo Ratcliff* di Mascagni, riudito con vivo interesse dopo parecchi anni di sua assenza dai teatri milanesi. Il giovanile lavoro dell'autore di *Cavalleria* mantiene ancora intatte le sue doti di spontaneità e di calore che furono così apprezzate sin dal suo primo apparire nel 1895 alla Scala, e nei suoi brani più notevoli è indice indubbio del successivo e luminoso cammino dell'arte mascagnana. L'esecuzione è stata assai pregevole sopratutto da parte del tenore Taccani, che ebbe un successo personale vibrante. Bene gli altri interpreti: le signore Revenga e Amato, il baritono Beuf, tutti abilmente guidati dal maestro Benvenuti.

Il successo è stato vivo.

Terzo spettacolo l'*Adriana Lecouvreur* del Cilea, opera anch'essa da molti anni non rappresentata a Milano e che il nostro pubblico ha riascoltato con compiacimento per le sue qualità di eleganza e di sentimento delicato. La Cervi Caroli fu un'Adriana di prim'ordine per accento e per drammaticità. La scena della morte fu da lei resa in modo impressionante.

Benissimo il tenore Chiaja, che ha voce squillante e molto pieghevole, pregevoli anche il baritono Pilotto e gli altri, ammirata la Leonidoff nella sua scena mimica. Accurata la messa in scena e degna di ogni elogio la direzione del maestro Benvenuti.

Le accoglienze del pubblico furono cordialissime a ciascun atto, specie all'ultimo.

Ed eccoci alla *Sina* del maestro Balilla Pratella. Il lavoro, nuovo per Milano, era stato già rappresentato al Comunale di Bologna nel 1909. Esso non può dunque rappresentare la parola più recente dell'autore, dato che molt'acqua è oramai passata sotto i ponti della sua fervida operosità. Anche il libretto, di indole rusticana, la cui semplice favola risulta troppo diluita in tre lunghi atti, contribuisce a dare a questo lavoro una impronta alquanto lontana dagli attuali gusti del pubblico e, probabilmente, da quelli dello stesso Pratella. Comunque, bisogna riconoscere in questo musicista delle qualità, se pure talvolta non perfettamente amalgamate, anzi un po' contrastanti fra loro, certo gagliarde ed elette. Potrà di tanto in tanto languire l'interesse musicale, potrà rilevarsi qualche eccessiva ingenuità, potrà spiacere qualche momento prolisso o enfatico, ma nessuno potrà non riconoscere di trovarsi di fronte a un compositore che ha gran rispetto dell'arte sua, che non cerca ma anzi schiva i facili effetti, e che al pregio del contenuto musicale congiunge quelli di una tecnica sagace e di una soda coltura. Il Pratella ha tratto molto profitto dalla sua conoscenza in materia folkloristica. Fedele a un suo vecchio canone, egli si è valso dei più tipici canti romagnoli per formarne quasi il sostrato ambientale del suo discorso musicale. La risultanza è stata quasi sempre felice e può valere a dimostrare ancora una volta quale contributo di schiettezza e di colore possa dare ai compositori il folklore adoperato con criterio e con gusto.

L'esecuzione ha avute le maggiori e più fraterne cure da parte del maestro Benvenuti, assai ben coadiuvato dal maestro Bartoli per quanto concerne i cori, i quali in questo lavoro hanno un compito tutt'altro che lieve. Magnifica protagonista la Baldassarre Tedeschi, che merita una speciale lode per la sua accentuazione nitida ed efficace, oggi così rara nell'arte lirica. Nella parte di Lisetta è stata una simpatica rivelazione la giovane artista signorina Alberti, dotata di voce gradevole ed estesa e di molta grazia scenica. Il tenore Chiaja confermò la buonissima impressione già da lui fatta nell'*Adriana* e di nuovo si fece valere per i suoi mezzi vocali generosi. Il baritono Beuf, che è in continuo progresso, dette gran rilievo alla faticosa parte di Michonet. Benissimo tutti gli altri esecutori: belle le scene, specie quella del secondo atto.

Il successo fu molto caloroso: vi furono applausi a scena aperta e, ai finali, moltissime chiamate all'autore e agli interpreti.

® Il pubblico segue con favore la popolare stagione lirica che si sta svolgendo al nostro teatro Carcano. Le ultime opere rappresentate sono state: *Bohème, Lucia, Trovatore, Butterfly, Forza del destino*.

® *Clo-Clo*, la nuova operetta di Lehar, che per la prima volta si dava in Italia, è piaciuta al nostro Lirico. Abbastanza divertente il libretto, sempre garbata, spigliata, ricca di carezzevoli e facili motivi la musica ed elegantemente orchestrata. Ottima la esecuzione della Compagnia Achille Maresca. Dirigeva l'autore.

® Anche *Vol plané*, nuova operetta di Mucci e Zuccoli, è stata lietamente accolta all'*Adriano* di Roma. L'intreccio, che si svolge in Oriente, è commentato da una musica non originalissima, ma che ha pregi di arguzia e riesce a divertire. Allo stesso teatro ha avuto onesta accoglienza *Lotteria d'amore*, libretto di Muratori, musica di Lay.

® Pieno successo ha avuto, pure a Berlino, l'*Aida*, diretta da Pietro Mascagni, e con gli stessi artisti che la cantarono a Vienna. Per controversie d'indole finanziaria, però, la stagione si è arenata alla quarta rappresentazione.

® *Anima allegra* di Vittadini ha incontrato pienamente il favore del pubblico di Rio de Janeiro, nell'ottima esecuzione della Dalla Rizza e dei signori Minghetti, Nardi, Gramegna, Dentale. Diresse, facendo un felicissimo debutto, il maestro Ricci.

ULTIM'ORA

Mentre «Musica d'Oggi» sta per andare in macchina, rileviamo il trionfale successo del NERONE di Arrigo Boito al Teatro Comunale di Bologna, nella superba esecuzione diretta da Arturo Toscanini.

Ne riparleremo nel prossimo fascicolo.

DIPLOMA D'ONORE a chi presenta scritti su la famosa CARTA GUIDA per MUSICA (L. 3 al quinterno) tutti gli esercizi proposti nel celebre

NUOVO METODO CAVALLO
(L. 15)

e accenni al maggior numero di variazioni in cui essi possono trasformarsi

all'AUTORE — BARI.

CONCERTI

Con largo concorso di pubblico si è svolto al nostro Istituto dei Ciechi un concerto d'organo, notevole per la valentia dimostrata dagli esecutori, Josephine Russel e R. Porter Campbell, e per il programma, nel quale figurava una *Sonata romantica* di Yon, di classica austerità, e un pezzo di colore, dello stesso autore, *Natale in Sicilia*, oltre la celebre *Toccata e fuga in re minore* di Bach, ecc.

Il violinista Abbado è stato assai festeggiato a Como nell'esecuzione di un bello e arduo programma. Ottimo accompagnatore, al piano, Enzo Calace.

Cesare Nordio ha preparato il primo concerto per l'Università popolare di Trieste, curando e dirigendo con sicurezza un programma di antiche musiche, quali la *Suite*, op. 5, di Corelli, il *Concerto in re min.* di Bach, la *Serenata in sol magg.* di Mozart, ecc. Ottimi i solisti Jancovich e Viozzoli e molti applausi.

Pure a Trieste piacquero le udizioni del quartetto triestino, col concorso del pianista Votto, e del violinista Pavovich.

Ad Abbazia, pel Congresso della Dante, vi è stata una serata musicale alla quale hanno partecipato — calorosamente accolti — Ester Mazzoleni e Remy Principe.

Elvira Casazza e Benvenuto Franci hanno cantato a Spoleto, in un concerto a beneficio della Colonia montana, alcuni brani del *Nerone* che il pubblico ha seguito con grande interesse, applaudendo vivamente.

Nel salone dei concerti della Favorita, di Napoli, Sergio Viterbini, ha dato un interessante ed applaudito concerto con la cooperazione della pianista signora Nietta Curcio e figlia Maria, le quali hanno eseguito le *Piccole scene* dello stesso Viterbini per pianoforte a quattro mani, della cantatrice giapponese Yoshiko Tetsu, ecc.

Nella stessa città sono stati anche assai apprezzati la pianista Tita Parisi e il violoncellista Calati.

In anticipo al terzo cinquantenario della nascita di Spontini, che cade il 14 novembre p. v., la sua città natale, Majolati, ha voluto farne una degna commemorazione con un applaudito discorso di Giovanni Tebaldini. Si è inaugurato un museo nella casa del celebre compositore — la quale è oggi monumento nazionale — ed un lungo corteo si è recato a coprire di fiori la tomba del maestro.

Anche a Berlino, nell'aula dell'Università, si è avuta una commemorazione di Spontini che, per circa venti anni, fu direttore di quel Teatro di Corte. Presenziava l'Ambasciatore Italiano — il quale ha pronunciato un applaudito discorso — le più note personalità della nostra colonia e molte autorità tedesche con a capo il Ministro degli Esteri.

Il prof. Schunemann ha tenuto il discorso ufficiale e l'orchestra, diretta da Pietro Mascagni ha eseguito la sinfonia della *Vestale*, oltre altri brani di musica italiana.

I cori riuniti delle Basiliche romane e della Cappella Sistina, hanno dato in parecchie città della Svizzera e della Germania, diversi concerti, apprezzatissimi, di brani di antichi maestri romani, francesi, fiamminghi, spagnoli. Ottimo direttore mons. Casimiri.

Nella gran sala del Kurhaus di Wiesbaden, ha avuto luogo una udizione di musica italiana moderna, diretto dal pianista Raoul de Koczalski. Il programma comprendeva l'*Inno al Sole* di Mascagni, la *Suite romantica* di Alfano e il *Concerto* per pianoforte e orchestra di Attilio Brugnoli, il quale sedeva al piano e fu assai festeggiato. Tutti i brani ebbero lietissime accoglienze.

CANTI per GIARDINI d'INFANZIA
con accompagnamento di Pianoforte

VIGANÒ (C.)

Doni ed Occupazioni froebeliane

Parole di LUIGINA GEROSA-RUSCONI
(119331 a 119340)

1. *Steccoline*. L. 1. — 2. *Bastoncini*. L. 2. — 3. *Piegatura*. L. 2,50. — 4. *Disegno*. L. 3. — 5. *Plastica*. L. 1,50. — 6. *Cubetti o Mattoncini*. L. 2,50. — 7. *Cubo, Cilindro, Stera*. L. 1. — 8. *La Pallina*. L. 1. — 9. *Anelli*. L. 1. — 10. *Disegno*. L. 1.

Canti diversi

(119341 a 119350)

11. *Onomastico*. L. 1,50. — 12. *Ringraziamento* (per fine saggio). L. 1,50. — 13. *Ringraziamento*. L. 2,50. — 14. *Onomastico*. L. 2. — 15. *Il Natale*. Parole di L. Gerosa-Rusconi. L. 1,50. — 16. *Preghiera a Maria*. L. 1,50. — 17. *Ne Recorderis*. Piccolo Mottetto sacro. L. 0,50. — 18. *Il mazzolin delle viole*. Romanza per voce di Contralto. L. 2,50. — 19. *La Barca*. Canto ginnico imitativo. L. 1,50. — 20. *Alla Bandiera*. L. 1.

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Diffondete "MUSICA D'OGGI,,

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

MOSER (A.): *Geschichte des Violinspiels* (Max Hesse's Verlag, Berlino). — POUGIN (A.): *Le Violon, Les Violonistes et la Musique de Violon du XVI au XVIII siècle*. (Fischbacher, Parigi).

* Due lavori importanti, simili e pur diversi.

DIMENSIONI E CARATTERI. — Il primo fa la Storia dell'arte di suonare il violino, nella vita dei vari violinisti, nelle notizie che si hanno sulla loro maniera di suonare, e nella loro maniera di comporre pel violino; il secondo fa la Storia del violino, dei violinisti e della loro musica, ma da un punto di vista generico, diremo: senza aprire i fascicoli e guardarvi dentro. Difatti il Moser dice nella prefazione di essere un violinista esecutore e pedagogo, e tale si rivela in tutto il suo libro. Il Pougin invece si mostra cercatore di cose storiche.

Nella forma, il francese è narrativo, presenta i suoi personaggi gradevolmente, con entusiasmo, con frequenti accenni polemici nelle rettifiche di notizie storiche inesatte, scrivendo in uno stile scorrevole e che si legge con piacere. Il tedesco, da buon pedagogo teutonico, non spreca spazio nè parole, e riduce tutto al puro necessario. — L'aspetto esteriore dei due volumi risponde al carattere dei loro autori, ed alle odierne condizioni dei due paesi d'origine: il libro francese (358 pagine in-4°) stampato su carta di lusso, con belle riproduzioni di stampe antiche e con bei ritratti di artisti celebri; il tedesco (586 pagine in-8° grande) stampato ben fitto su povera carta: unico lusso gli esempi musicali. Nella prefazione il Moser avverte che questo pur così ampio lavoro rappresenta solo un estratto (la terza parte) dell'opera originale, che la durezza dei tempi ha impedito di pubblicare. Un manoscritto completo venne depositato alla Biblioteca di Stato a Berlino.

I titoli e quel che già ne abbiamo notato adesso bastano a prospettare i differenti caratteri dei due lavori. Quello di M. Pougin ha un'estensione più limitata, sia perchè non s'occupa della tecnica stilistica, e sia perchè non oltrepassa il settecento. In verità per uno studio sicuro e riassuntivo, il secolo XIX è ancora un po' malagevole, perchè ci sta troppo vicino. Difatti, da quando il sinfonismo incominciò a prevalere sull'arte violinistica propriamente detta, e l'arte di comporre principiò a staccarsi dall'arte d'eseguire, il Moser cessa le sue indagini tecniche. Ma è proprio il tempo in cui, con Haydn, Mozart, Beethoven, si manifesta la fase propria del secolo XIX. E da Beethoven in poi, di quant'è mutata la maniera di scrivere, e pertanto di suonare, sia nell'orchestra e sia nella musica da camera! V'è dunque un campo larghissimo da trattare, e non crediamo che sia stato solo il vincolo dello spazio che ha imposto al Moser tanta rinuncia.

Crediamo doveroso dichiarare che è assai arduo giudicare seriamente simili lavori, i quali rappresentano il frutto d'anni d'indagini, fatte da persone specializzate: quanto stiamo per dire va dunque preso sulla base d'un sincero rispetto e d'una profonda considerazione.

METODO. — Il Moser procede indagando, oltre ai grandi artisti, anche molti maestri secondari; M. Pougin invece procede di preferenza per grandi uomini, a cui dedica molto spazio e gradevoli narrazioni, mentre dà talvolta appena pochi cenni ai personaggi di secondo rango. Un solo esempio: Pougin dà a Fr. Bonporti sette righe e mezzo, Moser ne parla per oltre due pagine di testo, con un'altra pagina d'esempio musicale, e dice, tra l'altro che (com'era noto fino dal Bach-Jahrbuch del 1911) le 4 *Invenzioni* per Violino e Basso fino allora attribuite niente meno che a G. S. Bach, sono tratte dalle *10 Invenzioni a Violino solo... opera decima «La pace»* del Bonporti. Tanto erano piaciute a Bach, che se l'era copiate e ritoccate.

Questa maggiore attenzione data ai maestri secondari, oltre ad implicare la conoscenza d'un maggior numero di violinisti, con una più ampia materia d'indagine, risponde a tutt'un atteggiamento mentale, cioè quello di considerare la storia, non come una catena di atti determinati da grandi uomini (la visione degli *Eroi* di Carlyle), sibbene "come un seguito di fasi di lavoro collettivo, culminate e riassunte da uomini rappresentativi.

Ma questo punto di vista più alto e sintetico implica un modo alquanto alto e nuovo di concepire l'azione dei grandi maestri, quindi di giudicarne i caratteri ed i compiti nella storia. Su questo punto ritorneremo poi.

ESATTEZZA DI NOTIZIE. — Giudicare le notizie è impossibile senza rifare il lavoro d'indagine. Certo che tra i due libri non mancano le contraddizioni: un solo esempio: Pougin fa morire Torelli ad Anspach, mentre Moser gli fa chiudere gli occhi a Bologna, dopo essere tornato nella città favorita.

GIUDIZI. — M. Pougin ha l'aria di riassumere e riferire il giudizio dei contemporanei e della critica, e dato il suo punto di vista sarebbe difficile scegliere altra base. Il Moser, che s'appoggia all'argomento positivo delle opere, può e deve essere più personale. Così risulta che M. Pougin, a pag. 74, parla di Corelli come d'un «esprit particulièrement novateur», mentre il Moser, a pag. 71 afferma: «Corelli non era, nè quale compositore (come per esempio Monteverdi), nè quale violinista (come per esempio B. Marini) un ardito novatore; è pertanto assolutamente falso considerarlo come punto di partenza della letteratura violinistica».

Tutt'e due gli storici dicono poi che il Corelli aveva un raro senso della pienezza e della rotondità del suono, prodotto come senza sforzo; cioè uno dei caratteri della tranquilla grandiosa bellezza: la classicità.

Insomma il francese è più artista esteta, caldo di senso e d'ammirazione dei maestri che studia, e li fa conoscere ed ammirare come forze vive e benefiche (cosa tutt'altro che senza valore e senza importanza); il tedesco invece ne sa di più, ma è un po' freddo catalogatore di notizie e d'osservazioni.

Quando poi il Moser passa dalla ricerca al giudizio, presenta una contraddizione fondamentale. Se la storia viene considerata (come noi crediamo giusto, e come ha fatto il Dr. Hans Joachim Moser, figlio di Andrea Moser, nella bellissima Storia della Musica Tedesca in corso di pubblicazione) un seguito di fasi d'elaborazione collettiva, fasi riassunte da uomini culminanti e rappresentativi, bisogna rinunciare all'idea che questi uomini abbiano la funzione di novatori. Quali rappresentanti d'una collettività da essi dominata, i grandi uomini non poseono non riassumere nell'opera loro i contributi degli uomini minori precedenti; la funzione dei grandi è sintetica, di perfetto equilibrio, più che di assoluta creazione. Invece A. Moser, pure procedendo in modo da far supporre in lui una visione storica sintetica, quando viene al giudizi, non sa staccarsi dal concetto del genio creatore ed innovatore. La contraddizione è palese, e diminuisce la solidità del lavoro nella sua sostanza.

Tecnica d'esecuzione. — Il Moser se ne interessa, ed è naturale in un pratico del violino. Nel suo libro troviamo dunque, per esempio, come si teneva l'arco a un dato momento, in che paese e per iniziativa di chi si è incominciato a praticare il *vibrato* sul violino, certi colpi d'arco, ecc. Tutte notizie che danno raro valore al suo lavoro.

Notizie varie. — M. Pougin aggiunge al corpo del suo libro tre capitoli: « Notes d'agrément: « *Les femmes violonistes. Les amateurs du violon, Les prix atteints par les chefs-d'oeuvre de la grande lutherie italienne* ». Specie i due primi hanno il carattere proprio degli scritti francesi: fanno sapere un mondo di cose interessanti, anche se talvolta inutili, che si collegano col complesso delle conoscenze che diremo austere e fondamentali, e sotto forma piacevole.

Dopo che il prof. Moser ha presentato l'albero genealogico delle diverse Scuole Violinistiche, l'ultima parte del denso volume, col prodursi delle varie correnti nazionali, suddivide la materia in altrettanti rami, mentre la vicinanza del tempo fa sì che riesca più facile notare lacune od incertezze, proprio quando vorremmo avere il massimo d'informazioni. Ci sia permesso domandare se tutti i paesi sono bene illustrati come l'Italia nel secolo XIX. Dopo Bazzini non si sarebbero avuti che due violinisti, due buoni amici nostri; i quali, siamo sicuri, saranno i primi a stupire di così strana deficienza, e potranno incominciare a fornire al *Moser* notizie assai più fresche anche su di loro stessi.

Esaminando questi due bei lavori, si vede che il Violino nacque in Italia, in Italia divenne il mirabile strumento che domina fino dal seicento la musica da camera e l'orchestra, Italiani gli artefici costruttori, Italiani furono i grandi che ne estesero la pratica in altri paesi, Italiani i virtuosi che fino a pochi anni or sono prevalsero, non ostante l'esistenza delle varie Scuole nazionali. Ma di tutta questa indiscussa gloria nostra, chi si occupa in Italia? Chi pensa a preparare la Storia dell'Arte Italiana del Violino?

Giulio Bas.

MUSIQUE ADRESSES: (Office Général de la Musique, Parigi).

Il ben noto annuario internazionale del commercio e dell'editoria della musica, è ormai al suo 8° anno di vita. Notevolmente ampliato nelle sue rubriche, estende le notizie, oltre che alla Francia e colonie, al Belgio, Bulgaria, Danimarca, Danzica, Estonia, Spagna, Finlandia, Grecia, Olanda, Italia, Lussemburgo, Norvegia, Polonia, Portogallo, Romania, Sarre, Serbia, Ceco-Slovacchia, Svezia, Svizzera: vale a dire alla maggior parte dell'Europa.

M.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CASELLA (A.) — *Tre Canzoni trecentesche.* — *Due Liriche* da «Lo Specchio» di Raissa Olkienizkaia - Naldi. — *Quattro favole romanesche* di Trilussa. — *La sera fiesolana.* Laude di D'Annunzio. (G. Ricordi & C., Milano). Da *L'Impero*, Roma.

Abbiamo avuto recente occasione di parlare d'una *Casa della canzone ceca moderna*, che da molti anni si dedica esclusivamente al culto ed all'esecuzione della musica vocale da camera a Praga. Altrettanto potrebbe esser fatto in ogni paese d'Europa, poichè tal genere, (la canzone, la romanza, la lirica, il Lied) ha trovato ovunque modo di svilupparsi e di manifestarsi attraverso l'arte dei musicisti, dai maggiori sino ai più modesti e sconosciuti.

Il campo è sconfinato: fuori da ogni forma e da ogni regola, lascia libero il musicista di scegliere per il suo lavoro i testi più adatti; le composizioni di tal genere, quanto mai varie, vengono perciò a formare un vasto mondo musicale dove sembra che l'autore, per la brevità e per la libertà della composizione stessa, affermi interamente la sua espressione ed il suo *io*: nessun compositore, o quasi, ha trascurato questo genere e qualcuno, primo Schubert, ha dedicato ad esso quasi intera la sua arte.

Quanta lontananza c'è fra la canzone di Tosti e la romanza di Beethoven, fra il Lied di Schubert o di Wolf e le canzoni di Mussorgski o di Stravinski, fra le antiche musiche del nostro passato e le liriche di Debussy, fra le canzoni d'ogni popolo dai più barbari ai più civili?

L'inizio della nuova lirica in Italia ci sembra segnato da alcune fra le più belle composizioni di Ildebrando Pizzetti, *I Pastori, San Basilio, La Passeggiata*, attorno alle quali sono fiorite in gran copia quelle di Respighi, di Casella, di Castelnuovo, di Gandino, d'Alaleona e di moltissimi altri.

Anche oggi, la lirica è in prima fila, per numero, nella produzione musicale italiana e se la qualità è varia, la quantità è tale da permettere di trovare attraverso una grande selezione molte cose bellissime.

Nel gruppo di liriche pubblicate ultimamente dalla Casa Ricordi nella sua nuova veste editoriale davvero inarrivabile, quattro fascicoli sono dedicati alle ultime composizioni di Alfredo Casella e vengono a mostrare quanto abbiamo detto sopra circa la grande varietà raggiungibile in tal genere: per queste di Casella, i testi sono di Raissa Olkienizkaia-Naldi, di canzoni trecentesche di Cino da Pistoia e di due ignoti, di Gabriele D'Annunzio e infine di Trilussa. E la distanza dei testi, naturalmente, dà la massima varietà anche alle varie musiche, che però sono, tutte fra loro collegate da quella ch'è la dote migliore dell'ultima maniera di Casella: la chiarezza.

Chiarezza d'armonie, di forma, di cantare e soprattutto una semplice spontaneità d'espressione non sempre altrettanto completa in altre musiche di Casella, neppure nell'ultimo *Concerto* per quartetto d'archi ch'egli ama sopra ogni altra sua musica, ma che a noi è parso, a parte pagine bellissime, un po' voluto.

Tutte queste composizioni per canto e pianoforte rientrano dunque nello « stil nuovo » italiano di cui Casella è fra i maggiori rappresentanti accanto a Pizzetti ed a Malipiero, non soltanto per i mezzi, ma per la musicalità schietta che le anima e senza la quale forme nuove e intendimenti nobili restano privi di virtù e di vita.

Chi, se non Casella, avrebbe potuto pensar di musicare favole romanesche di Trilussa? In queste quattro Favole troviamo le pagine migliori di tutto il gruppo, forse perchè il fondo di Casella, pur sempre un po' grottesco, caricaturale ed ironico, ha trovato nell'arguzia squisita di Trilussa una perfetta rispondenza.

Nella storia del coccodrillo ogni particolare è perfetto, ogni battuta è irresistibilmente comica, ogni parola trova nella musica una rispondenza così gustosa da venir a formare un vero capolavoro: fra tutte le musiche caricaturali delle molte scritte da Casella, che anche negli anni passati, quand'era di moda fra i compositori gareggiare in musoneria e romanticismo, amava spesso sorridere ed anche ridere, questa è forse la meglio riuscita e la più tipica. Anche le altre favole, *La carità, Er gatto e er cane, L'elezzione der presidente* sono scritte con umorismo sobrio, sempre di buon gusto e pieno di allegre trovate.

Nelle *Tre Canzoni trecentesche*, Casella non s'è preoccupato gran che di scendere alla ricerca di ricette dell'epoca, ed ha fatto benissimo. Pure c'è in tali musiche un vago innegabile sapore arcaico che le caratterizza e che le distacca del tutto dalla *Sera Fiesolana* e dalle *Due liriche*: grande serenità, anche qui, non disgiunta da una punta di accoratezza che appare in modo particolare nella bellissima *Faor de la bella gaiba...*, che con la storia del coccodrillo viene a formare la parte migliore della raccolta.

Tutt'e tre le canzoni, però, sono molto espressive, sentite e confermano, per qualcuno che ne dubiti, che anche Casella ha un cuore in piena efficienza!

La sera fiesolana, di molto maggiore mole, è stata scritta (dopo alcuni altri tentativi fatti parecchio tempo addietro) la scorsa estate in una villa veneziana sulla pendice di Asolo. La campagna veneta con i suoi ultimi colli prima della vallata e persino con qualche pino, ha sostituito attorno al musicista i colli di Fiesole, con la stessa serenità infinita e riposante. Le bellissime parole di D'Annunzio dovevano esser particolarmente sentite, in una simile contrada, e la musica di Casella infatti qui s'allarga con un respiro inconsueto e raggiunge momenti d'un'intensità sentita ed efficacissima:

Laudata sii pel tuo viso di perla
o Sera...
Laudata sii per le tue vesti aulenti
o Sera...
Laudata sii per la tua pura morte,
o Sera...

Infine, le *Due Liriche* sui versi della signora Naldi, ancora inesegnite a Roma, completano il gruppo, non meno vive e fresche delle altre, particolarmente la seconda su un ritmo vivace, leggero e incalzante di danza.

r. m.

KAHN (R.) — *Konzertstück* für Klavier und Orchester, Op. 74. Partitur. — Lo stesso coll'Orchestra ridotta per un secondo Pianoforte. (N. Simrock - Berlino).

RECHNITZER-MOELLER (H.) — *Symphonische Fantasie für Orchester.* Op. 43. (Raabe & Plothow, Berlino).

MUELLER-HARTMANN (R.) — *Variationen über ein pastorales Thema* für grosses Orchester. Op. 13. Lo stesso in riduzione per Pianoforte a 4 mani. (N. Simrock - Berlino).

Musica onesta, composta onorevolmente e presentata in bella veste editoriale. La Fantasia Sinfonica di R. Rechnitzer-Möller è scritta cogli strumenti a fiato trasposti in note reali d'effetto.

BOCCHERINI (L.) — *I° Quintett in D*, für 2 Violinen, Bratsche, Cello und Gitarre. (J. H. Zimmermann, Lipsia).

È il primo dei tre Quintetti con Chitarra, ed è un'opera deliziosa, sia per finezza e grazia di contenuto musicale, e sia per vaghezza di sonorità. Abbiamo sentita e gustata l'esecuzione fattane dal Quartetto Albini lo scorso inverno a Roma, e crediamo che nessuno possa immaginare, prima d'averlo sentito, l'effetto della chitarra unita al quartetto d'archi. Pare un clavicembalo, ma assai più tondo e sonoro, specie nei bassi; si amalgama dolcemente colla massa quando eseguisce figurazioni nella regione centrale, e suona argentina e penetrante quando emerge colle note acute. La parte di chitarra non è difficile, ed è ben disposta per lo strumento, che il Boccherini conosceva pare abbastanza. Il complesso del lavoro è musicalmente tra i buoni del grande compositore lucchese, la Pastorale è veramente squisita. Raccomandiamo questo Quintetto ai gruppi italiani di strumentisti, che ne trarranno ottimi risultati con poca fatica. G. B.

SCHNIRLIN (O.) — *Klassische Hefte* für Violine und Klavier (N. Simrock, Berlino).

Raccolta preparata per modesti amatori di buona musica. Sono sei fascicoli con pezzi estratti da grandi lavori, o trascrizioni assai accurate. Il grado di difficoltà è quasi sempre facile. L'edizione bellissima si raccomanda da sè.

DUBOIS (F.) — *Les Anciens Maîtres.* Morceaux choisis pour Harmonium ou Orgue sans pédales obligées. 2 Volumes.

FRANCK (C.) — *Les Béatitudes.* 58 Transcriptions pour Piano ou Harmonium. 2 Volumes. (Foetisch Frères, Losanna).

Due raccolte che dovrebbero far piacere alla modesta categoria dei suonatori d'harmonium, cioè di quello strumento che è in sè un succedaneo dell'organo, e raramente fa sentire musica che non sia di scarto. Anche qui si tratta di riduzioni, ma almeno la musica è buona, e non è quella che circola da tempi immemorabili in tutte le collezioni. Nessuna difficoltà d'esecuzione, stampa bellissima.

O. S.

SCOTT (C.) — *Idyll* for Voice and Flute. (Elkin & Co., Ltd., Londra).

Pezzo che ha valore di testimonianza di come il problema melodico urga nell'arte odierna. Sono due melodie, una pel flauto, ed una per la voce, che prima si presentano da sole, poi dialogano, senz'accompagnamento. L'A. (di cui la musica è sempre a prevalenza armonica) ha risolto l'arduo problema ricordandosi un po' troppo del pastore del terz'atto di *Tristano e Isotta*. Poi vorremmo sentire eseguita la parte della voce nei vocalizzi della terza pagina. Forse in Inghilterra il rimorso alla virtuosità vocalistica è più avanzato che da noi.

VISONA (G.) — 5 *Giochi per le scuole*, op. 45. 3 *Cori Educativi*, op. 47. Composizioni facili ad una voce media, con accompagnamento di Pianoforte. (G. Zanibon, Padova).

I titoli esprimono la quanto mai modesta e pratica intenzione dell'autore: il quale, essendo professore nell'Istituto Magistrale di Vicenza, ha precisa conoscenza delle condizioni proprie di questo genere di musica, ed entro questi limiti s'è tenuto con prudenza. Sono, difatti, canti semplicissimi e facilissimi, che troveranno certo larga diffusione nelle scuole.

MORTARI (V.) — *Tre liriche*, parole di R. Tagore. (F. Bongiovanni, Bologna).

Musica schietta, fresca ed efficace, dove con minimi mezzi il giovane autore comunica un sincero senso di vita e di sentimento, e sentimento sano, senza languori nè sdolcinature. Segnaliamo con piacere questi bei canti, che promettono anche assai più per l'avvenire.

HINDEMITH (P.) — *Die junge Magd*, op. 23, n. 2. — *Das Marienleben*, op. 27. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Il primo di questi due lavori è un ciclo di sei poesie di Georgio Trakl, piene di semplice e profonda malinconia, musicate per Voce di contralto, Flauto, Clarinetto e Quartetto d'Archi. Il secondo è una serie di quindici poesie (in quattro fascicoli) di Rainer Maria Rilke, poesie di tono mistico, primitivo, e pur modernamente raffinato, che fa pensare alle leggende medievali, e segue tutta la *Vita di Maria*: la musica è per Voce di Soprano e Pianoforte.

Tutt'e due queste opere danno chiaro senso di profondo sentimento e di tensione di stile. Come le parole anche la musica è mantenuta sempre in una notevole semplicità, semplicità raffinata e spesso delicata pur nella sua ruderza. Difatti l'Hindemith è un vigoroso, a cui non occorre molto per passare alla violenza; ma la sua è vera intensità dinamica, è forza effettiva.

Dal lato tecnico non si può non notare come questo giovane maestro segua una via opposta a quella che diremo russo francese, co' suoi derivati. Egli presenta rare tracce di colore sonoro: tutto è melodia e ritmo, coll'inevitabile risultato d'una polifonia viva ed intensa.

Nella *Junge Magd* i pochi strumenti dicono una loro parola ogni volta che intervengono. Nel *Marienleben*, col suo carattere austero arcaicizzante, non di rado vien fatto di pensare alla polifonia strumentale dei secoli XVII-XVIII, che culminò in G. S. Bach, tant'è la vita polifonica e la ferrea coerenza degli andamenti e degli sviluppi. Qui nessuna evanescenza, nessuna nebulosità: si sente invece la continuazione, l'amplificazione della tradizione tedesca di contrappunto.

Con effetto non di rado sconcertante? Sì, è vero. Ma l'elemento sconcertante (ammesso che si possa anatomizzare l'opera d'arte, ch'è una inseparabilmente) è costituito dall'armonia, che spesso presenta sovrapposizione di toni diversi. Ma ormai è chiaro: questa così detta *politonia* è il logico sviluppo del cromatismo, sviluppo che negli ultimi decennii non ha fatto che accentuarsi. È un fatto che si incontra nell'arte di tutti i paesi; segno che dipende, non dal capriccio di qualcuno, ma da una tendenza collettiva. Bisogna riconoscerlo, studiarlo, regolarlo se si può, ed ammettere che chi ha sensibilità più pronta ed acuta precede gli altri; i quali accetteranno e gusteranno domani quello che i pochi apprezzano fin da oggi.

Raccomandiamo a chi segue con interesse il corso dell'arte odierna questi due lavori: forse P. Hindemith segna la via della rinnovata musica tedesca.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) — *La barba bianca*. (A. Forlivesi & C., Firenze).

Delicata composizione dove semplici e pur espressive parole di Vamba vengono cantate con pari semplicità ed efficacia. Poche note, molta finezza.

PFITZNER (H.) — *Alte Weisen*, Op. 33 (A. Fürstner, Berlino).

Otto belle poesie di Gottfried Keller sono qui musicate per una voce di vero soprano e disposte in due fascicoli, con testo tedesco ed inglese. Pfitzner è tedesco, molto tedesco, e sarebbe ingiusto chiedergli un'arte diversa da quella ch'egli sente. Su questa base le sue liriche sono animate da sentimenti spesso vivi e nobili, e trattate musicalmente da vero maestro.

L'esecuzione non è sempre facile, sia per l'intelligente declamazione delle parole, e sia per la tecnica vocale richiesta da chi canta.

MIGOT (G.) — *Trois Chants* sur 3 poèmes de Tristan Derême (M. Senart, Parigi).

Delicate poesie estratte dalla *Verdure dorée*, vestite di musica preziosa.

PEDRELL (C.) — *Cinq poèmes vocaux* (M. Senart, Parigi).

Buone liriche, di carattere nobile e schiettamente espressive, ma che fanno ritornare alla mente le parole di Franchino Gaffurio: *Hyspani ploratus promant*.

KOECHLIN (CH.) — *Chansons de Bilitis* (M. Senart, Parigi).

Canti d'un carattere nobile, ma che forse hanno il loro maggior valore nel fatto che ci mostrano l'autore nel periodo dal 1898 al 1908. L'armonia vi è ardita, ma ancora un po' immatura, ed il canto è non di rado un po' enfatico.

CASIMIRI (R.) — *Anthologia Polifonica*. Auctorum saeculi XVI. Paribus vocibus. Vol. I. (Ed. del «Psalterium», Roma).

Bella raccolta di ben 75 composizioni di polifonica sacra a 4 voci d'uomo senz'accompagnamento. La scelta è fatta con cura, e l'interpretazione moderna espressa con segni aggiunti, in un'edizione chiara e simpatica di piccolo formato tascabile.

GIULIO BAS.

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

CASELLA (A.)

119503. - *Tre Canzoni trecentesche*: I. Giovane bella, luce del mio core... — II. Fuor della bella gaiba... — III. Amante sono, vaghiccia, di voi... S. o T. L. 10,—

119548. - *Due Liriche* da «Lo Specchio» di Raisa Olkienizkaia-Naldi: I. Voluttà. — II. La Danza. Ms. o Br. . . » 5,—

119549. - *La sera fiesolana*. Laudi di G. D'Annunzio. S. o T. . . . . » 8,—

Quattro favole romanesche di Trilussa:

119550. - Er coccodrillo. S. o T. . . . . L. 6,—
119551. - La carità. Ms. o Br. . . . . » 5,—
119552. - Er gatto e er cane. Ms. o Br. . » 5,—
119553. - L'elezzione der presidente. S. o T. » 6,—
119554. - Le quattro favole unite . . . . » 16,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

La Giuria del Concorso bandito dal *Secolo* per la canzone regionale, non ritenendone meritevole alcuna di quelle pervenute pel Lazio, Toscana, Liguria, ha deciso di sottoporre al giudizio del pubblico «per referendum» le seguenti delle altre regioni:

SICILIA: N. 29 - *Ti vinni a diri* - Motto «Quintina» — N. 114 - *Serenata* - Motto «Sciuriddu di lumia».

CAMPANIA: N. 32 - *Vide Napole e po' muore* - Motto «In hoc signo vinces» — N. 113 - *Tarantella* - Motto «Sciosciammocca».

ABRUZZO: N. 163 - *La canzone de l'amore* - N. 163-bis - *La canzone de lu primo amore* - Motto «Pan non è morto».

EMILIA: N. 26 - *La mié campagna in amor* - Motto «Camina et truvarà». — N. 170. *Un sior da burla* - Motto «Il dolce dal forte».

LOMBARDIA: N. 24 - *Nina bella* - Canzonetta - Motto «Ara bell'Ara».

VENETO: N. 41 - *Vien Nineta* - Motto «Non dir che non se pol» — N. 18 - *Villotta friulana* - Motto «Vecchio friulano».

PIEMONTE: N. 53 - *Sôt la sënner* - Motto «Sotil voce in umili parole» — N. 58 - *La fera d'Casal* - Motto «Pace».

NOTIZIE

I nostri più vivi rallegramenti a Giacomo Puccini che, pel XX Settembre, venne nominato Senatore del Regno. Egli va a degnamente occupare a Palazzo Madama il posto che già appartenne a Giuseppe Verdi e ad Arrigo Boito, quali illustrazioni della musica. Gli stessi rallegramenti estendiamo pure al nostro eminente collaboratore Salvatore Di Giacomo, anch'egli assunto agli onori del Laticlavio.

Abbiamo già pubblicato, nello scorso numero, il cartellone della Scala. Diamo, salvo leggere varianti, quelli degli altri più importanti teatri:

Il Costanzi di ROMA offrirà queste novità: *I cavalieri di Ekebù* di Zandonai, *Belfagor* di Ottorino Respighi, *Madame Sans-gêne* di Umberto Giordano, i *Carnasciali* di Laccetti e *Feudalismo* del maestro Eugenio D'Albert. E, inoltre, le seguenti opere: *I maestri cantori* (con cui s'inizierà la stagione), il *Parsifal*, il *Falstaff*, il *Matrimonio segreto* di Cimarosa, l'*Aida*, la *Traviata*, il *Trovatore*, l'*Otello*, la *Gioconda*, l'*Isabeau*, *Guglielmo Ratcliff*, la *Louise* di Charpentier e *Anna Karenine* di Robbiani. Dirigerà il maestro Vitale.

Al San Carlo di NAPOLI — con la direzione del maestro Gino Marinuzzi — saranno rappresentate: *Tosca*, *Rigoletto*, *Sonnambula*, *Tannhäuser*, *Falstaff*, *Aida*, *Cavaliere della Rosa*, *Africana*, *Fedora*, *Norma*, *Traviata* e le nuove opere: *La cena delle beffe* di Giordano, *I Carnasciali* del maestro Laccetti, *Fior di spina* di Lunghi e *Jaquerie* dello stesso Marinuzzi.

Il Regio di TORINO prepara una stagione che assurgerà quest'anno ad un'importanza eccezionale. Sarà dato il *Nerone* sotto la direzione di A. Toscanini, mentre il maestro Bavagnoli dirigerà le seguenti opere: *I quattro rusteghi*, *Sigfrido*, *Le coq d'or* (russa), *Favorita*, *Rigoletto* e *Norma*.

TRIESTE avrà due stagioni, entrambe promettentissime. In autunno (direttore Angelo Ferrari) si daranno al Rossetti: *Aida*, *Guglielmo Tell*, *Madame Butterfly* ed altre. In carnevale (direttore Gino Nerii) si eseguiranno al teatro Verdi: *Dejanice*, *Tristano e Isotta*, *Sigfrido*, *Tosca*, *Trovatore*, *Traviata*, *Mignon*, *Adriana*, e le nuovissime *Maria di Breval* del compianto maestro triestino Alberto Randegger, e *Scampolo* di Camussi.

Al Regio di PARMA (direttore Podestà) verranno rappresentate: *Walkiria*, *Dannazione di Faust*, *Traviata*, *Aida*, *Piccolo Marat*, *Manon* (M.)

Al Petruzzelli di BARI: *Giulietta e Romeo* di Zandonai e *Iris* di Mascagni, dirette dai rispettivi autori; e, affidate al maestro Padovani, *Ballo in maschera*, *Falstaff*, *Loreley*, *Lombardi*.

A CREMONA (direttore Ghione): *Boris*, *Loreley*, *Piccolo Marat*, *Guglielmo Tell* e un'opera di Verdi.

A MANTOVA, (direttore Lucon): *Sigfrido*, *Bohème*, *Traviata*, *Piccolo Marat*, *Loreley*, *Guglielmo Tell*.

Ed ecco ora l'elenco delle nuove opere che si inscneranno all'Opéra di Parigi: *Nerto*, libretto di Maurizio Lena, tratto dal poema di F. Mistral, musica di Widor; *Arlequin* di Sarment e d'Ollone; *Esther*, versi di Dumas e Leconte, musica di Marlotte; *L'Ile désenchantée*, libretto di Maria Star, musica di Février; *La*

Naissance de la Lyre, poema lirico che Teodoro Reinach ha ricavato da un dramma satirico di Sofocle; *Ichnental (quelli che seguono una pista)*, del maestro Alberto Roussel; *Prélude féerique* di Gragh, musica di Andrea Bloch. Fra le novità coreografiche è sicura l'andata in scena di *Folle jeunesse*, la cui musica è dovuta alla collaborazione di Leone Bakst, Luigi Aubert e Emilio Vuillermoz. Si desidererebbe anche esumare *Platée* di Rameau.

❀ Anche l'Opéra Comique promette diverse novità: *Janned*, dramma lirico in tre atti, parole di Jullien e Alexandre, musica di Le Borne; *Graziella*, poema romantico tratto da Lamartine, musica di Mazellier; *La vision de Mona*, leggenda lirica in due atti per la musica di Louis Dumas; *Les Amants de Venise*, racconto lirico tratto da de Musset per la musica di Tiarko Richepin; *La tisseuse d'Orties*, dramma lirico in cinque quadri di Moran, musica di Doret; *La Guivre*, balletto di Ratez.

Lo stesso teatro allestirà per la prima volta: *Tristano e Isotta* nella nuova traduzione di Chantavoine e Lena; *Scemo* di Bachelet, già eseguita all'Opéra nel 1914; *Le rêve* di Bruneau; *Les Armaillis* di Doret; *Orfeo* di Gluck; *Fidelio* di Beethoven; *Les Pèlerins de la Mecque* di Gluck.

❀ Il Comune di Napoli ha dato al maestro Enrico de Leva l'incarico ufficiale di direttore e riordinatore dei vari organismi che, in dipendenza del Comune stesso, hanno attinenza con la coltura musicale cittadina, quali la gestione dei teatri, la Banda comunale, l'insegnamento del canto nelle scuole elementari, i concorsi di incoraggiamento, ecc. La scelta non poteva essere più giudiziosa, data la profonda preparazione che il De Leva si è formata in molti anni di fervida propaganda e con molte delicate missioni artistiche, degnamente assolte.

❀ La Corporazione delle Nuove Musiche prepara un lungo ciclo di concerti ai quali parteciperanno Casella, Corti, Crepas, il quartetto Amar, la cantatrice Maria Freund ecc. Sotto la direzione di Casella si offrirà la serie completa dei concerti «Brandemburghesi» di Bach, la *Kammersimfonie* di Schönberg, l'*Ottetto* per strumenti a fiato di Stravinski. Un concerto verrà dedicato a Bela Bartok che andrà a Roma per l'esecuzione dei suoi migliori lavori. Tutto ciò, beninteso, senza trascurare la giovanissima e modernissima scuola italiana e straniera.

❀ Per iniziativa del maestro Giovanni Tronchi, direttore dell'Istituto Internazionale di Canto, in Milano, il teatro Magnani di Borgo S. Donnino verrà esercito dal prossimo novembre, quale Teatro Lirico Sperimentale.

❀ In occasione della inaugurazione della Ottava Mostra d'Arte al Carducci di Como, la marchesa Maria Capranica ha regalato per la grafoteca dell'Istituto lettere inedite di Boito, De Gubernatis, D'Azeglio, Manzoni, Giuditta Pasta, Rossini, Mendelssohn - Bartholdy, appartenenti al carteggio privato del defunto marchese Luigi Capranica, notissimo romanziere, di cui il Carducci possiede già i manoscritti di tutte le opere letterarie.

❀ Nella seconda quindicina del corrente ottobre verrà tenuto in Firenze un congresso dell'Industria e del Commercio musicale, sotto gli auspici della Federazione italiana che ha sede in Milano, via Pantano 13, ove si ricevono le adesioni e si forniscono schiarimenti.

❀ La somma totale incassata nei teatri, caffè concerti, cinematografi, ecc. di Parigi, nel 1923, è stata di Fr. 301.333.975, (superando di circa 34 milioni quella dell'anno precedente), così distribuita:

Teatri sovvenzionati	Frs.	32.633.653
Teatri liberi	»	87.563.740
Cinematografi	»	85.428.746
Music-halls e concerti	»	75.991.294
Circhi e sale di pattinaggio . .	»	8.507.288
Sale da ballo	»	9.657.029
Musei	»	1.552.225

L'Opéra e l'Opéra Comique, i due principali teatri di musica sovvenzionati, hanno incassato rispettivamente Fr. 12.240.000 e Fr. 9.660.000.

NECROLOGIO

❀ A Milano, il 3 c. m., Umberto Moroni, ben noto e apprezzato pianista e insegnante alla Scuola Musicale Milanese. Fu, con Ranzato e Berti, fondatore del «Trio italiano» e autore di diverse composizioni. Non aveva che 46 anni.

❀ A Mantova il 3 c. m., il maestro compositore Aldo Ottolenghi, la cui opera *Pamperos* fu rappresentata anche al nostro Carcano e, poco dopo, al Sociale di Mantova.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

MOZART (W. A.)
Sonate.

E. R. 57. - Volume I. (N. 1 a 9) . . . . . L. 10,—
E. R. 58. - » II. (N. 10 a 18) . . . . . » 10,—

Sonate separate:

E. R. 350. Sonata N. 1, in Fa maggiore . . L. 4,—
E. R. 351. » » 2, in Do maggiore . . » 3,—
E. R. 352. » » 3, in Re maggiore . . » 4,—
E. R. 353. » » 4, in Si bem. magg. . » 4,—
E. R. 354. » » 7, in La minore . . » 4,—
E. R. 355. » » 9, in Mi bem. magg. . » 2,—
E. R. 356. » » 10, in Re maggiore . . » 4,—
E. R. 357. » » 11, in Fa maggiore . . » 3,—
E. R. 358. » » 14, in Sol maggiore . » 3,—
E. A. 359. » Fantasia. Op. 18, in Do minore . . . . . » 2,—

E. R. 56. Pezzi celebri . . . . . » 5,—

Edizioni rivedute da M. VITALI.
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI
PREZZI NETTI. AUMENTO COMPRESO

CANTO E PIANOFORTE
Musica vocale da camera

BILLI (V.) (119663). Serenata Napoletana: *Se la finestra tua, come d'incanto*. Versi di A. Bombassei Frascani. Op. 373. Ms. o Br. L. 4.

GUTTINGUER (P.). *Pour passer dans la rue*. Fox trot circulatoire. Paroles de Ch. Cluny. Ms. ou Br.:
—— (R. 867). Edition Chant et Piano. L. 3,50.
—— (R. 868). Edition Chant seul. L. 0,60.

THÉO-SPATHY. *L'amour est une folie*. Fox trot chanté. Paroles de P. Beissier. Ms. ou. Br.:
—— (R. 879). Edition Chant et Piano. L. 3,50.
—— (R. 881). Edition Chant seul. L. 0,60.

OPERE TEATRALI
per Canto e Pianoforte

BOITO (A.) (119713). NERONE. Atto II: *Ecco il magico specchio* (SIMON MAGO). Br. (A) L. 5.

VERDI (G.) (119472). RIGOLETTO. Monologo: *Pari siamo!...* Br. (*Biblioteca lirica*). (B) L. 1,50.

OPERE TEATRALI
per Canto e Orchestra

FIZZETTI (I.). DÉBORA E JAÉLE. Opera completa. Partitura. Formato cm. 23×17. (A) L. 60.

RESPIGHI (O.). BELFAGOR. Opera completa. Partitura Nuova edizione. Formato cm. 23×17. (A) L. 60.

PIANOFORTE
Opere teatrali

CUSCINÀ (A.). UN LETTO DI ROSE:
—— (119714). Atto II. Valzer delle rose. L. 4.
—— (119715). — Tango. L. 4.

Danze

BILLI (V.) (119579). *Chagrin d'amour*. Valse-hésitation. Op. 388. L. 5.
—— (119581). *Désenchantée*. Tango milonga. Op. 389. L. 4.

LIBENTA (F.) (119642). *Il Fox trot delle Sentimentali* (Intermezzo). L. 5.

THÉO-SPATHY (R. 880). *L'amour est une folie*. Fox trot. L. 3,50.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

RESPIGHI (O.) (119578). **Antiche Danze ed Arie** per Liuto (Sec. XVI e XVII). Trascrizione libera dell'Autore: I. CARCOSSI (Fabrizio). Laura soave, Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canario. — II. BERSARDO (G. B.). Danza rustica. — III. AUTORE INCERTO. Campanae Parisienses. — MERSENNE (Marin). Aria. — IV. GIANNOCELLI (Bernardo, detto il Bernardello). Bergamasca. (A) L. 10.

VIOLINO SOLO

DANCLA (C.) (E. R. 431). *50 Esercizii giornalieri*. Op. 74, preceduti da una preparazione tecnica di M. Anzoletti. (B) L. 5.

VIOLONCELLO SOLO

BACH (G. S.) (E. R. 430). *Sei Sonate o Suites* (Opera postuma), rivedute ed annotate sull'originale da L. Forino. (B) L. 8.

ORCHESTRA
con Pianoforte-conduttore

RINALDI (G.) (R. 890). *Romantica Serenata* pour Violon, avec accompagnement d'Orchestre et Piano-conducteur. (A) L. 4.

THÉO-SPATHY (R. 805). *L'amour est une folie*. Fox trot. (A) L. 4.

TIRINDELLI (P. A.). (119509). *Vaticinio*. Canzone. (A) L. 6.

WEILLER (E.) (R. 894). *Maia*. Sérénade provençale. (A) L. 4.

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

LA VICTOIRE DE SAMOTHRACE. Opérette en trois actes. Livret de Gaston Dumestre pour la musique de Joseph Szulc. L. 4.

MUSICA D'OGGI
invia a richiesta numeri di saggio e preventivi di pubblicità pel 1925

IMPERMEABILI PIRELLI

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BOLOGNA MUSICALE. Guida del *Musicista*. (Cesare Sarti, Bologna).

BORESE (V.). *Emission, Esthétique et Santé vocales*, resumant tout l'art du chant. (Libr. Fischbacher, Paris).

CASELLA (A.). *L'evoluzione della musica*. (J. & W. Chester Ltd., London).

CASIMIRI (R.). *Note d'archivio* per la Storia musicale. (Ed. Psalterium, Roma).

DE RUBERTIS (V.). *Teoria completa de la Musica*. Pesos 2,50. (M. Calvello, B. Ayres).

MUSIQUE ADRESSES. 1924. Fr. 25. (Office Général de la Musique, Paris).

PERRACHIO (L.). *L'opera pianistica di Claudio Debussy*. L. 8. (Bottega di Poesia, Milano).

POUGIN (A.). *Le Violon*. Les Violonistes et la Musique de Violon du XVI au XVIII siècle. (Libr. Fischbacher, Paris).

REINITZ (M.). *Beethoven* im Kampf. mit dem Schicksal, 1924. (Rikola verlag, Wien).

SCHWARTZ (R.). *Jahrbuch* der Musikbibliothek Peters, für 1922/-23. (C. F. Peters, Leipzig).

TIERSOT (J.). *Un demi-siècle de Musique française* (1870-1919). (F. Alcan, Paris).

VERCHEVAL (H.). *Dizionario dei Violinista, Violista e Violoncellista*. (Cesare Sarti, Bologna).

WALKER (F.). *A History of Music in England*. (At the Clarendon Press, Oxford).

CANTO
con accompagnamento di Pianoforte

BAINTON (E.). *Dawn*. Medium Voice. 2/- — *Spring Comes*. Medium Voice. 2/- (Winthrop Rogers, London).

BONICIOLI (R.). *Stella mattutina* (R. Frühmann). (Ortelli Hermanos, B. Ayres).

DUBUS (H.). *Des Chants, des Jeux et des Rondes*. (A. Colin, Paris).

FORTUNY (A. P. M.). *Miranda*. Versi di G. di Napoli. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

GRANDJEAN (A.). *L'heure jolie*. Sérénade. Paroles de P. d'Amor. Fr. 4. (P. Decourcelle, Nice).

JAFFE (U.). *Nel parco di rimembranza*. L. 5. (U. Jaffe, Casale M.).

LUPORINI (G.). *Five Italian Songs* for Baritono: 1. *Fior di prato*. — 2. *Alba in fiore*. — 3. *Notte*. — 4. *Fior dell'Alpi*. — 5. *Sognar*. Each /60. (Mauro V. Cardilli, New York).

MASCHERONI (V.). *L'età d'amare*. Versi di G. di Napoli. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MASCHERONI (V.). *Fleni sul ring*. One Step. Parole di G. di Napoli. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MIGNONE (E.). *Ramlik*. Parole di Valrose. L. 4. — *Américaine*. Parole di Valrose. L. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

QUILTER (R.). *An Old Carol*. 2/— (Winthrop Rogers, London).

SARLO (A.). *Mare*. Parole di A. Serra Caracciolo. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

SCHAUB (H. F.). *Vier Lieder*. Mk. 1. (N. Simrock, Berlin).

TOSCHI (P.). *L'Angelo*. L. 5. (A. Comelli & C., Bologna).

MUSICA SACRA

FAUCHET (P. R.). *Messe de N. D. des Victoires*. Soli et Choeurs à 2 Voix égales, avec accompagnement d'Orgue ou Harmonium. (E. Gaudet, Paris).

MUSICA SCENICA

STRAUSS (R.). *Schlagobers*. Heiteres Wiener Ballet in zwei Aufzügen. Op. 70. Vollständiger Klavierauszug zu zwei Händen mit Hinzufügung der handlung. Arrangement von Otto Singer. (A. Fürstner, Berlin).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BOHNKE (E.). *Sonate* für Violoncell und Klavier. Op. 7. Mk. 3. (N. Simrock, Berlin).

BUSSER (H.). *Après la Retraite*. Pièce de Concert pour Cornet en Si b, avec accompagnement de Piano. Op. 61. (E. Gaudet, Paris).

FORTERRE (H.). *Humouresque* pour Violon et Piano. Fr. 4. (E. Gaudet, Paris).

GAL (H.). *Quartett F. Moll* für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell. Partitur. Mk. 2. (N. Simrock, Berlin).

GEMINIANI (F.). *Sonata in Si b. m.* per Violino solo. Elaborazione di M. Corti. L. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

KEMPFF (W.). *Sonate Cis moll* für Violine allein. Op. 13. Mk. 1,50. (N. Simrock, Berlin).

MIX (S.). *Preludio, Notturno, Scherzo* per Quartetto d'archi. (Soc. Ed. L'Odierna, Roma).

PFITZNER (H.). *Konzert in H. Moll* für Violine mit Orchester. Op. 34. (A. Fürstner, Berlin).

RICCI-SIGNORINI (A.). *Agitato commosso* per Violoncello e Pianoforte. Fr. 6. (A. & G. Carisch & C., Milano).

SCHNIRLIN (O.). *Klassische Hefte* für Violine und Klavier. Heft. VI. (N. Simrock, Berlin).

JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica

PER ORCHESTRA

Partiture d'eechestra . . . . . L. 40.—
Trascrizione dell'A. per pianoforte . . . 10.—

LIRICHE

PER CANTO E PIANOFORTE

SENSAZIONE D'APRILE . . . . . L. 5.—
RITMI DEL CUORE . . . . . » 5.—
VIOLE . . . . . » 5.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

A. & G. CARISCH & C. - Editori
MILANO (18) - Viale Venezia, 28

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Redattore responsabile: ANTONIO MANCA
Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

Musica Strumentale da Camera

BAS (G.)
118938. - *Sonata breve* per Violino e Pianoforte . . . . . L. 8,—

BUSTINI (A.)
117988. - *Sonata in sol min.* per Viola e Pianoforte . . . . . » 16,—

LATTUADA (F.)
117449. - *Sonata* per Violino e Pianoforte: 1° tempo *(Giovinezza)*, Andante *(La nostalgia del mare)*. Finale *(I primi sogni di gloria)* . . . . . » 12,—

OREFICE (G.)
117249. - *Sonata in fa magg.* per Violoncello e Pianoforte . . . » 12,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INDIRIZZI UTILI

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

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.
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.

ONEGLIA.
G. Cavilotti & figlio.

PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.

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

PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.

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

TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.

TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.

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

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

A. BOITO

NERONE

Dischi originali "Grammofono,,

LA VOCE DEL PADRONE

eseguiti dagli stessi artisti, coristi ed elementi orchestrali che agirono alla "Scala,, di Milano.

L. 45 DB 733
- **Pater noster** (atto I) «*Padre nostro che sei nei Cieli...*» Luisa Bertana, ms.
- "Ecco il magico specchio... „ (atto II) Journet, bt.

L. 45 DB 734
- **Addio di Fanuel** (atto III p. I) «*Non resistete al malvagio*» C. Galelli, Br.
- **Addio di Fanuel** (atto III p. II) «*V'amai dal dì che il cuor...*» Galelli, br. e coro.

L. 45 DB 732
- **La Confessione** (atto IV p. II) «*Or tutto è confessato...*» L. Bertana, ms., Galelli, br.
- **Duetto finale** (atto IV p. II) «*Laggiù tra i giunchi di Genezareth*» idem.

In vendita presso tutti i più accreditati Negozianti di Strumenti "Grammofono,, e presso la

SOCIETA' NAZIONALE del "GRAMMOFONO,,

MILANO - Galleria V. Em. 39 (Late T. Grossi)
ROMA - Via Tritone, 89
TORINO - Via P. Micca 1

PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

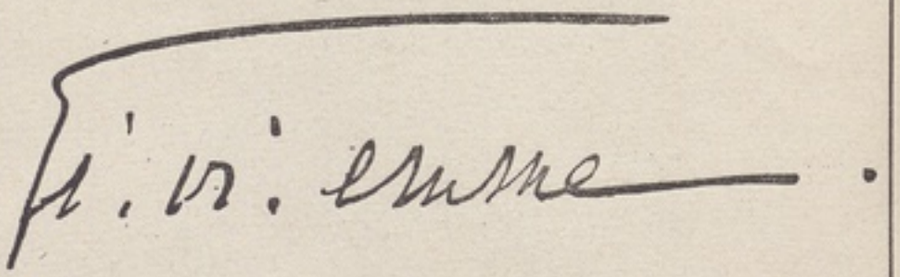
RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO VI. NVMERO XI. NOVEMBRE MCMXXIV

ACQUA di COLONIA
RUSSA

la preferita...

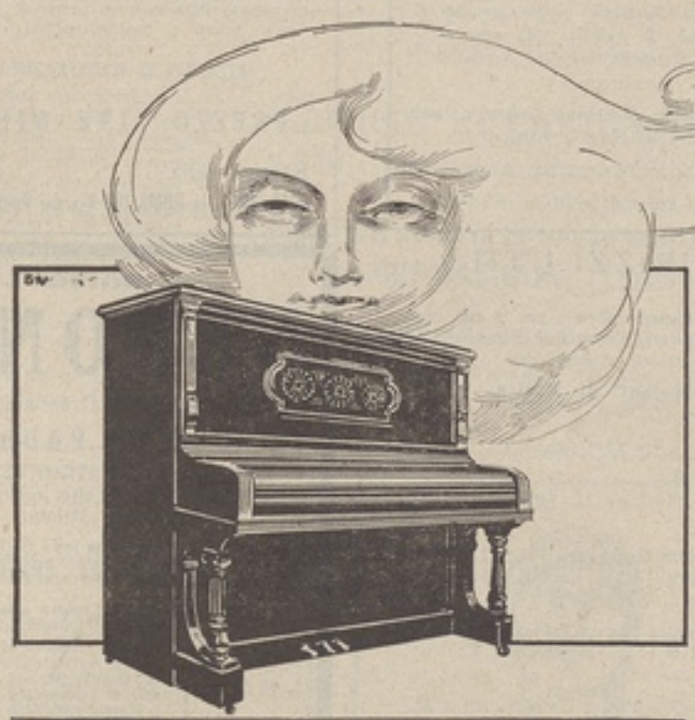


VIA DEL MONTE NAPOLEONE, 21 - MILANO

Domandatela nei migliori negozî
di profumerie

PIANOFORTI

7 GRANDS PRIX



ANELLI, CREMONA

FONDAZIONE 1836

AUTOPIANI

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2 - MILANO
DEPOSITO PER MILANO PRESSO **ROSSI & C.** VIA NAPO TORRIANI, 9
IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZIANTI DI PIANOFORTI D'ITALIA

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

INDIRIZZI UTILI

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

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.
Ditta *De Bernardi Giuseppe* - Via S. Luca, 52-54.
— *Fratelli Serra.* - Via Luccoli, 86 (rosso).

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

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

ONEGLIA.
G. Cavilotti & figlio.

PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.

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

PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.

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

TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.

TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.

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

È uscito l'

ANNUARIO MUSICALE ITALIANO DEL 1924

Contiene elenchi completi, notizie, cenni storici di: Istituti e Scuole, Società musicali, Teatri e Sale, Compositori, Pianisti, Violinisti, Violoncellisti, Maestri di Bande, Direttori di orchestra, Cantanti, Maestri di canto, Editori e Negozianti di musica, Fabbricanti di strumenti musicali; nonchè Istituti e Musicisti italiani all'estero.

RITRATTI ED ILLUSTRAZIONI

PREZZO LIRE DIECI

Inviare vaglia
all'**A. M. I.** in ROMA (9), Via dei Pontefici, 57

A. BOITO

NERONE

Dischi originali "Grammofono,,

LA VOCE DEL PADRONE

eseguiti dagli stessi artisti, coristi ed elementi orchestrali che agirono alla "Scala,, di Milano.

L. 45 DB 733	**Pater noster** (atto I) *«Padre nostro che sei nei Cieli...»* Luisa Bertana, ms. **"Ecco il magico specchio...,,** (atto II) Journet, bt.
L. 45 DB 734	**Addio di Fanuel** (atto III p. I) *« Non resistete al mal vagio »* C. Galeffi, Br. **Addio di Fanuel** (atto III p. II) *«V'amai dal dì che il cuor...»* Galeffi, br. e coro.
L. 45 DB 732	**La Confessione** (atto IV p. II) *«Or tutto è confessato...»* L. Bertana, ms., Galeffi, br. **Duetto finale** (atto IV p. II) *«Laggiù tra i gianchi di Genezareth»* idem.

In vendita presso tutti i più accreditati Negozianti di Strumenti "Grammofono,, e presso la

SOCIETA' NAZIONALE del
"GRAMMOFONO,,

MILANO - Galleria V. Em. 39 (Lato T. Grossi)
ROMA - Via Tritone, 89
TORINO - Via P. Micca 1

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 e 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 cromo.

Cartiera in Germagnano
SEDE: Via Bidone, 10 — TORINO (16)

Fabbrica propria di pasta meccanica a GERMAGNANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

GIULIO BAS

Trattato d'Armonia

PARTE I. — Armonia della Tonalità, Semplice e Diatonica. Accordi (di tre suoni) e loro successione.
PARTE II. — Combinazione d'accordi.
PARTE III. — Modulazioni.
PARTE IV. — Armonia della Tonalità Amplificata o Cromatica.
PARTE V. — Esercizi elaborati e commentati.

L'Armonia, in questo nuovo Trattato, viene studiata per la prima volta, sulle basi seguenti:
Volontà di moto o carattere di riposo delle note, cioè coscienza del meccanismo armonico.
Inseparabile rapporto di armonia e melodia.
Armonia e melodia nel periodo musicale, quindi nella Forma.
Armonia e melodia in rapporto all'orecchio musicale.
Lo studio non impone formule prestabilite, ma cerca e regola la sensibilità musicale dello scolaro.

Finora è uscita la sola PARTE I (L. 12); le altre sono in corso di stampa.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



NERONE

PER L'ANNO 1925
IL CAPOLAVORO DI ARRIGO BOITO
SARÀ RIEVOCATO DALLA CASA
"COLLI FIORITI" S. A.
IN UN ARTISTICO
ALMANACCO TASCABILE PROFUMATO
CHE VERRÀ MESSO IN VENDITA
DAL 15 NOVEMBRE 1924

SIN DA ORA SI ACCETTANO LE PRENOTAZIONI
"COLLI FIORITI" - MILANO - VIA CARITÀ, 20

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 sem. L. 5.50 — ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50

(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

FEDELI V. - Gaspare Spontini . . Pag. 333

WETZLER H. H. - Pensieri di un direttore d'Orchestra teatrale, sfogliando le Partiture tascabili delle opere di Verdi edite dalla Ditta G. Ricordi e C. . . . » 337

CANTARINI A. - Esiste il maestro di canto? . . . . . » 340

RIVISTA DELLE RIVISTE: Debussy e Brahms. - R. Strauss e la critica. — Un archivio wagneriano a Bayreuth. - Italia. - Estero. Pag. 342

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 354

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica Didattica. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . . » 357

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . . » 361

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 363

BRANO MUSICALE:

RECLI G.: *Veglia materna.*

OPERE COMPLETE PER CANTO E PIANOFORTE

IN EDIZIONI DI LUSSO

Si sono cento esemplari numerati in macchina con numeri romani su carta a mano appositamente fabbricata e filigranata dalle cartiere Pietro Miliani di Fabriano:

ARRIGO BOITO

NERONE

rilegatura in pergamena alluminata a mano dal pittore GIULIO CESARI, che disegnò i fregi del testo e illustrò la edizione con disegni ispirati ai bozzetti scenici di Ludovico Pogliaghi.

L. 500

ILDEBRANDO PIZZETTI

DÉBORA E JAÈLE

rilegatura in stoffa di seta stampata dai legni originali del pittore GIULIO CESARI, che disegnò i fregi del testo.

L. 200

OTTORINO RESPIGHI

BELFAGOR

rilegatura in cuoio bulgaro impresso in oro con figurazione del pittore GIULIO CESARI, che disegnò i fregi del testo.

L. 200

(I prezzi, aumento compreso, s'intendono per la spedizione in busta cartonata, franco di porto e di raccomandazione)

G. RICORDI & C. EDITORI — MILANO

ANNO VI. — NOVEMBRE 1924 — NUM. 11.

MVSICA D'OGGI

GASPARE SPONTINI

Quando, nel 1774, l'autore della « Vestale » nasceva in Maiolati — piccolo comune della Marca d'Ancona — l'arte musicale in Italia aveva raggiunto un notevole periodo di floridezza e d'evoluzione: lo stile settecentesco che poi doveva essere riassunto ed esaurito in tutte le più terse e geniali applicazioni da Mozart, aveva già compiuto la differenziazione o specializzazione, dei vari generi. Con Alessandro Scarlatti, Porpora, Marcello, Pergolesi, Piccinni l'opera teatrale e la musica accademica o da oratorio (salmi di Marcello) avevano assunto forme d'arte completa nella riunione dei vari elementi della composizione; lo strumentalismo puro, con Arcangelo Corelli, Domenico Scarlatti e il Sammartini si affermava decisamente con caratteri affatto proprii, basati sulle particolari risorse tecnico estetiche degli strumenti; la lirica sacra, non ancora del tutto inquinata dal genere « concertante », conservava in parte il severo e classico « stile osservato » (polifonia vocale) primo fondamento dello scibile della composizione, e con le musiche « piene » o omofone aveva saputo creare e diffondere un genere d'arte appropriato all'officio liturgico.

Nelle città secondarie dell'Italia centrale (Stato Pontificio), particolarmente nell'Umbria e nelle Marche, la pura musica strumentale era poco conosciuta e il teatro mancava o raramente agiva con spettacolo d'opera; ma in tutta la regione, densa di chiese e di vescovati, con le relative cattedrali, abbondavano le cappelle musicali. Insigni fra tutte erano quella d'Assisi (santuario di San Francesco) e quella di Loreto, le quali in occasione di straordinarie festività religiose richiamavano, anche di lontano, gran numero d'amatori e cultori di musica; ma anche in piccoli centri e in chiese secondarie esistevano ottime cappelle fervorose d'attività, ben mantenute con sufficienti cantori e bravi maestri: esse rappresentavano, sovente, nel piccolo ambiente, l'unica istituzione musicale, ed erano utili anche per il benefico influsso che esercitavano direttamente sulla educazione artistica del popolo.

Gaspare Spontini adolescente, inviato dagli umili genitori a Jesi (capoluogo mandamentale viciniore) presso uno zio prete che doveva predisporlo a entrare nel sacerdozio, dall'ambiente musicale chiesastico dovette ricevere le prime impressioni germinali che poi decisero della sua vocazione artistica e del suo particolare orientamento di compositore drammatico.

E' ritenibile, in vero, che le prime e forti impressioni dell'adolescenza — beninteso, in soggetti che per speciali condizioni fisio-psichiche siano atti a riceverle — siano quelle che suscitano non soltanto la vocazione per l'arte genericamente intesa, ma anche l'inclinazione verso un particolare ramo o una particolare forma dell'arte stessa.

La musica sacra allora in uso nelle cappelle dell'Italia centrale constava di due forme ben distinte: le composizioni « piene » e quelle « concertanti ». Quelle piene erano omofonie di genere corale, quasi sempre a quattro voci ineguali (*cantus, altus, tenor, bassus*) con accompagnamento d'organo (basso continuo), anzi del permanente ripieno dell'organo: genere prettamente chiesastico derivato e amplificato dai *falsi bordoni*, con maggior frequenza di note melodiche di passaggio e di movimenti modulativi. Vi predominava assoluto l'elemento armonico: erano, in sostanza, continue successioni d'accordi melodizzanti, e in osservanza de' precetti scolastici sul senso di tonalità, le modulazioni quasi mai s'allontanavano dal convenzionale ristretto ambito delle sei tonalità relative (tre maggiori e tre minori).

Questo genere d'arte — talvolta arido e poco espressivo — conteneva chiaramente applicati

i fondamenti di tutto lo scibile armonico di allora, come nei « partimenti » ed era adibito all'officio chiesastico nelle ordinarie funzioni. Nelle maggiori festività, in vece, veniva eseguita musica concertata o concertante, genere commisto di forme « a cappella » e di stile teatrale o accademico, meno indicato per l'officio liturgico, ma ricco di risorse, smagliante di molteplici effetti vocali e strumentali, e sopra tutto attraente per la prevalenza della melodia vocale espressiva.

In questo secondo genere d'arte religiosa, non ancora pervenuto alle complete e volgari deformazioni dell'ottocento, i compositori si studiavano molto d'imprimere alle melodie e alla struttura generale una efficace significazione espressiva — sentimentale o descrittiva — in rispondenza del sacro testo. La musica sacra, mentre perdeva parte del suo carattere tradizionale di religiosità, veniva così ad umanizzarsi: si drammatizzava per parlare più direttamente alla sensibilità della massa popolare; veniva a realizzare, con mezzi consentiti dal progresso dell'arte in generale, l'applicazione dello scopo più elevato e spirituale della musica: l'espressione dei sentimenti.

Il piccolo Spontini ebbe a ricevere le prime impressioni musicali da ambedue gli stili chiesastici. Nelle quotidiane audizioni delle musiche piene avrà cominciato ad intuire istintivamente e a riconoscere i fenomeni fisici e gli elementi essenziali dell'armonia (senso di tonalità, principali rapporti d'affinità modulative, carattere e tendenza delle consonanze e delle dissonanze) considerati come chiave di volta, come intima ossatura di tutto l'edificio sonoro. Da queste istintive intuizioni gli derivò l'attitudine al tecnicismo dell'arte. Nelle musiche concertanti la sua iperestesia gli avrà fatto sentire la potenzialità espressiva, l'avrà indotto a rilevare qualche analogia o rispondenza tra gli atteggiamenti delle forme sonore e la loro significazione sentimentale o descrittiva: orientamento estetico e specifico, predisponente al genere drammatico.

Quando all'organaro capitato in Jesi il giovinetto fece sentire un saggio di quanto era riuscito a comporre da sè, di solo istinto, sulla tastiera del clavicembalo e dell'organo, i vigorosi germi embrionali del futuro grande musicista — del tecnico e del drammaturgo — erano già ben radicati e in via d'iniziale sviluppo. Com'è noto, fu in seguito al parere entusiasta dell'organaro che i parenti si decisero a consentire che Gaspare si dedicasse alla carriera musicale.

Ma un altro lato è da rilevare nelle impressioni iniziali che determinarono la sua vocazione: il carattere artistico d'italianità.

Le musiche ascoltate dall'adolescente nella cattedrale di Jesi erano quanto di più italiano e indigeno si possa immaginare. Nessuna infiltrazione d'arte straniera, ma musica quasi interamente regionale, composta sovente da modesti e valenti maestri di cappella locali, con schietta italianità di forma e di sentimento, non senza qualche buon elemento d'arte popolaresca in derivazione di tradizionali sacre canzoni o di « laudi » e con atteggiamenti stilistici consueti nell'ambiente regionale (1).

Allorquando Gaspare Spontini si recò a studiare in Napoli, i tre caratteri germinali della futura sua fisionomia artistica — profondo tecnicismo, espressività drammatica, italianità di sentimento — trovarono l'ambiente il più propizio per svilupparsi e fiorire rigogliosi. Nel Conservatorio della Pietà dei Turchini ebbe la fecondazione tecnica più accurata che allora si potesse desiderare; sotto il limpido cielo partenopeo, tra il popolo più sentimentale d'Italia, là ove vibravano ancora soavissime le melodie del suo conterraneo Pergolesi, doveva acuirsi la sua sensibilità e vigorirsi la facoltà d'espressione; il carattere d'Italianità, più che in qualsiasi altra città della penisola, era conservato gelosamente integro in quella scuola e in quell'ambiente da cui poco dopo doveva salire alla luce della gloria e della immortalità il più squisitamente italiano dei musicisti: Bellini.

***

Sarebbe interessante ed utile uno studio che ponesse in evidenza i caratteri tecnici ed estetici dei primi lavori teatrali di Spontini e li raffrontasse con quelli delle sue opere maggiori.

Alcuni biografi affermano che recatosi a Parigi, a contatto della grande arte internazionale, egli, trasformato il suo stile, divenne un « compositore francese ».

Niente di più erroneo. Nella capitale francese ove erano attivissime, anche allora, le manifestazioni di tutto ciò che di meglio poteva offrire l'arte internazionale in ogni genere, Spontini, dall'ingegno superiore fertilissimo, trasformò ed elevò, sì, la sua tecnica, assimilò con sano eclettismo e con latino senso d'equilibrio quanto era utile al suo temperamento e al suo intento artistico, ma rimase e fu sempre italiano, schiettamente italiano, e nello stile e nell'intimo contenuto espressivo, particolarmente nella facoltà — tutta propria dell'arte italiana — d'esprimere i sentimenti umani con intensità e semplicità per mezzo, principalmente, della melodia vocale. Infatti, quando apparve il suo capolavoro « La Vestale », i critici rilevarono che, oltre l'arte armonica ammirevole e la strumentazione assai ricca, le melodie erano « caldamente colorate, ardenti, passionate, viventi di vita intensa ».

Vi furono anche voci subdole che osarono insinuare il sospetto... ch'egli non fosse l'autore della « Vestale »! Ma quale compositore de' primordi del secolo XIX era in grado di scrivere un capolavoro di quel genere? Il freddo accademico Cherubini? il sinfonista Beethoven? lo strumentalista Clementi? Perchè non vennero fatti raffronti con le precedenti opere e si lasciarono correre le stolte o maligne voci?

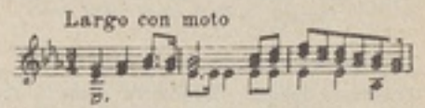
Degli autori suoi contemporanei più in vista Spontini non fu nè plagiario nè pedissequo imitatore, massime degli stranieri, per quanto li onorasse (ricordiamo che fu egli — interprete eccellente e magnifico direttore d'orchestra — a far conoscere ai parigini il « Don Giovanni » di Mozart).

Per elevare la sua tecnica senza alterare l'impronta d'italianità, egli aveva avanti a sè anche l'ammaestramento dei due eminenti musicisti nostri, allora onoratissimi nella capitale francese: Cherubini e Clementi. Particolarmente il Clementi, la cui tecnica trascendentale — tecnica della composizione in genere, non soltanto pianistica — aveva destato grande entusiasmo tra i più colti musicisti e fervori di tendenze innovatrici, Spontini dovette essere studioso ed ammiratore. In parecchie pagine sue si riscontrano analogie con l'arte di Clementi. L'indole e la brevità di questo scritto non consentono una esauriente dimostrazione: presentiamo un solo esempio.

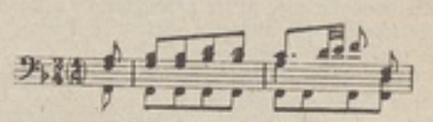
Nella « Vestale » l'Inno mattutino

Alma Vesta, del ciel pura figlia

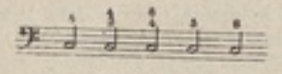
è certamente tra i pezzi più pregevoli dell'opera, intenso d'espressività, mirabile d'euritmia; esso comincia, nelle parti vocali, con questa frase:



Orbene, nella Sonata op. 34 n. 1 di Clementi (pubblicata a Vienna nel 1795, dodici anni prima dell'apparizione della « Vestale ») troviamo all'inizio del secondo tempo — *Un poco andante quasi allegretto* — il medesimo spunto:



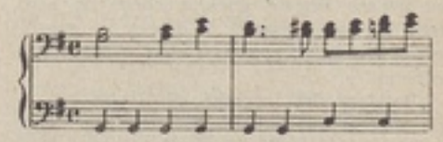
Lo schema armonico d'ambedue è identico. Eccone la formola:



il disegno melodico è somigliantissimo non soltanto nella prima misura ma anche nella seconda: movimento ascendente dal quinto grado all'ottava della tonica (il *fa* e il *re* di Spontini, nella terza misura, non sono che appoggiature).

Questo stesso schema armonico, con qualche varietà melodica, è riprodotto nella terza e quarta misura dell'introduzione della « Norma »

Ite sul colle, o druidi.



La « Norma » fu rappresentata ventiquattro anni dopo della « Vestale ».

Le ispirazioni spontiniane nella musica di Bellini sono evidenti: tutta la « Norma » può essere considerata come una derivazione ideologica della « Vestale » resa a traverso il temperamento e l'indole prevalentemente melodiosa del cigno catanese.

A coloro che qualificarono Spontini come

(1) Uno degli atteggiamenti stilistici più comuni nella musica sacra « concertante » della regione Umbro-Marchigiana, consisteva nell'abuso continuo del procedimento melodico a terze o a seste parallele. Era questo un vero carattere tecnico regionale, e chi scrive — nato nell'Umbria — può testimoniare ch'esso era ancora in pieno vigore nella seconda metà del secolo XIX. Orbene, la « Vestale » è natura di tale procedimento melodico, oggi alquanto stucchevole. Spontini, tra i fasti della grande arte internazionale, tra gli splendori della corte napoleonica, conservava genuine le prime impronte estetiche ricevute nell'umile ambiente nativo.

Un altro operista della stessa regione, Filippo Marchetti (1835-1902) ebbe a subire sensibilmente l'influenza di tale carattere tecnico regionale: il suo « Ruy-Blas » sovrabbonda, infatti, di melodie svolgentisi sempre a terze o a seste parallele.

compositore francese noi opponiamo che egli, anche in certe derivazioni dell'arte sua si conservò sempre italiano, tanto da essere preso poi a modello dal più italiano de' compositori.

***

Possiamo dunque riconoscere come i tre germi che nell'ignaro adolescente avevano determinato la vocazione artistica, poterono fiorire e fruttificare inalterati: il tecnicismo, la drammaticità e l'italianità furono i caratteri salienti della produzione spontiniana.

Per la superiorità innovatrice della tecnica, in ogni elemento della composizione, compresa la strumentazione, fu un antesignano: schiuse l'orizzonte a più audaci e radicali innovazioni, fu precursore e iniziatore di Wagner.

Quale drammaturgo egli raggiunse — come senza falsa modestia asseriva egli stesso — il *non plus ultra*, le colonne d'Ercole della potenzialità significativa realizzabile con le risorse tecniche da lui acquisite. Qui è forse il suo merito maggiore. Vero compositore drammatico è il musicista che addestrato in tutti i generi e in tutte le risorse della tecnica possiede speciale facoltà di adattare, di utilizzare le varie forme per la più efficace espressione di determinati sentimenti. A differenza del sinfonista che può liberamente vagare e fantasticare nelle regioni infinite della musica pura e soggettiva, l'operista deve saper piegare la fantasia e la tecnica a scopi chiaramente definiti, entro limiti circoscritti di mezzi e d'estensione. Ora, sotto questo aspetto, la « Vestale » e il « Fernando Cortez » rappresentano quanto di più liricamente drammatico era stato composto fino allora, e noi possiamo renderci conto della sincerità con cui l'autore stesso chiedeva a Wagner: « Comment voulez-vous que quiconque puisse trouver quelque chose de neuf, alors que moi, Spontini, je déclare ne pouvoir en aucune façon surpasser mes oeuvres précédentes? ».

L'appunto che i nemici gli rivolgevano, di non aver saputo scrivere altri capolavori dopo la « Vestale » e il « Fernando Cortez » non menoma il merito dell'artista nè può avvalorare il dubbio sulla reale paternità di quelle due opere. Scriveva recentemente Arturo Pougin (2): « Spontini, sorti de l'obscurité tout d'un coup avec un éclat extraordinaire par le double coup de foudre de *La Vestale* et de *Fernando Cortez*, y rentra pour jamais en tant que producteur, et durant son long séjour en Allemagne ne put une seule fois rencontrer l'équivalent des deux chefs-d'oeuvre qui l'avaient fait acclamer comme un maître. Cela alors qu'il était dans toute la force de l'âge, avec toute l'autorité que lui donnait une célébrité légitimement acquise, et en dépit des facilités que sa haute situation lui donnait de se produire dans des conditions d'interprétation et d'exécution absolument exceptionnelles. C'est là un phénomène presque inexplicable et peut-être unique (*sic*) dans l'histoire de l'art ».

No. Non è un fenomeno inesplicabile; e non è neppure infrequente nei musicisti il caso di esaurimento anche dopo un solo lavoro ben riuscito. Per Spontini il « fenomeno » può spiegarsi in modo particolare: anzitutto osserviamo che essendo generalmente ignote le sue opere posteriori, la serena critica storica non ha ancora detto se il loro merito fu giustamente giudicato; ad ogni modo, dobbiamo considerare che Spontini, assunto alla direzione generale dell'Opernhaus di Berlino, tra le occupazioni della sua non lieve carica, tra le beghe clamorose con gli intendenti reali (conte di Brühl e conte di Redern) non poteva avere il tempo nè la tranquillità per raccogliersi, per mettersi in quella speciale disposizione di spirito — lo stato di grazia, direbbero taluni — indispensabile perchè l'ispirazione arrida all'artista creatore. Fu l'attività del direttore d'orchestra che distolse e forse indeboli quella del compositore.

Sul carattere d'italianità della sua produzione è superfluo insistere dopo la testimonianza e l'omaggio di Vincenzo Bellini.

Italiano di nascita e nel temperamento, per quanto affettasse di spregiare i suoi connazionali, Gaspare Spontini conservava profonda la nostalgia dell'Italia e della sua regione nativa. Sovente, nel periodo delle vacanze annuali, tornava a Maiolati per godervi giorni di dolce quiete e d'agreste riposo, e a Maiolati la morte lo colse il 14 gennaio del 1851.

Un vecchio maestro di cappella (da me conosciuto molti anni fa), il quale era stato a visitare più volte lo Spontini in Maiolati, mi narrò come il grande maestro si compiacesse d'illustrare ai visitatori gli episodi più notevoli della sua ascensione artistica a Parigi e a Berlino: « portava sempre appesa al collo, ben visibile, una decorazione cavalleresca, e abitualmente offriva in ricordo ai visitatori la riproduzione in bronzo della medaglia d'oro conferitagli dal re di Prussia ».

Sulla sua irritabilità — causata evidentemente dalla squisita iperestesia dell'artista — e su gli altri difetti personali si sbizzarrirono i suoi contemporanei e i posteri molto più di quello che l'interesse dell'arte, della biografia e della filosofia della storia potesse richiedere.

Nell'attuale ricorrenza del terzo cinquantenario della sua nascita, il piccolo comune nativo intende tributargli speciali onoranze. Ciò giova a richiamare l'attenzione, sia pur momentanea, dal pubblico italiano su lui. Ma è desiderabile che Spontini venga ricordato meno effimeramente dagli italiani, e in modo degno: con la conoscenza, cioè, dei suoi lavori, con adeguata illustrazione dei suoi meriti. Per parecchi musicisti nostri egli è quasi uno sconosciuto (3); non parliamo dei profani! Perchè — sia lecito chiederlo — i direttori dei nostri concerti orchestrali, così premurosi nell'ammannirci i più eterogenei prodotti della lirica sinfonica straniera, non eseguiscono mai le « sinfonie » della « Vestale », del « Fernando Cortez » e dell'« Olimpia? ». E la bellissima marcia funebre della «Vestale» non potrebbe trovare degno posto nei concerti stessi?

Rendiamo noto agli italiani questo grande musicista nostro. Nella serenità del giudizio storico rivendichiamo e affermiamo altamente la sua schietta italianità, noi onesti discendenti di quei connazionali che — se dobbiamo credere al non sempre obbiettivo referto di Riccardo Wagner — egli scherniva come *cochons*.

VITO FEDELI.

(2) « Rivista Musicale Italiana », anno 1922, pag. 248.

(3) M'avvenne recentemente di chiedere a un bravo professore d'orchestra se avesse suonato mai musica di Spontini.
— No, — disse — ma mi pare d'averlo sentito nominare più volte il maestro Spontini. Che fa? dove sta?
— È morto — risposi io.
— Ma quando?
— Più di sessant'anni fa....
(naso e sorriso del « professore »).
Ah, l'insegnamento della storia dell'arte nei nostri Conservatori! Quando il Ministero si deciderà a farne un mezzo di vera coltura?

NOVITÀ
OPERE TEATRALI COMPLETE
in Partitura d'Orchestra
(formano centimetri 23 × 17)
I. PIZZETTI
DÈBORA e JAÉLE
O. RESPIGHI
BELFAGOR
Ciascuna L. 60,— (aumento compreso)
EDIZIONI G. RICORDI & C.

Pensieri di un Direttore d'Orchestra Teatrale

sfogliando le Partiture tascabili delle opere di Verdi edite dalla Ditta G. Ricordi e C. (1)

Con la nuova edizione delle Partiture tascabili delle opere di Verdi, la Ditta G. Ricordi e C. ha compiuto un'opera di propaganda che deve essere salutata con gioia e riconoscenza da tutti gli amici dell'arte verdiana, e che merita la più larga diffusione nel mondo musicale tedesco. La nuova edizione ha pregi indiscutibili che s'impongono immediatamente: stampa quanto mai nitida, carta bella e forte, chiara visione prospettica della partitura originale, scevra dalle alterazioni dei valori musicali dovute all'accumulamento di un testo poliglotta; dovrebbe perciò favorire altamente la vera comprensione delle opere verdiane e assicurare il giusto riconoscimento del loro valore.

A più d'un avanguardista parrà forse una curiosa stravaganza parlare di comprensione e di riconoscimento di valore a proposito di un operista della grandezza di Verdi, e ciò in un'epoca come l'attuale, così multiforme e matura in fatto di scoperte musicali: eppure, se guardiamo un po' attorno nei teatri di opera, dobbiamo riconoscere indiscutibilmente la necessità di cambiamenti nella qualità delle esecuzioni di quelle opere.

Non parlo dell'AIDA, dell'OTELLO e del FALSTAFF; di queste si possono sentire delle ottime e degne rappresentazioni nella maggior parte dei buoni teatri, in cui furono studiate con intelligenza ed entusiasmo; parlo piuttosto delle opere appartenenti all'epoca giovanile e di mezzo dell'attività del Maestro. Quello che si vede e si sente talvolta a tal riguardo in molti medii e piccoli teatri, esula a tal segno da ogni discussione, che lo sconcio non può spiegarsi se non ammettendo una assoluta incomprensione del loro valore intrinseco.

Il trattamento peggiore tocca al povero TROVATORE e al RIGOLETTO. « L'opera è a posto », sentenzia il direttore, alla prova d'orchestra; « è pronta », conferma il *régisseur* con gravità e ponderatezza; ma, disgraziatamente, il più delle volte l'opera « *non va* ». La direzione musicale viene affidata al solito « *routinier* » o a un giovane principiante. Con la solita « pro-

(1) *Lo scrittore di questo assennatissimo articolo è un reputato direttore d'orchestra tedesco (fu anche primo direttore all'Opera di Colonia) e compositore di molta musica sinfonica, tra la quale citeremo la sua ultima opera « Visioni » che, eseguita in Germania, ha ottenuto un vibrante successo.*

va d'intesa » — nota bene, senza interruzioni nè osservazioni, con una passività grazie alla quale le azioni del direttore presso il personale salgono straordinariamente, — l'opera vien fuori dolcemente, senza dolori e senza inconvenienti. E' proprio necessario ricordare le *consuetudini* così a fondo radicate in alcuni teatri per le esecuzioni del TROVATORE?

Quasi tutti i teatri medii e piccoli usano rappresentare il TROVATORE con orchestra ridotta, e per di più assai spesso con metà (e la più debole) degli archi. Chi non conosce la sonorità rozza dei tromboni di fronte a una orchestra d'archi di molto ridotta e composta dai suonatori più deboli? E quanti momenti sono oggi attesi dal pubblico per un loro particolare carattere comico, che non era affatto nelle intenzioni dell'autore, ma che a poco a poco gli è stato conferito dalla cattiva esecuzione, sino a farlo apparir naturalissimo?

Quale rifioritura di divertente « arte estemporanea » (che rende però un po' troppo realistico il quadro musicale del disordinato e pittoresco accampamento del 3° atto) è creata dai consueti falsi attacchi, divenuti quasi tradizionali (Ah! perfida! — Ella stessa! — Ei mentisce! Oh Dio!... Oh Dio!... — Urla pure! — E tu non vieni, o Manrico!...).

All'occasione questo povero cadavere d'opera viene momentaneamente galvanizzato da un Manrico famoso; un urlo assordante sul famoso *do* acuto (che è poi generalmente un *si bemolle*) della « pira », e tutto resta come prima. Questi piccoli sprazzi di luce su certe rappresentazioni del TROVATORE possono sembrare eccessivi, ma in molte città si è proprio abituati a considerare ciò come cosa logica.

***

E' doloroso constatare quali e quante siano le nostre colpe verso le prime opere di Verdi!

Prima di tutto si dovrebbe finirla con l'opinione generalmente diffusa che i grandi *rubati*, gli *ad libitum* arbitrarii, le *corone* ingiustificate e altre simili abitudini antimusicali appartengano allo stile italiano. Bisogna aver assistito una volta ad una rappresentazione verdiana diretta da Arturo Toscanini per comprendere che cosa significhi lo *stile italiano puro*, e quale insospettata ricchezza musicale e drammatica stia racchiusa in quelle opere.

Toscanini affronta la tradizione prediletta con una intransigenza rigorosa; appoggiandosi a un sicuro istinto delle necessità drammatiche e ad una musicalità aristocratica, ottiene una così inaudita precisione e chiarezza di declamazione, unita ad un'esecuzione musicale assolutamente superiore e non *teatrale*, che le scene più trite rivivono in una luce impensata.

Là dove nel direttore d'orchestra difettano il vero sentimento ed il gusto artistico, interviene la « sfumatura », giacchè bisogna ad ogni costo fare una cosa « diversa ». Così abbiamo, nell'estrinsecazione dell'arte verdiana, da un lato una deplorevole trascuratezza, e dall'altro una sterile aspirazione al sentimento artistico, insieme al mantenimento della cosidetta tradizione italiana.

E come è nata questa « *tradizione* »? Se si tiene conto delle speciali condizioni di certi cantanti, la spiegazione diventa agevole. Il cantante, il cui registro centrale non è ben uguagliato, trova una sgradevole difficoltà in ogni melodia che si aggiri su quella tessitura. Invece di sviluppare e di arrotondare la frase musicale secondo il senso della parola o della struttura musicale, egli sorvola con maggiore o minor grazia sulle note incomode, che non gli « stanno bene », e si adagia poi con grande convinzione sulla nota acuta: la ben nota « villeggiatura » del gergo teatrale. Si possono citare esempii innumerevoli presi dalle opere di Verdi; adduco qui solo, come caso specialmente tipico, l'esempio del primo terzetto del TROVATORE. Quasi sempre esso vien eseguito troppo in fretta, giacchè in generale, nello stile cosidetto italiano, i tempi concitati e la mancanza di nitidezza che ne deriva sono considerati come temperamento. Che impressione di novità fa questo terzetto quando la precipitazione insensata venga sostituita dalla intensità di sentimento, le sospensioni a sbalzi sulle consuete corone cedano il posto ad una elastica ed intelligente varietà di tempo, e, sia detto *en passant*, venga « aperto » il taglio che rovina l'intera struttura del pezzo!...

Vorrei poi citare anche la corona esagerata, urtante ogni sensibilità musicale, che si fa sulla prima nota (4° movimento) dell'introduzione strumentale all'aria di Gilda nel RIGOLETTO (Caro nome), corona che si spiega pure in modo analogo. Già la prima nota di questa introduzione, pur appartenendo al movimento cosidetto debole ed inaccentuato, richiede un'espressione particolare, intima, che ci guida direttamente nella vita sentimentale di Gilda, trepida di sogno e di soave speranza; a questo vago *espressivo* sulla prima nota si unisce l'esecuzione dell'intera frase, che va resa con leggerezza ed elasticità. Il profumo inebriante d'una tiepida notte estiva d'Italia respira in questa melodia, e si fonde dolcissimo coi teneri moti dell'anima di Gilda.

Di questo delicato *espressivo* la tradizione ha fatto la grossolana corona che si sente in molti teatri, e la gentile elasticità dell'intera frase degenera in una grottesca contrazione del ritmo, che offende ogni sensibilità musicale.

Molto si potrebbe dire anche sui recitativi verdiani, che formano un capitolo a sè. Quanto acquistano in espressione e in significato allorchè, in luogo dell'arbitraria negligenza di ogni valore musicale, si abbia una declamazione meditata e conforme al senso!

E che ricchezza affascinante di sonorità orchestrale contengono queste partiture! Si pensi alle belle combinazioni sonore del *Preludio* del BALLO IN MASCHERA; alla musica sottilmente caratteristica dei congiurati; al terzetto fra Ulrica, Amelia e Riccardo; all'introduzione strumentale del 2° atto; al magnifico finale del 2° atto, che unisce il dolore lacerante d'Amelia, il furore e la rabbia di Renato e la beffa cinica dei congiurati in una possente *polifonia*, o *polidrammatica*, come Bruno Walter definì una volta, assai finemente, questo brano; e, passando al RIGOLETTO, si pensi all'ardito impiego del contrabbasso nella prima scena fra Rigoletto e Sparafucile, al *temporale* ecc.

A proposito di questo punto vorrei richiamare l'attenzione sull'uso ingiustificato che in molti teatri minori si fa dei fagotti, in sostituzione dei caratteristici brontolii temporaleschi. Un tale procedimento non dovrebbe essere tollerato da nessun direttore nè *régisseur* e tanto meno il funzionamento arbitrario del lampo e del tuono. La partitura dà a questo punto le indicazioni più precise; col seguirle esattamente si ottiene un quadro naturale ed una pittura di assieme di un effetto realistico commovente. Questa scena, d'una concezione geniale, è una vera miniera di còmpiti affascinanti per l'arte interpretativa, musicale e scenica.

E qui vorrei accennare fra parentesi ad un mal uso in voga in molti teatri di provincia. In essi si adoperano spesso per la musica di scena i suonatori d'orchestra meno abili; e si riducono così molte tra le più significative idee musicali ad una volgarissima musica da caffè-concerto.

Invece, per la musica di scena, che quasi sempre è scoperta, è indispensabile di scegliere i suonatori migliori, fra quelli disponibili nei teatri. La grazia cortigiana, la finezza ed eleganza, che a me sembrano affascinanti, della musica sul palco nel BALLO IN MASCHERA, possono essere rese solo da musicisti davvero eccellenti, e naturalmente solo nella ideazione originale.

***

Ma il cortese lettore qui perde la pazienza e si domanda: « qual rapporto esiste fra queste escursioni del regno della pratica teatrale e le partiture tascabili Ricordi? ». Esiste, più che non sembri a prima vista!

Per ottenere la fedele esecuzione d'un'opera, è necessario anzitutto avere del materiale musicale nitido e in buon ordine; ed ogni direttore d'orchestra, che abbia lavorato in teatri di provincia, sa qualche cosa delle condizioni in cui si trovano le vecchie partiture e parti delle opere di Verdi. Finora era quasi impossibile avere una partitura appena decente; io ricordo una partitura verdiana in cui quasi ad ogni pagina c'era, ad esempio, il 4° movimento della battuta della voce segnato sotto al 2° quarto dei violini; il 3° quarto dei clarinetti in fondo alla battuta; e un'importante entrata *sf* dei tromboni relegata in un'annotazione a piè di pagina. Direttori giovani ed inesperti (e proprio ad essi per lo più si affidano queste opere) fanno fatica a ritrovarsi in un simile labirinto, e ricorrono poi come *ultima ratio* allo spartito per pianoforte.

Ma anche per il direttore pratico, dotato di una memoria specialmente visiva, una partitura così confusa è un vero impaccio, e spesso è difficile evitare che la confusione del quadro ottico passi involontariamente a quello fonico.

Grazie alla pubblicazione delle nuove partiture tascabili economiche della Ditta G. Ricordi, è ora reso possibile ad ogni direttore e maestro di far le prove al piano con una partitura impeccabile, immaginando l'intero quadro fonico, e stabilendo già durante lo studio ogni relazione dinamica fra voci e orchestra con riguardo ai valori melodici, tematici e coloristici. Le nuove partiture rappresentano un vero beneficio per ogni maestro coscienzioso, sia di coro che di cantanti, che cerchi nel suo studio di ottenere chiarezza, nel più ampio significato della parola. I requisiti principali, perchè una rappresentazione di opera teatrale assurga ad un avvenimento di arte, sono: bellezza di suono, colore, poesia, drammaticità. Di tutti questi requisiti la chiarezza e la precisione sono le basi indispensabili. Ma la chiarezza può essere raggiunta solo mediante un lavoro preparatorio adeguato, e questo lavoro ha sin dapprincipio una ben altra impronta se, invece che su partiture illeggibili o su riduzioni per pianoforte foggiate sulla ben radicata « tradizione », venga compiuto con l'aiuto di partiture nitide e non scarabocchiate.

Se il TROVATORE, il RIGOLETTO e il BALLO IN MASCHERA saranno ristudiati ovunque da questo punto di vista, cadrà da sè la critica sì spesso udita e spesso non priva di fondamento che considera quella musica come *musica da organetto* o come *sdolcinatura*. Più di un pregio recondito d'istrumentazione verrà alla luce; e, se vi si aggiungano una declamazione giusta ed acuta, un fraseggio logico, ed una messa in scena fantasiosa, queste opere, traboccanti di maschia e rude vitalità e di passione ardente, appariranno in una luce del tutto nuova.

Alle nuove edizioni Ricordi esprimo un augurio ed una speranza: ch'esse possano contribuire all'agognata nobilitazione dello stile verdiano nei teatri tedeschi.

HERMANN HANS WETZLER.

Esiste il Maestro di Canto?

Nella mia lunga pratica con cantanti, e in diversi paesi, mi sono dovuto accorgere e convincere, quasi con delusione, che quello che si dice il maestro di canto, è un termine e nulla più. E da questa premessa, io imagino l'acidulità del mio asserto che tocca molta gente, anzi moltissima gente, che dalla professione ne trae il mezzo di vita, e molto spesso i facili e ingenui incensi degli allievi che, in qualche maniera, scoprono nel meccanismo della loro voce, miglioramenti indubitamente decisi. Non è dunque a dire che dai maestri di canto, per molti, qualche vantaggio non ne provenga, come non è qui il luogo ove io tenti mettere in dubbio la buona fede di chi insegna. Io dico semplicemente, invece, che il maestro di canto è un'iperbole, e quando c'è — e spiegherò poi come lo intendo — in gran parte egli fa dell'empirismo, come i molti compositori che pretendono scrivere e non sanno fare una modestissima fuga fatta bene, o un semplice pezzo, dinamicamente e architettonicamente ben costruito.

Se a questo convincimento io fossi giunto solitario, nella mia saputa schiettezza, avrei forse preferito tenerlo per me, come fin qui, ma me ne conferma il giudizio, l'autorevole parola del prof. dr. Guglielmo Bilancioni della R. Università di Roma che, sull'argomento, ne ha fatto un libro di circa cinquecento pagine, in veste elegantissima pei tipi del Policlinico: « La voce cantata e parlata, normale e patologica ». E, in verità, se di libri sull'argomento, moltissimi ne furon dettati, nessuno pur anco lo avvicina nella sapienza dell'indagine e nella logica delle conclusioni, e ad esso ben si adatta quanto scriveva l'illustre Luciani, in quanto arte e letteratura vi « trovano parentele e colleganze, con la scienza della vita, maggiori di quelle che il volgo sa immaginare ». E da lì, dallo studio di tale connubio, nel quale trovano più o meno vivido riflesso dieci anni di lavoro sulla fonetica biologica, derivano le mille altre osservazioni che mi hanno risolto a informarne, nel vantaggio di chi si dedica al canto, e vorrei dire anche all'oratoria, se non esorbitasse dai limiti di questa rivista.

***

Quale adunque il processo? breve: ogni persona che abbia una naturale disposizione al canto — dico canto con un senso lato, cioè di attitudini varie all'arte — potrà riuscire a perfezionare il sistema del suo meccanismo, in primo luogo e moltissimo, con lo studio dell'apparato fonico generale, e individuale: secondariamente con l'esercizio continuo vocale e lo studio della musica nelle sue manifestazioni di scienza e arte; e, infine, nella imitazione delle voci, alla sua consimile, per timbro e colore. Stabilito questo principio, il cosidetto maestro di canto, potrà intervenire come guida e quando egli sia l'alter ego di quella voce da educarsi, analoga cioè alla sua. Il maestro di canto che non sa cantare egli stesso, e corregge l'allievo a base di « più in fuori » o « più in dentro », o di respiri diversi, è un'ubbia. Il respiro, ch'è condizione, e la forma specifica onde voi potrete trarre il maggior rendimento dal vostro organo, se avete la fortuna d'averlo, ve lo potrà dare soltanto il laringoiatra artista, mentre il maestro vi potrà dare qualcosa di più inerente all'arte, se è un musicista, e se non lo è, come il più delle volte, vi trarrà alla rovina.

Nella sua voce, ogni cantante avrà notato sovente delle variazioni; di esse egli ne avrà fatto partecipe il maestro: ma quanti sono coloro che della ragione fisica di queste variazioni possono rispondere, se quasi non è ancora scritta, in nitida forma, con le origini e le leggi, una guida allo studio della fonetica biologica, perchè sarebbe il più completo trattato di psicologia umana? poichè per tre fatti si manifesta l'anima nostra: lo sguardo, il gesto, la voce. Voi, signor cantante, e voi, signor maestro di canto, converrete con me che se questo trattato non c'è ancora, voi non lo avrete incoscientemente divinato attraverso il vostro spirito, perchè i vostri studi son stati ben lungi da questo, e se vi foste riusciti, sarebbe ancora e sempre dell'empirismo e non del metodo.

Che se così non fosse, chiedete al vostro io qualche precisione meccanica, punto di partenza per raggiungere il fine. Chiedetegli qualche particolare sulla pressione aspiratoria e la tensione delle corde vocali; delle diverse lunghezze di esse nei due sessi, e del conseguente trattamento, del sistema nervoso e la laringe; dei centri laringei nel cervello; delle zone di articolazione del tubo fonatorio; delle diverse posizioni della lingua nella pronuncia delle diverse vocali e del velo pendulo; dei suoni semplici della voce e delle modificazioni della stessa nell'apparato fonetico; del meccanismo della pronuncia e della natura fisica delle vocali, ecc. ecc., ed io scommetto che a questa serie di domande, che son poche e non son tutte, per chi tratti la voce a fine artistico, i più risponderanno... per mo' di dire, e allora ci si convincerà che finora è riuscito a cantare quegli che ne ha la natura, dominata da un controllo assoluto del suo sistema nervoso, col continuato esercizio, che però sarebbe riuscito ben meglio e in minor tempo se le sue facoltà avessero funzionato anche sul raziocinio e sullo sviluppo organico, cioè su basi più positive.

***

È difatti stranissimo che chiedendo nozioni sul suo metodo a qualche cantante di grido, od anche a qualche modesto, in perfetta coscienza del proprio valore, nessuno vi sappia dir qualcosa sulle ragioni fisiche, biologiche e patologiche, della loro arte, e vi rispondano invariabilmente con una indeterminatezza meravigliosa e ridicola. E si capisce: il maestro di canto non c'è che nella forma e nella sostanza più empirica che si possa immaginare, e l'allievo è di questi il necessario prodotto, sia pure con i mezzi a disposizione della sua gioventù, che non di rado nell'esercizio quotidiano, riesce per virtù proprie, ad imbroccare un meccanismo e a trarne da esso i vantaggi che la sua intelligenza, e la sua coltura gli permettono e gli consigliano. Se così non fosse non si darebbe il caso che un maestro produca un buon elemento, sopra centinaia che per quel buon risultato, gli son poi passati per le mani.

Questo insegnante e questo insegnamento, dovrebbe finalmente scomparire creando prima che degli artisti, dei coscienti, e gli istituti musicali dovrebbero avere annesso alla scuola di canto, il laringoiatra che studi prima i soggetti, per avviarli, dopo un attento esame, all'arte, rivedendoli poi a più riprese nel corso degli studi. Questi, quando sia il laringoiatra artista, chè tale qualità non può andar disgiunta dall'altra, potrà dare le indicazioni sconosciute ai cantanti e che noi vediamo e tocchiamo nel libro del Bilancioni e che rappresentano lo studio complementare del cantante. La fisiologia, l'anatomia, la fisica acustica, la letteratura, passeranno di fronte a lui nella loro veste di semplicità, prospettando gli studi e le osservazioni dei maggiori di nostra gente, che alla voce dedicarono molta parte di se stessi o alla voce e alla lingua diedero nella vita sociale quell'alto senso di poesia, di cui è bene non scordarsi mai. Risorgeranno così gli italiani del secoli XVI, XVII e XVIII, e riparleranno Dante, Leonardo, Galileo, Fabrizi di Acquapendente, Morgagni, ecc. e si riudranno storie di apparecchi e di strumenti, di scoperte scientifiche, di teatro, di eloquenza e di educazione; e allora la fonetica e la tecnica fisiologica, la psicologia e la tecnica psicologica, la patologia e la tecnica clinica, penetreranno per ogni dove con sguardi circolari e verticali, maturando l'artista; e le infinite stupidaggini che corron sulle bocche di allievi e di maestri si tramuteranno in positività proficue. Meno cantanti e meno maestri, e più artisti, e rinascerà la voce nella sua bellezza, traviata dal non senso teatrale in largo uso: e deturpata dall'ignoranza.

ALDO CANTARINI.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

O. RESPIGHI

Antiche Danze ed Arie per Liuto

(Sec. XVI e XVII)

Trascrizione libera dell'Autore:

1. CARROSIO (Fabrizio). — Laura soave. Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canario.
2. BESARDO (G. B.). — Danza rustica.
3. AUTORE INCERTO. — Campanae Parisienses. — MESSENNE (Marin.). Aria.
4. GIANNOCELLI (Bernardo, detto il Bernardello). — Bergamasca.

L. 10.— (aumento compreso)

EDIZIONE G. RICORDI & C.

RIVISTA DELLE RIVISTE

DEBUSSY E BRAHMS

Mr. André de Ternant racconta nei *Musical Times* dello scorso luglio come Debussy, dopo il suo *Prix de Rome* (verosimilmente durante il viaggio che chiude il periodo di pensionato), si fosse prefisso di fare la personale conoscenza con quanti musicisti eminenti poteva, e la « caccia più grossa » era Brahms. « Non era facile avvicinare *il leone nella sua tana*. Gli scrisse prima una lettera, e non rispose. Andò due volte a casa sua: alla prima si sentì dire che il maestro era indisposto, alla seconda che era occupato. In fine la moglie d'uno dei segretari dell'Ambasciata francese a Vienna gli promise d'aiutarlo. Era ungherese di nascita, benchè maritata a un diplomatico francese, e per qualche tempo era stata allieva di Brahms. Il maestro tedesco non era dotto in francese, e quando riceveva qualche lettera d'affari dalla Francia o dal Belgio, ricorreva sempre a quella signora perchè lo aiutasse a scrivere la risposta. Non passò molto tempo che Debussy ricevette un invito a colazione dalla signora, la quale diceva che vi sarebbero state tre sole persone: il maestro, Claude Debussy e lei stessa.

« Dopo la presentazione, Brahms brontolò: — E' lei quel francese che mi scrisse e venne due volte a casa? Debussy s'inchinò graziosamente. — Bene, perdonerò per questa volta — esclamò Brahms — ma non lo faccia più. Durante la colazione Brahms non pronunciò sillaba, ma dopo bevuti parecchi bicchieri di Champagne francese, finalmente disse che era quello il più glorioso vino del mondo, e citò quattro versi di Goethe in proposito ».

Rotto il ghiaccio la conversazione passò ad argomenti meno spumanti. « Brahms sapeva già che il pubblico francese lo riteneva il più tedesco dei compositori contemporanei. La Francia aveva ragione ed egli stesso era riconoscente. Era fiero d'essere tedesco. Un musicista che rinunci alla sua nazionalità non lascia mai traccia permanente. Non c'è scusa per gli imitatori di cose estere. La musica di Auber è sopratutto francese, benchè le scene delle sue opere si svolgano in Italia, Spagna e Portogallo. Gli Spagnoli nelle commedie di Molière sono in realtà francesi, ed i greci ed i romani di Racine sono principi e nobiluomini alla corte del gran re Luigi XIV. La più grande opera prodotta in Europa dopo la guerra franco-prussiana fu senza dubbio *Carmen* di Bizet. Egli, Brahms, ne aveva sentite ben venti rappresentazioni all'Opera di Stato a Vienna senza stancarsene. Bismarck, che certo era il miglior giudice tra gli amatori di musica incontrato dal Brahms, gli aveva detto d'averne ascoltate ventisette. Una contessa spagnola gli disse una volta che *Carmen* non era molto apprezzata in Ispagna: è di stile troppo francese. — « Questa, signora, è appunto la sua grandezza, aveva risposto Brahms. I francesi sono un popolo molto colto, e ciò si riflette nei capolavori della loro letteratura, delle arti plastiche e della musica. Bizet non dipinse *Carmen* come una qualunque galante seduttrice di soldati spagnoli, sibbene come una affascinante e colta donna del paese suo ».

Poi, quasi a conferma, poichè i rapporti tra il grande sinfonista tedesco e l'allora futuro impressionista s'erano fatti cordiali, ebbe luogo una riunione dietro invito di Brahms, ed assieme andarono ad ascoltare ancora una volta *Carmen*, di cui Brahms fece negl'intermezzi una critica che dovette essere oltremodo interessante.

Finchè, dopo avere condotto il giovane francese in pellegrinaggio alla tomba di Beethoven e di Schubert, e dopo aver visitato il Conservatorio, quando Debussy andò a fare la sua visita di congedo, quella volta trovò che il Maestro era in casa. E fattigli i più cordiali auguri di buon viaggio e di brillante carriera (chi sa se Brahms sospettava neanche la futura gloria di quel giovanotto?), finì per abbracciarlo, con aria ruvida, ma sinceramente affettuosa, come da buon papà.

R. Strauss e la critica

Di recente, Riccardo Strauss compì i sessant'anni, e tutta la stampa musicale tedesca celebrò l'entrata del maestro nella vecchiaia, con numeri speciali di una curiosa unanimità. Bene inteso, non troviamo nulla di curioso che i musicisti tedeschi sieno fieri d'essere colleghi in arte ed in nazione di Riccardo Strauss; potremmo anzi dire che sentimenti poco diversi dovrebbero nascere spontanei anche nell'animo dei musicisti d'altri paesi. Ma guardino i nostri lettori i titoli di tutte le riviste tedesche, e vedranno subito come lo Strauss, prima venne celebrato da uomini di opposte tendenze artistiche, poi da tutti è proclamato un classico, non esclusi i più infocati modernisti, che in questa qualifica implicano una condanna.

Sia permesso di ricordare che quando, trent'anni fa, si stava preparando *Guntram* all'allora Hoftheater di Monaco di Baviera, sotto la direzione dell'autore (secondo direttore a quel tempo), Vogel, il famoso tenore che se era allora vecchio e per ciò non sempre gradevole da ascoltare, era però indiscutibilmente un grande artista (un tenore che aveva anche composto un'opera!), Vogel dunque si rifiutò di cantare, e mandò ai giornali una lettera che terminava così: « andrò dal famoso teorico G. Rheinberger a chiedergli se quella sia ancora musica ». Chi era a Monaco quella volta sa benissimo che quest'opinione non era troppo diversa da quella anche della gran maggioranza dei buoni musicisti. Trent'anni fa, dunque, lo Strauss non era troppo ammirato dai musicisti di tendenza conservatrice, e nessuno avrebbe pensato di qualificarlo un classico.

Ogni tanto qualche bravo scrittore di articoli d'estetica musicale in ritardo parla dello Strauss come d'un compositore coraggiosissimo, da cui si può aspettarsi tutto. Non intendiamo giudicare, ma notiamo che se opinioni simili sono sopravvivenze d'altri tempi ai giorni nostri, esse erano abbastanza frequenti quindici anni or sono, e più in su erano addirittura correnti. Ricordano i lettori che cosa si diceva a Milano ed a Roma alla prima esecuzione di *Salomè*? Che era musica classica?!

Non ci par dunque inutile osservare come anche Strauss offra una conferma del fatto che i giudizi hanno valore soltanto in relazione alle idee del tempo ed alle circostanze in cui vengono pronunciati; e poichè la vita e le idee mutano di continuo, *i giudizi hanno valore limitato e mutevole*.

Cinquant'anni fa in Italia solo gli uomini colti ammiravano Beethoven, ed i più coraggiosi parlavano di Wagner come d'un'apparizione sacra e terribile. Chi non è più giovane ha certo sentito ridere della *musica dell'avvenire* come del caos e della negazione della musicalità. Oggi è ormai classico César Franck, il quale salvò la Francia dal wagnerianismo, ed è già assicurato il posto nella storia della musica a Claudio Debussy, che determinò un nuovo atteggiamento posteriore a quello franckiano. Ricordano i lettori quel che si diceva a Milano ed a Roma quando si diede *Pelléas et Mélisande*; per quante sere? Eppure anche quella è un'opera che segna una data nell'evoluzione dell'arte.

Adesso tutta la Germania, e proprio quella più prudente, proclama la classicità di Riccardo Strauss. Dicano i critici: chi sarà classico tra cinquant'anni?

Un archivio Wagneriano a Bayreuth

La signora Helena Wallem di Bayreuth lavora da più anni all'istituzione d'un *Richard-Wagners Archiv* per la sua città, simile a quelli goethiano, schilleriano di Weimar, ecc. Coll'appoggio del Consiglio Comunale locale e del Ministro bavarese della Pubblica Istruzione, venne concesso dal Ministero delle Finanze e dall'Amministrazione della cessata Casa Reale, un'ala del nuovo castello di Bayreuth.

Una delle basi di tale museo è costituita dalla (ora in possesso della signora Wallem) biblioteca di C. Fr. Glasenapp, il biografo di Wagner, col quale la signora era legata da vecchia amicizia. Tutto quanto si riferisce a notizie, annotazioni, raccolte ecc., tutto venne con grandi difficoltà trasportato da Riga a Bayreuth, e costituirà una sala Glasenapp.

Sono pure assicurati altri privati contributi. La signora Daniela Thode depositerà le memorie di Hans von Bülow, di Engelbert Humperdinck, di Heinrich von Stein, di Hans Thoma, della contessa Wolkenstein e di Henry Thode, ora in suo possesso. Altre persone particolarmente legate a Wagner ed ai suoi collaboratori hanno parimente assicurato larghe donazioni, in modo che Wagner avrà il suo centro di studi a Bayreuth come Beethoven a Bonn, Schumann a Zwickau, ecc.

Così rileviamo da uno degli ultimi fascicoli dell'*Allgemeine Musik Zeitung*.

Quarti di tono e tonalità

Da qualche tempo, specie in Germania, si parla di sistema tonale a quarti di tono; se ne leggono studi teorici nelle riviste, si tenta di comporre musica su questa base (noto il Quartetto di Aloys Hába), ed ora si è costrutto un pianoforte (o meglio un sistema di due pianoforti collegati) per eseguire composizioni così preparate. Nella recente riunione dei Musicisti tedeschi a Francoforte ed a Praga, se ne trattò largamente.

Tutti sanno che nell'antichità l'intervallo di quarto di tono era d'uso corrente in Grecia e nei paesi orientali (dove lo si pratica tuttavia), ed è verosimile che nel canto tradizionale liturgico detto gregoriano lo si usasse anche in Occidente fino nel medio evo abbastanza inoltrato. Non vi sarà neanche chi non ammetta che colla voce e con istrumenti ad intonazione non temperata, il quarto di tono venga praticato abbastanza spesso anche oggi, nella nostra musica, in manjera irrazionale. Tutto questo è sempre nel campo melodico. La differenza fondamentale coi tentativi odierni sta nel fatto che adesso il quarto di tono si vuole introdurre anche nel campo armonico, e la cosa è abbastanza diversa.

L'uomo più rappresentativo di questo gruppo di cercatori è Aloys Hába, il quale compone musica e scrive articoli teorici spiegando la legittimità del sistema, che non sarebbe se non l'amplificazione del sistema semitonale. Si noti: amplificazione in senso matematico: tono, semitono, quarto di tono e sedicesimo di tono, è una progressione logica e corrente. Ma da dove trae origine? da un sentito e più perfetto bisogno dell'orecchio? è un mezzo trovato per esprimere un desiderio della sensibilità musicale? Nessuno l'ha detto ancora.

Ciò che si spiega invece è l'arricchimento armonico che risulta dal nuovo frazionamento del tono, ed ecco che, per esempio, Hans Schümann pubblicava nella *Neue Musik Zeitung* uno studio sui *Quarti di tono e Monocentrica*, il di cui titolo promette un piano sul meccanismo del nuovo sistema tonale in coordinazione o magari in contrapposto a quello vecchio, mentre in realtà non si leggono che tabelle di frazioni e di nomi di note e di rapporti acustici. Cioè la visione che l'autore prospetta (e forse è la sola ch'egli stesso ha del suo sistema) è d'una nuova grande massa di combinazioni possibili. Ma a che serve avere tanti materiali senza conoscerne esattamente il valore di movimento, cioè il significato musicale?

Il graduale sviluppo dell'orecchio va conquistando sempre nuove e più complesse combinazioni armoniche, le quali hanno un effettivo valore, perchè l'orecchio le coordina nell'atto stesso di conquistarle, ed esse entrano vive, per dire così, nel complesso dell'armonia. Ma se allargando i confini armonici le combinazioni si complicano, non vuol dire che la complicazione abbia valore in sè. Confessiamo che leggendo certe musiche e certi scritti teorici, qualche volta siamo tentati di pensare che vi sia chi cerca ed ama l'astruso per l'astruso.

Riguardo ai rapporti tra orecchio e sistema a quarti di tono non sono senza significato queste parole di H. Schümann: « Non parrebbe fondato un categorico rifiuto del temperamento a 24 gradi, fondato sull'affermazione che la divisione in 12 gradi basta per sempre alla sensibilità musicale. Bisogna riflettere che la possibilità d'un generale raffinamento della sensibilità riguardo alle altezze acustiche, e pertanto anche in rapporto alla maggiore o minore approssimazione di suoni temperati all'esatta accordatura « doch nicht ganz von der Hand zu weisen ist », non è da escludere, e in questi casi non bisogna mai dire la parola *mai* ».

Da questi periodi risulta: 1° che l'opportunità del sistema a quarti di tono viene difesa proprio colla più disperata ipotesi, quella che, non si sa mai, potrebbe anche verificarsi; 2° (ciò che risulta anche da tutto il complesso delle cose) che il nuovo sistema non mitiga l'accomodamento artificiale del *temperamento*, ma solo ne divide gli effetti in due parti uguali.

A noi sembra ovvio che, data la crescente complessità del meccanismo armonico odierno, si senta il bisogno di chiarire sempre meglio il carattere, la volontà, la funzione tonale delle note, e si invochi la precisa distinzione delle due posizioni enarmoniche dell'accordatura naturale. Ma non comprendiamo che, invece di pensare ad una effettiva chiarificazione, si tenti (come per gioco) di trovar nuove combinazioni a basi cabalistiche.

Contro tutto questo sta poi il fatto naturale, che l'orecchio ha la facoltà di riconoscere (dal complesso tonale) la fisonomia e la funzione armonica delle note, anche attraverso al *temperamento*. Tutti sappiamo che ormai si riconosce, per esempio *sol diesis* da *la bemolle*, anche sul pianoforte a seconda dell'ambiente tonale e della maniera in cui si presentano. Perchè dunque affaticarsi a realizzare ciò che l'orecchio capisce già e sottintende?

La facoltà d'amplificazione della tonalità risiede nel cromatismo, naturalmente, semplicemente e senza limiti. Gli studiosi italiani di teoria musicale (ci sono davvero?) ne sapranno qualche cosa tra non molto tempo.

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, ottobre 1924.

F. Liuzzi. - *Dramma di due genii.*
È quello di Wagner e Nietzsche, di cui l'A. parla in maniera interessante a proposito della pubblicazione di *Nietzsche giovane* di E. Foerster-Nietzsche (sorella del filosofo), nella versione italiana di Elsa Rigutini Bulle in edizione de « La Voce ».

G. Radiciotti. - *Rosa Morandi.*
Studio storico sulla grande cantatrice nata nel 1782 e morta nel 1824.

M. Dessoir. - *In morte di F. Busoni.*
Orazione funebre pronunziata dall'A. (professore di filosofia ed estetica all'Università di Berlino) ai funerali del Maestro: sono parole della più nobile, alta ed affettuosa ammirazione.

L. Perrachio. - *Per l'interpretazione dei classici del pianoforte.*
Illustrazione analitica della Polacca in *la bemolle* di Chopin.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 8-15 agosto 1924.

V. Raeli. - *Di alcune gemme nell'opera di L. Refice.*
Descrizione ammirativa dell'*Ave Maria doloribus plena, Ecce sic benedicetur, Ego meo dilecto, ecc.*

R. Massarani. - *La canzone del popolo.*
Considerazioni sul valore massimo della canzone popolare allo stato spontaneo nell'ambiente locale, ridotto spesso a quasi nulla nelle trascrizioni ed esecuzioni armonizzate, e nell'azione feconda come fonte di germi di composizioni artistiche.

——— 29 agosto 1924.

M. Signorelli. - *Musica e Religione.*
« La musica e la religione sono le due più alte manifestazioni spirituali, che si completano e si uniscono nella gloria immensa di tutti i tempi... Perchè la musica possa schiudere il campo alla religione, occorre che si spogli di ogni artificiosità tornando all'inesauribile inspirazione della Natura... ».

——— settembre 1924.

V. Raeli. - *Il contributo delle Regioni.*
Per l'A. se la storia musicale è trascurata in Italia dipende dagli stranieri che ci hanno depredato di tanti nostri tesori, e dagl'italiani che lasciano tutti i tesori rimasti nascosti tra carte polverose. La via d'uscita sta nel creare un centro musicale in ogni regione, col « suo teatro lirico, la sua sala da concerto, la sua cappella musicale, la propria, possibilmente, casa editrice .. ».

F. Boghen. - *La italianità di Ferruccio Busoni.*
Articolo riprodotto dal *Nuovo Giornale* di Firenze, dove si sostiene la perfetta italianità del grande maestro ora perduto, provandola con molti scritti diretti all'autore.

G. De Napoli. - *Giacomo Tritto.*
Scritto in onore di questo maestro compositore pugliese, di Altamura, di cui il 17 settembre ricorre il centenario dalla morte.

L'Arte Pianistica. - Napoli, agosto-settembre 1924.

A. Longo. - *Ferruccio Busoni.*
Scritto necrologico e ricordi personali, improntati alla massima ammirazione.

——— *Le Opere pianistiche di Franz Liszt.*
Commento ai tre pezzi *Gondoliera, Canzone, Tarantella*, riuniti sotto il titolo complessivo *Venezia e Napoli* ne *Les années de pèlerinage*.

A. Bonaventura. - *Claudio Monteverdi.*
Ampia recensione del recente volume sul grande Maestro, pubblicato in ed. Alcan, da M. Henry Prunières.

——— *Lo spirito polemico di Nicolò Paganini.*
Lettera polemica di Paganini contro Mr. Douglas Loreday.

G. Carpani. - *Tre gustosi aneddoti haydniani.*
Estratto da *Le Haydine*, con tre aneddoti raccontati all'A. dallo stesso Haydn.

ESTERO

Le Revue Musicale. - Parigi, agosto 1924.

P. Dukas. - *Charles Bordes.*
Affettuosi ricordi personali sull'uomo che fece rientrare nella pratica e nel gusto dei francesi la polifonia vocale dei secoli XV-XVI, e fu ottimo musicista e caro amico.

S. Samazeuilh. - *Un drame basque de Charles Bordes.*
Descrizione dell'opera che il maestro lasciò così incompleta da non poter venire affidata a nessun altro musicista per prepararne l'esecuzione, pure essendo lavoro di notevole valore. Il manoscritto venne depositato alla biblioteca del teatro dell'Opéra di Parigi. Segue una bibliografia delle opere del Bordes.

G. Lebas. - *Lettres inédites de Lecocq à Saint-Saëns.* II.
Continuazione della pubblicazione interrotta a febbraio p. p.

G. Servières. - *Pièces inédites relatives aux « Troyens ».*
Il libretto autografo dei *Troiani* che si trova alla biblioteca dell'Opéra di Parigi porta una dedica ridondante a Rosina Stolz « Cassandra ispirata e nobile Didone ». L'A. studia le cause che possono avere spinto Berlioz a tale dedica diretta ad un'artista colla quale ebbe rapporti non amichevoli. Forse la speranza che interpretasse i *Troiani*, cosa che non si verificò in realtà.

B. de Schloezer. - *Le cas Satie.*
« La maggioranza dei grandi maestri a cui gli amici... confrontano volentieri Satie, operano direttamente per mezzo della loro musica. — Satie... non è solo le sue opere: è anche il ritiro d'Arcueil, il brio, le parole curiose, le stramberie, le simpatiche singolarità, ecc... ».

——— ottobre 1924.

E. Fournol. - *Bedrich Smetana.*
Il maestro cèco viene illustrato come effettivo coefficiente del rinascimento nazionale del suo paese e come « uno dei primi che dotarono la musica della grande ricchezza slava ».

A. Coeuroy. - *Gérard de Nerval critique musical.*
Il letterato francese scrisse molti articoli di critica musicale (se ne dà la bibliografia esatta), fu uno dei pochi che parlarono effettivamente della musica... senza evadere in altri dominii, come la plastica e la poesia, primo a' suoi tempi (1840) sostenne la necessità di raccogliere le canzoni popolari, difese Liszt quale compositore, ed lauti la grandezza di Wagner.

L. Dauriac. - *La musique et les ressemblances générales.* II.
Continuazione e fine dello studio filosofico iniziato nel mese di luglio u. s.

I. Wischnegradsky. - *La musique à quarts de ton.*
L'A. riassume lo sviluppo storico del problema e fa sapere ch'egli se n'è occupato ormai da più anni.

J. Chantavoine. - *Ferruccio Busoni.*
« Sans doute l'avenir, qui était la véritable patrie de son rêve, recueillera-t-il, retrospectivement, dans son oeuvre et dans ses écrits, de frappantes ou pénétrantes *anticipations*, le retrouvant ainsi, tel que ses amis l'ont connu, admiré, aimé, comme un champion de l'idéal, comme un pionnier de l'infini, dont ses doigts magiques savaient écarter les voiles pour nous en découvrir les lointaines mais lumineuses perspectives ».

Revue de Musicologie. - Parigi, agosto 1924.

G. Thibault. - *Quelques chansons de Dufay.*
Brevi notizie ed intiera trascrizione di alcune canzoni a tre voci con testo francese di Dufay, tratte dal manoscritto XIX, 176 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

M. Pincherle. - *Quelques lettres de Viotti à Baillot.*
Mentre nel *Théâtre de Monsieur* L. Péricaud scrisse un vero libello contro il grande violinista, queste lettere provano « la fedeltà di Viotti nell'amicizia, ed evocano curiosamente l'ambiente intimo, cordiale, unito, in cui passò a Parigi gli ultimi anni della sua vita ».

L. de la Laurencie. - *Les débuts de Viotti comme directeur de l'Opéra en 1819.*
Interessanti documenti e notizie sul lavorio fatto da Viotti per ottenere la direzione dell'Opéra, sulla sua attività direttoriale (che egli stesso confessava procurargli una « vita infernale »), e sui suoi rapporti collo Spontini per l'esecuzione di *Olimpia*.

L. Vallas. - *Jacques-Simon Mangot.*
Sguardo alla vita di questo cognato di Rameau, sinfonista, compositore e direttore d'opere.

P. Guinard. - *Note sur l'état présent des études musicologiques en Espagne.*
Quadro complessivo dell'attività musicologica spagnola e più sullo stato delle biblioteche, dei loro cataloghi, e della vastità dei campi che vi sono da lavorare.

—— *Mort et enterrement de J. B. Viotti.*
Il grande violinista morì il 3 marzo 1824: si riproducono le notizie ufficiali sulla sua sepoltura.

Le Monde Musical. - Parigi, agosto 1924.

A. Mangeot. - *Les nouveaux Directeurs de l'Opéra-Comique: Louis Masson et Georges Ricou.*
L'anno venturo scade il contratto del Teatro con M. Carré e coi fratelli Isola, ed il nuovo Ministro decise una vera novità: far dirigere un teatro musicale da un musicista: M. Masson. Si spera che ormai anche in Francia si dia al direttore d'orchestra l'importanza che ha in tutti gli altri paesi. Difatti nel fascicolo seguente la rivista annuncia che a tale posto venne chiamato M. Inghelbrecht, mentre pel coro era stato scritturato M. Paul Le Flem, che però si è ritirato subito.

J. Thieffry. - *La Sonate en ut dièse mineur de Beethoven.*
Inizio d'un'illustrazione piuttosto dilettantesca.

Y. Marc. - *André Caplet.*
Ampio scritto biografico ed illustrativo con completa bibliografia e ritratti. Continua nel fascicolo seguente.

K. B. Jirak. - *La musique tchécoslovaque moderne.*
Sguardo agli artisti viventi anche giovanissimi, ed alle loro opere.

L. Chevillard. - *Corrida de muerte.*
Pare che a Parigi si pensi di fare una *plaça de toros*; l'A. domanda se non sarebbe un po' più desiderabile e civile fare invece qualche cosa per sostenere le istituzioni artistiche tanto tormentate dal fisco.

A. Mangeot. - *Ferruccio Busoni.*
Necrologia con ritratto.

H. Gil-Marchex. - *Le Festival de Salzbourg.*
Rescconto dove si rimpiange che i lavori eseguiti non fossero abbastanza d'ultimo figurino. Gustoso il rimprovero d'insufficiente internazionalismo mosso dall'A., che avrebbe voluto sentire proprio più musica francese, ed ha frasi come questa: « il successo di Mad. Croiza prova che le cantatrici francesi possono, con melodie dei nostri compositori, lottare vantaggiosamente contro le cantatrici tedesche che, da mezzo secolo in qua, si spolmonano nel mondo intero con Schumann, Brahms, Hugo Wolf e Riccardo Strauss » (scusate se è poco). Proprio la paglia e la trave.

——— settembre 1924.

J. R. Bloch. - *Une insurrection contre la sensibilité.*
In occasione d'un concerto consacrato a Stravinski da Koussevitzki, l'A. spiega come il compositore russo personifichi la reazione contro l'abuso di ricorsi fatti alla sensibilità nel periodo romantico: « ottenere la stessa potenza di realizzazione, di penetrazione e di convinzione senza esigere più nulla dalla sensibilità, senza sfiorare il sentimento, senza evocare nessuna associazione d'idee che non sia strettamente musicale ».

J. Thieffry. - *La Suite pour le Piano de Claude Debussy.*
Saggio d'interpretazione.

L. Fleury. - *Souvenirs d'un Flûtiste.*
Prima parte d'uno scritto sugli ultimi anni di Ambrogio Thomas.

E. Closson. - *Musiciens Belges d'hier et de aujourd'hui.*
Inizio d'una conferenza fatta alla Sorbona, in onore dell'arte belga, messa in relazione con quella francese.

Le Ménestrel. - Parigi, 15 agosto 1924.

J. Tiersot. - *Smetana.*
Inizio d'uno scritto illustrativo che finisce nel numero del 29 agosto.

A. Boisard. - *Les voix qui se sont tues: La Patti.*
Ricordi sulle apparizioni fatte dalla grande cantante sulle scene e nei concerti parigini.

——— 22 agosto 1924.

R. Bouver. - *Deux Ami: Delacroix et Chopin.*
Prima parte d'uno scritto che finisce nel numero del 29 agosto e mette in risalto le affinità, le divergenze di gusto e di giudizio dei due grandi uomini, tutt'e due incondizionati ammiratori di Mozart. Anche altre

VEGLIA MATERNA

POESIA POPOLARE SICILIANA

D' ALCAMO

MUSICA DI

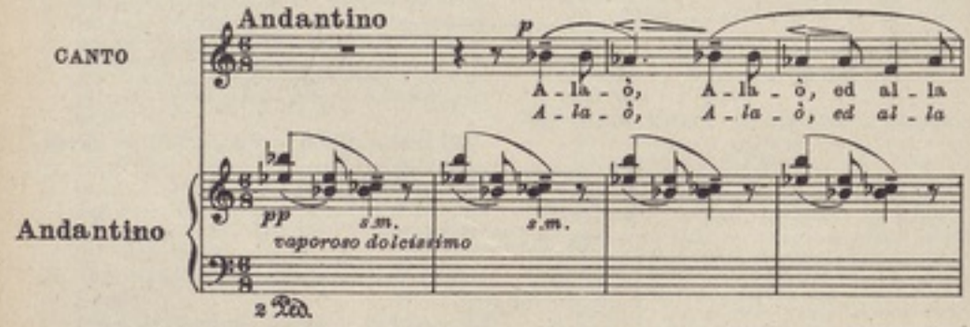
GIULIA RECLI

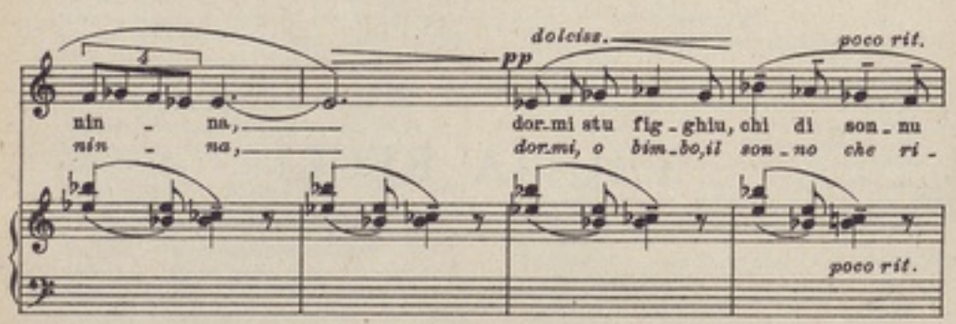
A MARIA BOVY - CASTELLAZZI

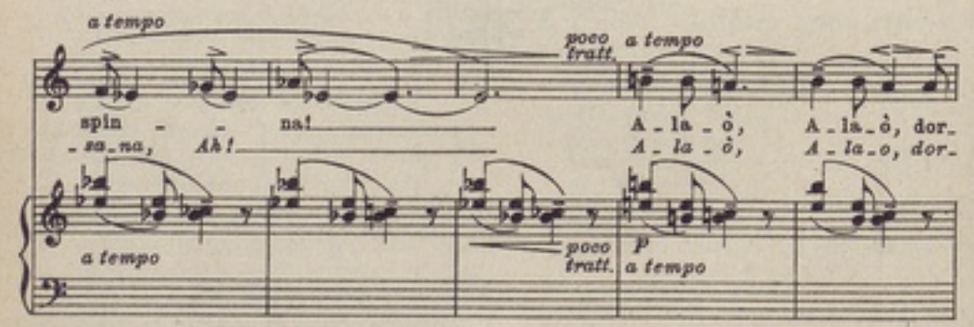
VEGLIA MATERNA (1)

Poesia popolare siciliana
d'Alcamo

Musica di
Giulia Recli

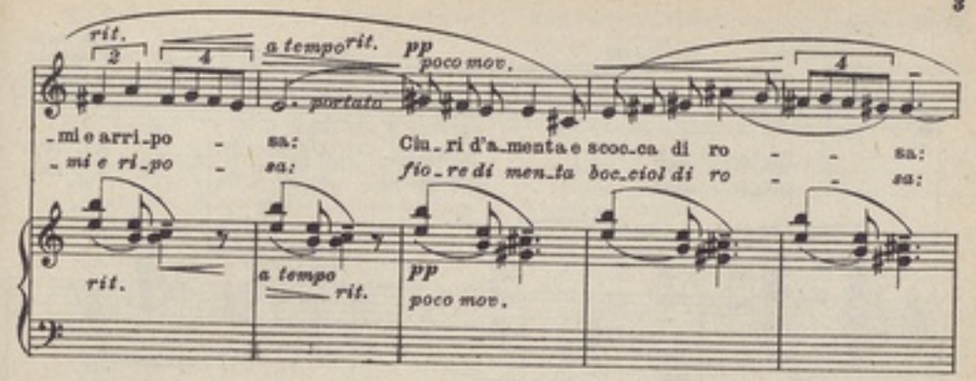


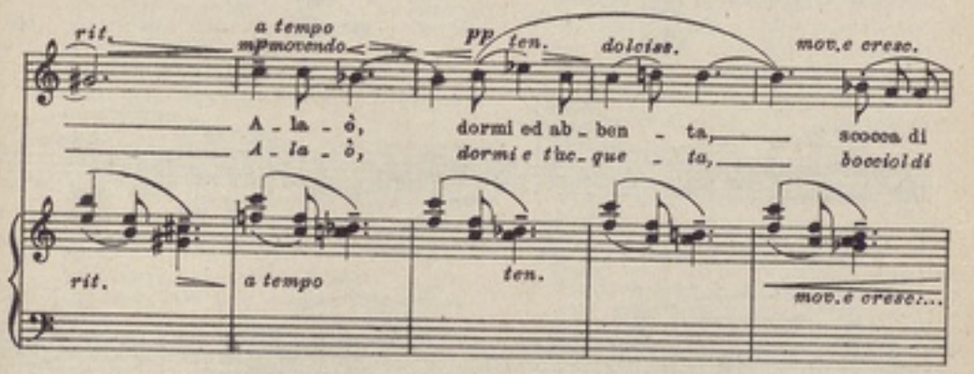


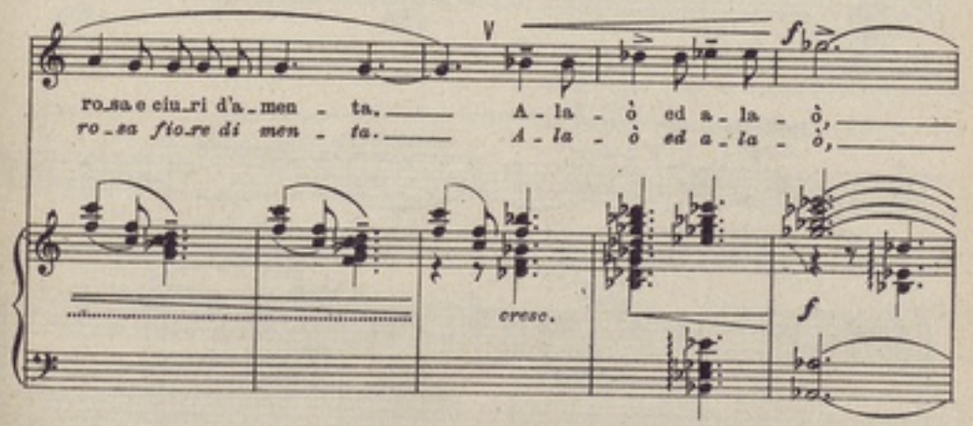


(1) Dai "*Bozzetti Popolari*,,.

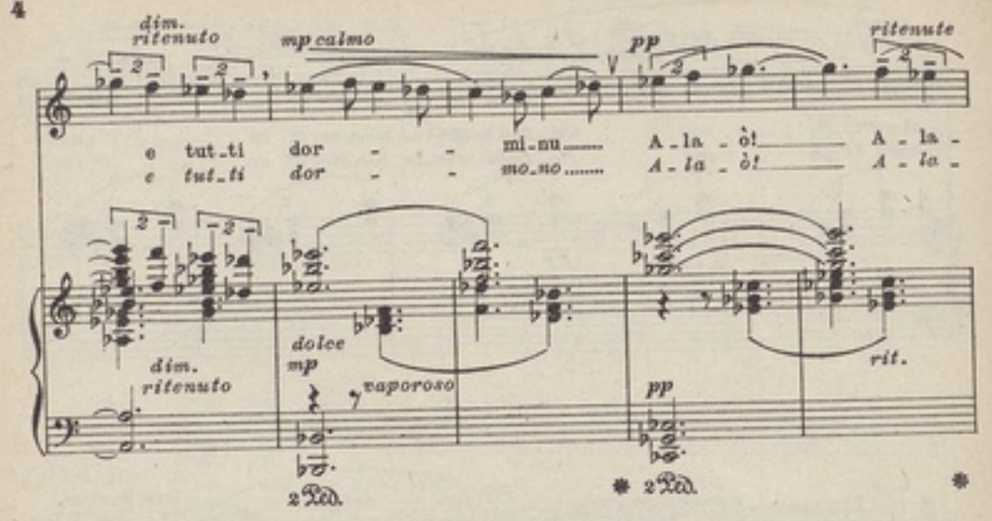
Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. *(Copyright MCMXXII, G. RICORDI & Co.)*
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved.







4



eminenti figure compariscono nel quadro della vita artistica del tempo.

Le Ménestrel. - Parigi, 5 settembre 1924.

A. BRIAND. - *La Musique à l'Académie des Beaux Arts.*

L'A. rimpiange che per la musica non vi sieno che cinque posti all'Accademia delle Belle Arti, fa la storia delle norme di tale istituzione, e chiude con un invito a M. Herriot, perch'egli ponga riparo a tale stato di cose. In vero non sappiamo se, p. es., Claude Debussy avrebbe molto ambito l'onore a cui è invece così sensibile M. Widor.

M. KOLOMIRIS. - *La Musique en Grèce.*

Il direttore del Conservatorio d'Atene inizia uno scritto sulla musica bizantina e su quella popolare del suo paese, per occuparsi poi dell'odierna attività artistica greca. La seconda parte nel fascicolo del 19 settembre.

——— 26 settembre 1924.

H. DE CURZON. - *Autour de deux lettres de Mozart.*

Due lunghe lettere, una da Parigi in data 29 luglio 1778 a Fridolin Weber, ed una pure da Parigi in data 30 luglio 1778 ad Aloysa Weber, vengono qui tradotte ed illustrate.

Le Courrier Musical. - Parigi, 10 agosto 1924.

R. GIBAUDAN. - *Appel en faveur de la Musique à l'École.*

Poichè i voti più volte emessi, specie quelli precisi formulati l'anno scorso dal « Congrès de l'Art à l'École », sono rusciti vani, la rivista ha rivolto ai poteri pubblici una nuova energica richiesta, firmata dalle principali personalità del mondo parigino. Il documento viene qui illustrato e riprodotto in facsimile.

L. VUILLEMIN. - *Le blé en herbe.*

L'A. ricorda che è inutile riformare i programmi scolastici, se non si riforma la mentalità della gente, la quale non fa quasi nessun posto alla musica nella cultura generale.

I. PHILIPP. - *Quelques réflexion sur l'enseignement du piano.*

Considerazioni sul costante valore dei principii didattici tradizionali rispetto ai numerosi nuovi sistemi.

CH. TENROC. - *Les Écoles de Musique en France.*

Per l'A. sono in decadenza, e specialmente rispondono male al loro scopo; propone quindi alcune riforme.

The Sackbut. - Londra, agosto 1924.

M. BAUER. - *Tradition: Real and Imported.*

L'A. (ch'è americana) parla della forza che deriva dalla tradizione all'arte europea, mentre manca a quella americana; dice come il senso delle bellezze naturali del paese dovrebbe sostituire la tradizione europea; accenna alle varie tendenze verso un'arte locale; e dà uno sguardo alle presenti condizioni della vita musicale agli Stati Uniti.

A. CLYNE. - *Manuscripts of the Masters.*

Poichè gli autografi musicali portano tracce della maniera di comporre dei vari Maestri, l'A. propone che se ne facciano più riproduzioni ch'è possibile, a scopo di cultura.

DR. H. PRUNIÈRES. - *Lully's « Armide ».*

Notizie sull'origine, il successo ed i giudizi sul capolavoro di Lulli.

The Musical Times. - Londra, agosto 1924.

——— *C. J. Sharp.*

Scritto necrologico in onore di questo cultore della musica popolare e scolastica.

W. WALLACE. - *Conductors and Conducting. II. Dramaturgie.*

Considerazioni sulla scelta dei pezzi che vanno eseguiti uno dopo l'altro nello stesso programma, e sull'azione suggestiva che la mimica del direttore esercita sul pubblico.

G. HUMPHREYS. - *More about the Larynx.* (Ancora intorno alla laringe).

Il Dr. H. Campbell sostenne nella stessa rivista che la laringe sale quando la voce scende e viceversa. Invece il prof. G. H. von Meyer dell'Università di Zurigo (come quasi tutti i cantanti) dice il contrario, mentre altri credono debba essere immobile. L'A. afferma che « la libertà della laringe è necessità preliminare pei buoni risultati vocali ».

J. MARK. - *The Critic and the Composer.*

Ampie considerazioni sugli ardui compiti del critico; il quale, pur essendo uomo difficile a trovarsi, è necessario ai fini ed agl'interessi dell'arte odierna.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on late Tudor composers. I. - William Selby.* (L'A. che ha chiuso una serie di medaglioni sui *primi* compositori dell'opera dei *Tudor*, inizia una serie nuova degli *ultimi* del tempo medesimo).

Alle scarse notizie su William Selby (o Shelby) l'A. aggiunge alcuni dati biografici, atti specialmente a facilitare ulteriori ricerche.

H. D. STATHAM. - *The Performance of Elizabethan Church Music.*

Consigli pratici per l'esecuzione della musica sacra dell'età elisabettiana, i quali non vanno oltre le buone norme generalmente note. L'A. avverte che, dopo scritto l'articolo, è apparsa una seria trattazione della materia nella prefazione dei due primi volumi della *Tudor Church Music*.

Musical Opinion. - Londra, settembre 1924.

E. BLOM. - *The Conflict of Matter and Manner.*

Inizio d'uno studio sul Conflitto fra materia e forma che viene chiamata « maniera » per evitare l'equivoco coll'espressione « forma » usata in senso di schema formale. L'A. principia spiegando come, mentre Walter Pater, nel suo saggio su La Rinascenza, disse che la musica è l'arte dove tale conflitto non esiste (1), esso esiste invece di fatto e spesso più aspro che nelle altre arti.

F. BERGER. - *About the Pedal.* (Intorno al Pedale).

L'A. denuncia l'odierno abuso del pedale nell'esecuzione pianistica. Tutti i grandi virtuosi della seconda metà del secolo XIX (e furono una massa considerevole per numero ed autorità) furono assai discreti nell'uso del pedale, mentre ora lo si erige a continuo elemento necessario di ogni esecuzione: un vero « vandalismo ».

N. O' NEILL. - *Cyril Scott's Piano Works: an Appreciation.*

I compositori inglesi di musica pianistica sono pochi,

---

(1) L'affermazione del Pater potrebbe intendersi nel senso spiegato da A. Drozdov nell'articolo apparso nel *Musical Quarterly* di luglio u. s.

« tra essi non v'è dubbio che Cyril Scott tiene il primo posto. « Nelle migliaia di scuole sparse nell'impero britannico dovrebb'essere dovere dei maestri di far conoscere l'odierna musica inglese nella sua lingua ». Per ciò l'autrice indica i vari lavori dello Scott, ordinandoli secondo il grado di difficoltà.

E. JAQUES-DALCROZE. - *Contradictions and Inconsistencies.*
Si enumerano molte contraddizioni ed incongruenze nella critica artistica. Per esempio si tollera l'esecuzione d'un Preludio orchestrale isolato, come l'Ouverture dei *Maestri Cantori* o del *Flauto Magico*, od altro, e non quella d'un Preludio per pianoforte o per organo, destinato a precedere una Fuga. Invero simili contraddizioni possono avere spiegazioni buone e convincenti più di questo articolo.

A. E. HULL. - *Salzburg Music.*
Resoconto che non brilla per benevolenza verso i maestri italiani.

H. BRIAN. - *The Art of. Frederick Delius.*
Continuazione dello scritto con molte citazioni musicali.

R. BURNARD. - *Choral Society in Public School.*
Consigli sulla maniera d'organizzare le società corali sulla base delle scuole pubbliche, cosa che è possibile quando nelle scuole la musica s'insegni davvero ed utilmente. L'A. propone una scelta nella proporzione di ottanta cantori su cinquecento scolari. Per la parte di contralto consiglia un rinforzo di donne.

J. PULVER. - *The Musical Instruments of King Henry VIII.*
« Il trono d'Inghilterra non fu verosimilmente mai occupato da un musicista più abile del re Enrico VIII, compositore, cantante, suonatore di vari strumenti, amatore e conoscitore forse insuperato ». Alla sua morte il figlio Edoardo VI fece fare un inventario di tutto quanto aveva ereditato. L'A. riferisce ed illustra ciò che riguarda l'« enorme collezione di strumenti » che il re musicista aveva accumulata.

The Musical Times. - Londra, settembre 1924.

W. WALLACE. - *Conductors and Conducting.* III. - *The Conductor in the Making.* (Il direttore nella sua formazione).
Considerazioni piuttosto generali sulle qualità necessarie e sulla maniera di formare i direttori d'orchestra.

E. BREWERTON. - *The Tenor and his Songs : a Complaint.* (Il tenore e le sue Liriche : un lamento).
Il tenore, mentr'è la voce più ricercata, ha un repertorio di liriche senza confronto più ristretto di quello del baritono. L'A. considera le opere dei principali compositori di liriche da Schubert ad Ugo Wolf e Rachmaninov.

Indicatissimo per tutti :

NUOVO METODO CAVALLO, il più facile, il più pratico, il più rapido, l'unico al mondo per l'educazione dell'orecchio, dell'occhio, della memoria e del meccanismo. Successo straordinario ovunque : L. 15. — RIFORMA TEMPI TONALITÀ : L. 8 — CARTA GUIDA PER MUSICA : L. 3 al quinterno.

OPERA COMPLETA L. 25.

M. CAVALLO - BARI.

W. C. SMITH. - *George III, Handel and Mainwaring.*
Il Museo Britannico possiede cinque esemplari delle *Memoires of the life of the late George Frederic Handel* (Memorie della vita del fu G. F. Handeli, pubblicate senza nome dal Mainwaring nel 1760. Uno di questi esemplari, venuto nel 1823 dalla casa reale, presenta molte note in margine, che, sia per la scrittura e sia pel contenuto, sembrano essere di mano di Giorgio III, nobilmente amantissimo di Händel e dell'arte sua. Queste note vengono qui trascritte e commentate con alcuni facsimili.

H. FARJEON. - *Rag-time.*
L'A. spiega prima come uno dei caratteri del *rag-time* sia un nuovo rapporto tra parola e ritmo musicale (finora pare conflitto). Parla poi della composizione, dandone questa ricetta : « prendere a prestito un'armonia, cucinare (concoct) una melodia, inventare un ritmo... L'invenzione viene solo col ritmo, ed è la sua originalità che dà l'aroma proprio a certi *rag-times*. È bene dunque incominciare da tale invenzione ».

« FEST ». - *Ad libitum.*
In questa rubrica di carattere vario si parla a lungo e si fanno molte citazioni del fascicolo d'agosto della rivista *Etude*, il quale « contiene un simposio sul jazz, un po' tardi forse, perchè, per vari segni, il jazz sta perdendo il suo potere attrattivo ».

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Late Tudor Composers.* II. *John Shepherd.*
Notizie su questo compositore nato nel 1511; ebbe fama d'essere uno tra i migliori musicisti del suo tempo, rimase saldamente cattolico sino alla morte, avvenuta prima del 1562.

J. A. WESTRUP. - *Mysticism in Music.*
« La musica non è realizzazione d'un'idea, ma l'idea stessa... quindi può comunicare coll'essenza della pura bellezza, in una maniera che è negata alla pittura ed alla poesia... ».

T. S. WOTTON. - *Notation of the Horn : Some altered meanings.* (Notazione del corno : alcuni concetti alterati).
I termini *cuivré*, *bouché* e la crocetta che si riferisce ora all'uno ed ora all'altro, hanno mutato il loro significato primitivo, e ch' li usa e li intende in un senso e chi in senso contrario. L'A. nota il fatto, risale alle origini e cita molti esempi.

A. DE TERNANT. - *Debussy and Some Italian Musicians.*
Memorie delle visite fatte in gioventù da Debussy a Bolto ed a Verdi.

M. L. LEWIES. - *The Lore of the Welsh Harp.* (La tradizione dell'arpa gallese).
Note sull'arpa nella storia del paese di Galles.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 8 agosto 1924.

G. F. WEHLE. - *Der Ursprung der musikalischen Formen.* (Le origini delle forme musicali). II.
Le forme si riducono a due tipi semplici, in cui si possono riconoscere analogie colle due forme geometriche del quadrato e del cerchio; cioè le forme presentano i due tipi binario e ternario del ritmo, di cui non sono che gli sviluppi più ampi. Per l'A. ciò si connette con numeri e concetti mistici, così che l'architettura sonora non sarebbe diversa neanche in questo da quella plastica (medioevale).

R. HARTMANN. - *« Fidelio » - Aufführungen und dritte « Leonoren » - Ouverture.*
Scritto contro l'abitudine ormai diffusa in Germania, di eseguire la 3ª Ouverture « Leonora » assieme all'opera « Fidelio », magari inserendola come intermezzo tra un atto e l'altro, o fra le scene d'un atto medesimo.

P. SCHWERS. - *Ferruccio Busoni.*
Scritto necrologico del grande artista che « la più giovane generazione di musicisti rivoluzionari aveva falsamente proclamato a capo, aggiogandolo per qualche tempo al suo carro ».

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 22 agosto 1924.
Fascicolo wagneriano.

DR. STÜRENBURG. - *Zu Richard Wagners Abkunft.*
L'effettiva paternità di R. Wagner venne discussa a fondo, ne dubitava il Maestro stesso. L'A., sulla base delle lettere scritte dalla madre, allora vedova, a Ludovico Geyer, futuro padrigno, crede che questi non avesse, prima delle nozze, nessuno illegittimo rapporto colla moglie futura.

M. FRIEDLAND. - *Ein « Mistersinger » Motiv und seine Deutung.* (Il significato d'un motivo dei Maestri Cantori)
Il motivo in *mi minore, re diesis, mi sol, fa diesis, fa naturale, mi* che si presenta nel 1º atto, e che di solito si ritiene esprima commozione, stupore doloroso, ecc., secondo l'A. significa invece « la vecchia esperienza dolorosa, il tipico destino del genio creatore : disconoscimento ». Scritto interessante per la capacità significativa della musica.

W. MATTHES. - *Die Bayreuther Festspiele 1924.* (Le esecuzioni di Bayreuth nel 1924).
Prima della ripresa delle solenni esecuzioni wagneriane di Bayreuth si poneva domandarsi se l'impresa avesse un avvenire, adesso la risposta è data : « l'arte di R. Wagner non può che diventare sempre più grande, crescere sempre più nell'eternità... ».

---

5 settembre 1924.

O. SONNEN. - *Einige Betrachtungen über zeitgenössische Musik und ihre Pflege.* (Alcune osservazioni sulla musica contemporanea e sulla sua cultura).
Si parla spesso di musica contemporanea e varie organizzazioni se ne occupano, ma in realtà si tratta sempre solo di quella che l'A. chiama « musica problematica ». Bisogna occuparsi anche delle altre tendenze, e l'A. propone di costituire un'organizzazione a tale scopo, con alla testa Hans Pfitzner.

DR. W. ALTMANN. - *Die Berliner Opern in der verflossenen Spielzeit 1923-24.* (I teatri d'opera a Berlino nella passata stagione 1923-1924).
Resoconto ufficiale che presenta cifre interessanti. Per esempio le cifre a capo di lista per autori, danno all'*Opera di Stato* : Puccini 83 rappresentazioni, Wagner 53, Verdi 49, Giov. Strauss 34, Mozart 33, ecc; All'*Opera Tedesca* : Wagner 76, Verdi 51, Puccini 36, Mozart 24, ecc. Alla *Grande Opera Popolare* : Verdi 63, Wagner 33, Lortzing 28, Bizet 27, Händel 26, Mussorgski 20, ecc.

---

12 settembre 1924.

F. WOHLFAHRT. - *Die Bedeutung des rhythmischen Phänomens in der Musik Bachs und Beethovens.* (Il significato del fenomeno ritmico nella musica di Bach e di Beethoven).
« Il segreto della perfezione di Bach sta in una ritmica *centrale* radicata in lui », in un ritmo complessivo e continuo. Beethoven invece « inventa » un ritmo per poi « scomporlo nel corso de' suoi sviluppi ». Bach confessa il Dio creatore, mentre Beethoven evoca il lottatore eroico.

M. FRIEDLAND. - *Suum cuique.* (Ad ognuno il suo).
L'A. ha confrontato la riduzione di opere wagneriane di Tausig con quelle di Otto Singer, ed ha trovato che in sette casi su dieci il secondo ha riprodotto la versione del primo, mentre gli altri tre casi facilitano l'esecuzione, ma poco felicemente. Non dovrebb'esservi l'obbligo di dire che si tratta d'un lavoro altrui ritoccato? Questo è problema generale, per tutte le riduzioni anche (come nel caso citato) non più protette dal diritto d'autore.

P. SCHWERS. - *Der 50. jürige Arnold Schönberg.* (Il cinquantenne A. Schönberg).
Per l'A. lo Schönberg è arrivato ad un punto dove una decisione è inevitabile, non vi sono che « due vie : verso il nulla, od il ritorno alla fonte dell'arte viva ». E pare che qualcosa stia avvenendo, perchè si sente dire da bene informati, che il maestro « abbia ritrovata la via per ritornare dal Nirvana alla consonanza ed all'accordo affermatore della vita terrena ».

Melos. - Berlino, agosto 1924.
La rivista che aveva sospeso le pubblicazioni, le riprende sotto la direzione del Dr. Hans Mersmann.

H. MERSMANN. - *Die Lage.* (La situazione).
Da uno sguardo ampio ed acuto alle fluttuazioni delle tendenze musicali negli ultimi dieci anni, l'A. deduce il compito quanto mai delicato della rivista : seguire i vari movimenti e coordinarli in un'organica unità.

F. BUSONI. - *Vom Wesen der Musik.* (L'essenza della musica).
Che sia l'A. non lo dice, ma la fa sentire a tale altezza, che « talvolta, in rari casi, un essere terreno ne ha origliato qualche cosa; ma si strugge tra le mani appena si afferra, s'irrigidisce appena si vuole trapiantare quaggiù, si stira appena sia tocca dall'oscura nostra mentalità. E pure resta riconoscibile abbastanza della sua origine celeste, perchè ci apparisca come l'altissimo, il nobilissimo, il luminosissimo fra tutto quanto d'alto, nobile, luminoso conosciamo attorno di noi ».

E. WELLESZ. - *Salzburg.*
Poichè l'idea da cui sorsero le riunioni musicali di Salisburgo va deformandosi colla diffusione, l'A. spiega come l'essenza dell'organizzazione internazionale non consista nei concerti annuali, bensì nel contatto fra artisti di vari paesi.

F. JODE. - *Musikerziehung.* (Educazione musicale).
La musica presenta una sempre maggiore separazione tra gli artisti coll'arte loro ormai avanzatissima, e la massa popolare di cui (in Germania) tutto il repertorio musicale sta in poche strofette d'inni scolastici. Il popolo non osa più cantare spontaneo. Bisogna far ritornare la musica nella vita delle masse, ed a tale scopo devono contribuire i musicisti ed i musicologi, per via della Scuola.

P. A. Pilsk. - *Wiener Musikleben der Gegenwart.* (Vita musicale viennese contemporanea).
Dopo confessata la decadenza del valore dell'attività musicale viennese odierna, si dà uno sguardo alle forze che vi partecipano.

E. Evans. - *The present situation in English Music.*
L'A. traccia la rinascita della musica inglese operatasi dal 1895 al 1915 ed ormai bene avviata, avendo adesso carattere di gestazione d'un futuro periodo felicemente fecondo. L'articolo si trova anche tradotto in tedesco.

E. Steinhard. - *Prager Musik der Gegenwart.* (Musica contemporanea a Praga).
Notizie e giudizi sui teatri (tedesco, diretto da A. Zemlinsky e nazionale ceco, diretto da Oftrcil) e sulla Società Filarmonica Ceca, diretta da W. Talich. Fiorenti le istituzioni nazionali, decadente il teatro tedesco.

E. Katz. - *Ernst Krenek's « Toccata und Chaconne » für Klavier op. 13.*
Ampia e minuta analisi illustrativa con esempi musicali del lavoro del giovane maestro ceco, apparso in Universal Edition l'anno passato.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 27 agosto 1924.

K. Bloetz. - *Die Bühnenfestspiele in Bayreuth 1924.*
Ampio resoconto delle esecuzioni wagneriane di Bayreuth riprese nel 1924. Lo scritto continua fino al fascicolo del 10 settembre.

——— 10 settembre 1924.

O. Leonhardt. - *Das 9. deutsche Sänger-Bundefest in Hannover.* (La nona festa federale di cantori ad Hannover).
« Il 23 agosto arrivarono ad Hannover, con circa 100 treni speciali, 40.000 cantori », organizzati in società corali, che sfilarono per le vie con ben 1600 bandiere, ed eseguirono vari concerti con cori, soli ed orchestra.

R. Hernried. - *Erfurter Notenschätze.* (Tesori musicali di Erfurt).
Brevi notizie sull'esposizione « 1000 anni di scrittura e di libri » organizzata ad Erfurt con opere custodite in quella città. Fra le altre cose vi figura un frammento d'Antifonario italiano del secolo XII.

——— 17 settembre 1924.

Dr. E. Gotthelf. - *Der Name Parsifal.*
Poichè il nome « Parsifal » viene spesso alterato, l'A. spiega sommariamente le variazioni che quel nome ha passate nell'antichità e le ragioni per cui Wagner scelse la lezione « Parsifal » a preferenza delle altre, lezione che quindi non va sciupata.

——— 24 settembre 1924.

W. Hirschberg. - *Hugo Wolf als Orchesterkomponist.*
Hugo Wolf si riconosce massimo rappresentante del Lied tedesco moderno, ma egli lasciò anche musica con orchestra che nessuno eseguisce mai. L'A. (che diresse il 25 settembre p. p. il poema *Penthesilea. Christnacht,* ed il *Frühlingschor* di Manuel Venegas) illustra questo lato ancora sconosciuto della produzione wolfiana.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, agosto 1924.

J. Handschin. - *Was brachte die « Notre Dame » Schule Neues?* (Che cosa portò di nuovo la Scuola di « Notre Dame »?
Il fatto principale è la divisione ternaria della *longa ultra mensuram* e rispettivamente della *longa perfecta.* Vengono riprodotti alcuni momenti del secoli XII e XIII.

A. Orel. - *Zur Frage der rhythmischen Qualität in Tonsätzen des 15. Jahrhunderts.* (Sul problema della qualità ritmica nelle composizioni del secolo XV).
Ampio ed interessante studio, di cui la prima parte mostra come la notazione esprimesse la quantità ma non la qualità delle note, e come l'andamento complessivo della polifonia fosse dato dal *canto fermo* su cui si svolgeva. La seconda parte studia la maniera di tradurre quelle composizioni in note moderne.

P. Nettl. - *Beitrag zur Geschichte des deutschen Singballets, sowie zur Oettinger und Nördlinger Musikgeschichte.* (Contributo alla storia del balletto cantato tedesco, ed alla storia musicale di Oettingen e di Nördling).
G. F. Schmidt spiegò altra volta come il balletto cantato tedesco fosse d'origine francese; l'A. sostiene invece che, almeno alla Corte di Baviera ed a quella d'Austria, l'influenza italiana fu preponderante. I documenti citati a tale scopo dànno ampie notizie su Oettingen e su Nördling. Si riproducono alcune danze cantate.

H. Stephani. - *Carl Eitz.*
Scritto necrologico in memoria dello studioso di acustica purtroppo scomparso.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, agosto 1924.

R. Gottschalk. - *Luther als Dichter und Musiker.* (Lutero come poeta e musicista).
In occasione del 4° centenario del *Evangelisches Gesangbuch* (Libro di canto evangelico), L'A. (un ministro luterano) ricorda l'intensa azione di Lutero, sia nel tradurre e comporre di testi sacri, e sia nel farne comporre le melodie, e nel comporne egli stesso (che il riformatore amasse e praticasse la musica è cosa certa). Su tale argomento polemizza con R. Eitner e col Bäumker, che hanno negato quest'azione creativa.

Dr. G. Goehler. - *Zwischen Schmuck und Lied.*
Un quadro di Oskar Zwintscher al Museo civico di Lipsia rappresenta una donna tra un uomo che apre uno scrigno di gioielli ed un ragazzo che suona: il titolo dice: *tra gioie e canti.* L'A. spiega che questo è il simbolo dello stato d'animo in cui si trova a un dato momento ogni artista: egli deve scegliere tra l'appariscenza e la spiritualità dell'arte.

Dr. R. Felber. - *Die Beeinflussung des Schumannschen Liedes.*
Continuazione. Si vedono analogie, e talvolta identità, fra spunti e frasi di Schumann ed altre di Wagner, di canti popolari e studenteschi.

A. Prümers. - *Der Dialekt in der Musik.*
Come la deformazione della lingua letteraria nel linguaggio famigliare quotidiano produce il dialetto (co' suoi vari gradi e gerghi), anche la musica ha le sue varietà locali ed i suoi sottodipl. L'A. tenta stabilire caratteri e limiti.

Dr. A. Heuss. - *Ferruccio Busoni.*
« .... Questo compositore speculativo, di cui la brillante arte pianistica, tanto indipendente nello spirito quanto solida nella forma, era ormai da lungo tempo sorpassata dal valore complessivo dell'artista, si dovrà contare tra i musicisti tedeschi... ».

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, 15 settembre 1924.

M. Auer. - *Anton Bruckner.*
In occasione del centenario della nascita del maestro (4 settembre), l'A. scrive un articolo entusiasta: « Oggi l'intero mondo culturale s'inchina in onore del grande maestro della Sinfonia e della musica sacra », del quale bene si scrisse sulla tomba, che fu « la maggiore potenza musicale della storia mondiale dopo Bach ».

S. Kallenberg. - *Das Unrecht an Bruckner.* (Il torto verso Bruckner).
In vita Bruckner fu fiancheggiato da Wagner e da Brahms, e mentre i più erano partigiani della musica a programma, non si sentivano nelle opere brucknerlane che costruzioni troppo ample, fatte su temi poco organici e senz'unità. Oggi la tendenza « radicale » non pare apprezzi « il grandioso *ethos*... che col suo colore sacrale ricorda Palestrina... ».

Dr. A. Heuss. - *Wie stehet es heute um Bruckner?* (Qual'è oggi l'attitudine generale verso Bruckner?).
Da tutti i punti di vista c'è l'incomprensione. Per l'A. il carattere essenziale del singolare maestro è proprio la sua infantilità, quella di cui « un po' dev'esserci in ogni artista che si crede destinato a qualche cosa di alto ».

Dr. M. Unger. - *Bayreuther Festspiele.* — Dr. R. Steglich. - *Göttinger Händelspiele 1924.* (Le esecuzioni händeliane a Gottinga). — Dr. B. Paumgartner. - *Kammerkonzerte in Salzburg Mozarteum, August 1924.* (I concerti da camera nel « Mozarteum » di Salisburgo nell'agosto 1924). — — J. Lossen-Freytag. - *Donaueschinger Kammermusik Aufführungen 1924.* (Le esecuzioni da camera del 1924 a Donaueschingen).

Dr. P. Epstein. - *Gegen die Verballhornung von Purcells « Dido » durch Bodansky.* Contro la manomissione di « Didone » di Purcell, per opera di Bodanzky).
Breve ma severa condanna dell'edizione del lavoro purcelliano, apparsa presso il Philarmonischen Verlag di Vienna. Il Bodanzky ha accomodato per la grande orchestra odierna, e rincocciato con riempitivi ed altro, il melodramma che il maestro inglese scrisse per soli archi.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 15 luglio 1924.
Il fascicolo è dedicato alle esecuzioni di musica da camera ch'ebbero luogo a Donaueschingen il 19 e 20 luglio p. p.

H. Burkard. - *Weg und Zie.* (Via e scopo).
Lo scopo delle esecuzioni annuali istituite nella piccola città danubiana è di dare occasione di presentarsi ad artisti e ad opere non ancora affermate e tendenti verso l'avvenire, anche se discutibili. Seguono i programmi delle varie esecuzioni ch'ebbero luogo dal 31 luglio 1921 al 18 maggio 1924.

—— *Das Donaueschinger Programm.*
Programma dei lavori eseguiti, con notizie, dati biografici e fotografie, semi musicali, a cura dei vari autori.

A. Hába. - *Die Beziehungen zwischen der alten und modernen Musik.* (I rapporti tra musica antica e moderna).
La 1ª parte dello scritto parla di tonalità e mostra che trasportando e rivoltando le scale dei modi medievali e disponendone le note per terze, ne risultano combinazioni sconosciute agli antichi. La 2ª parte parla di forma, e dice che bisogna evitare tutto quanto si è fatto finora. Un elemento a cui non si accenna mai è il senso musicale, dal cui bisogni è pure sorta tanto la pratica quanto la teoria musicale.

H. Schorn. - *Von Schlechten und guten Musikfesten.* (Dei Festivals cattivi e buoni).
« Una vera psicosi di festivals musicali è scoppiata in Germania..... e si dovrebbe proibire legalmente che sorgessero queste solennità, senza piani di matura preparazione ».

Dr. R. G'schrey. - *Monezentrik.*
Ampia recensione del libro d'ugual titolo di Hans Schümann (ed. C. Grüninger), dove si mette la teoria tonale in rapporto con un mondo di cognizioni scientifiche, fisiche, matematiche, ecc., e si spiega che il dualismo dei due modi maggiore e minore, non è che la maniera di manifestarsi d'un'unica unità essenziale (d'onde il nome di *monocentrica*), costituita dal nesso dei due modi stessi. È la base del *Trattato d'Armonia* (Ricordi) e del *Metodo d'Accompagnamento ecc. nei modi gregoriani* (Sten) di G. Bas

—— *Ein Brief Michael Haydns.*
Lettera che M. Haydn scriveva nel 1764 a Sebastian Winter, fiduciario per la musica del principe Giuseppe Maria Benedetto di Donaueschingen.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 agosto 1924.

R. Hernried. - *Bayreuth und wir.* (Bayreuth e noi).
Quando Wagner fondò il teatro di Bayreuth disse che « sono la direzione di uno speciale maestro di canto, cantanti dei due sessi devono eseguirvi *tutte le opere drammatiche* dei migliori maestri tedeschi...». Che ciò non si sia fatto sino al 1914 è male, ma è anche ben più grave che non si faccia adesso, dopo la decennale interruzione.

H. Schümann. - *Vierteltöne und Monozentrik.*
L'A. spiega come il sistema a quarti di tono sia più ricco di quello a mezzi toni, ed invero non è così tanto ardua. Più interessante sarebbe stato dimostrare che si è ricorsi a quel sistema dietro spinta del senso musicale.

—— *Musikalische Volkserziehung.* (L'educazione musicale del popolo).
« Un abitante di piccola città » presenta, non cose nuove, ma un complesso di cose ovvie, che bene usate possono tornare utilissime per stabilire il contatto fra popolo e musica.

—— *Erinnerungen und Anekdoten aus dem Leben Karl Reineckes.*
In occasione del centenario della nascita di K. Reinecke se ne pubblicano Memorie ed Aneddoti.
Seguono resoconti delle solenni esecuzioni di Praga, Heidelberg e Laubach.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 15 agosto 1924.

J. LEIFS. - *Künstler und Kritiker.* (Artista e critico).
Poichè i critici, per varie reali ragioni, difficilmente conoscono gl'intenti degli autori (conoscenza indispensabile per un giudizio intelligente) l'A. consiglia una cooperazione reciproca. P. es. i critici s'informino direttamente dagli autori prima di ascoltare le opere loro.

DR. R. v. MOJSISOVICS. - *« Aus einer Harmonielehre ».* (Da un trattato d'Armonia).
L'A. espone i suoi principii armonici, che presentano alcune variazioni della corrente teoria tradizionale.

E. WEISS-MANN. - *Gerhard von Keussler.*
Scritto illustrativo pel 50° compleanno del maestro, che è « uno dei più forti ingegni creatori viventi ».
— Seguono resoconti sul 12° *Bach Fest*, sulle esecuzioni di Musica da Camera a Donaueschingen, e sul 93° Musikfest di Aquisgrana.

——— 1 settembre 1924.

Tutto il fascicolo è dedicato al centenario della nascita di Antonio Bruckner, di cui si dànno ritratti, caricature, riproduzioni di documenti. Vengono pubblicati gli scritti seguenti :

E. SCHWEBSCH. - *Zu Anton Bruckner 100. Geburtstag.* — E. KURT. - *Bruckner un die Moderne.* — A. HALM. - *Chromatik und Tonalität.* (Nelle opere brucknerìane). — E. PETSCHNIG. - *Anton Bruckners Wesen im Spiegel seiner Symphoniethemen.* (La personalità di Bruckner rispecchiata nei temi delle sue Sinfonie). — DR. K. GRUNSKY. - *Neues Schrifttum über Bruckner.* (Recente letteratura su Bruckner). — H. H. - *Bruckners kleine geistliche Chorwerke* (Piccoli cori spirituali di Bruckner).

——— 15 settembre 1924.

A. STRADAL. - *Bruckners Verhältnis zu seinen Vorgängern und Zeitgenossen.* (Rapporti tra Bruckner ed i suoi precursori e successori).
Scritto che va messo in rapporto con quelli contenuti nel fascicolo del 1° settembre.

DR. C. S. BENEDICT. - *Bayreuther Gedanken.* (Pensieri di Bayreuth).
Si è discussa l'opportunità di riprendere le esecuzioni di Bayreuth con sole opere wagneriane. L'A. spiega che Wagner è oltrepassato solo per pochi, mentr'è amato dalla gran maggioranza. Poi, che cosa si potrebbe mettere a fianco a quei colossi? *Mozart?* sarebbe gracile nell'immenso ambiente. O forse *Elettra* od *Irrelohe?* Si veda lo scritto di H. Henried, nel fascicolo del 1° agosto.

F. RABICH. - *Die « unsterbliche Geliebte ».*
A proposito dell'« unsterbliche Geliebte » di Beethoven, l'A. spiega alcune sue congetture, per cui l'« immortale amata » sarebbe (come sostenne il La Mara) Giuseppina contessa Deym.

Die Musik. - Stoccarda, agosto 1924.

H. WERLÉ. - *Reform der Schulmusik* (Riforma alla musica scolastica).
Dopo tracciata per sommi capi la storia della parte data alla musica nell'insegnamento scolastico, l'A. espone quelle che secondo lui sarebbero le basi d'una riforma, e certo molte delle cose suggerite meriterebbero la più seria considerazione, pure essendo lontane dalle consuetudini purtroppo correnti.

E. RYCHNOVSKY. - *Alexander Zemlinsky.* — K. SINGER. - *Sigfried Ochs.* — J. STUTSCHEWSKY. - *Julius Klengel.*
Medaglioni formanti il quinto gruppo della serie *Köpfe im Profil.*

W. SCHRENK. - *Das Tonkünstlerfest in Frankfurt a. M.*
Resoconto delle esecuzioni di Francoforte, che secondo l'A. riuscirono veramente conformi agli scopi della Società Generale dei Musicisti Tedeschi.

P. MOOS. - *Prometheische Phantasien.*
L'A. tenta entrare nelle idee di Alessandro Skriäbin come musicista e più come filosofo, e conclude che se si prendono alla lettera le sue parole sono blasfeme e folli, ma intese come simboli, costituiscono « una delle migliori testimonianze della psicologia dell'artista creatore ».

N. KAHN. - *Ein unbekanntes « Lied ohne Worte » von Felix Mendelssohn.* (Una ignota « Romanza senza parole » di Mendelssohn).
Il breve lavoro viene presentato nel fac-simile dell'autografo, ed illustrato accuratamente.

G. KLEIBÖMER. - *Ein ungedruckter Brief Felix Mendelssohns an Heinrich Romberg.*
Testo d'una lettera finora inedita di Mendelssohn ad Enrico Romberg.

M. UNGER. - *Friedrich Nietzsche Lieder.* (I Lieder di Federico Nietzsche).
Il filosofo scrisse anche parecchia musica, di cui adesso il Dr. G. Göhler prepara l'edizione completa, presso F. Kistner a Lipsia, e che rivela certe qualità di talento. Qui si parla dei *Lieder*, dandone un saggio: *Beschwörung* (Incantesimo) su parole di A. Puschkin.

Die Musik. - Stoccarda, settembre 1924.

E. KURTH. - *Bruckner.*
L'A. studia a fondo il substrato spirituale del maestro e delle sue opere, e spiega che, pure facendo parte del periodo romantico « egli emerge nel romanticismo come un mistico medievale ».

M. AUER. - *Anton Bruckner, der Meister der Orgel.*
A. Bruckner fu organista così brillante da venir messo a pari di Liszt sul pianoforte, ed esecutore d'opere classiche ed improvvisatore tale da far ricordare Bach e Händel. L'A. traccia la sua vita da questo speciale punto di vista, e presenta molti temi di fuga brucknerìani.

G. FROTSCHER. - *Anton Bruckners dynamisches Prinzip.*
Il principio dinamico di Bruckner consiste nell'interruzione di grandi linee ascendenti ed incalzanti, per mezzo di vivi contrasti. In complesso tutt'un'intera Sinfonia converge verso il coronamento trionfale della chiusa. A questi scritti brucknerìani (il 4 settembre ricorrevano 100 anni dalla sua nascita) sono uniti ritratti e facsimili d'autografi.

A. WEISSMANN. - *Ferruccio Busoni.*
« Il più forte e universale spirito fra i musicisti contemporanei ci ha lasciati... Sintetizzava spirito ed arte. La sua eredità è del mondo intero, di cui era festeggiato largitore di gioia ».

F. WOHLFAHRT. - *Arnold Schonbergs Stellung innerhalb der heutigen Musik.* (La posizione di A. Schönberg tra la musica odierna).
« In Schönberg domina l'ascrama spiritualità, l'aspirazione (Hingabe) verso l'assoluto... ». E dopo avere spiegato come gli fosse necessario passare oltre tutti i limiti e tutti i legami per spingersi nell'immensa fiamma dell'indefinito, conclude: « nessuno conosce tanto a fondo come Schönberg l'essenza della musica; ma appunto questa sacra scienza, davanti a cui dobbiamo inchinarci, ha oscurato l'impulso creatore, l'inconsciente formazione plasmatrice. Dal vivente viso è sorta la rigida maschera.

H. EINERT. - *Zum Kapitel: Atonale Musik.*
L'A. parte dalla sicurezza che il sistema tonale è esaurito ed oltrepassato, e mostra una tabella delle combinazioni atonali. (Il senso musicale non viene mai preso in considerazione). « Ciò che va messo in luce è il fatto che nella musica atonale nè i suoni armonici, nè il sistema temperato, nè cose simili vengono mai in discussione; ma soltanto la logica del procedimento musicale. Prima di tutto, finchè non si hanno capolavori, la logica atonale resta cosa di convinzione ».

K. LUETHGE. - *Vom Klavier und seiner Zukunft.* (Del Pianoforte e del suo avvenire).
Per l'A. il pianoforte è il più minacciato degli strumenti perchè « nella sua rigida oggettività non gli è concessa la pieghevolezza e l'adattamento alla volontà artistica dell'attuale generazione ». Pensare che Stravinski compone per pianola, proprio per avere il massimo d'oggettività ed eliminare l'interpretazione!

P. MARSOP. - *Bayreuther Festspiele 1924.*
« Un avvenimento. Una festa che solleva, per tedeschi sensibili. Un trionfo di R. Wagner, del suo teatro, delle sue partiture, in cui è contenuto quasi ogni fermento dell'evoluzione di quella che oggi si dice musica moderna ».

Der Chorleiter. - Hildburghausen, agosto 1924.
Fascicolo in occasione della 9ª Festa Federale dei Cantori Tedeschi (9. Deutschen Sängerbamdefest) ad Hannover, dal 23 al 28 agosto.

A. KLAGES. - *Hannover als Musikstadt.*
Notizie storiche sull'intensa vita musicale di Hannover dal 1672 ai nostri giorni.

E. PFANNENSTIEL. - *Erwin Lendvai.*
« Un maestro che per manifestare la sua vita interiore usi l'arte corale come mezzo d'espressione è oggi una vera rarità. Tale è Erwin Lendvai ». L'A. ne analizza vari lavori, mettendone in risalto le doti melodiche.

DR. B. ZELLER. - *Unsere Chorleiter.* (I nostri direttori di coro).
Qualità di talento e di cultura necessarie ai direttori di coro: « ... voi dirigenti non riposatevi su quanto avete acquistato in passato. Mirate instancabili a sempre nuove conquiste, non per la lode o per la fama, ma per l'amore della cosa stessa agognata ».

Revista Musical Catalana. - Barcellona, luglio 1924.
Il fascicolo è dedicato al centenario di Josep Anselm Clavé (1824-1874), l'animatore primo della musica catalana. E' annessa la fotografia d'un medaglione con un ritratto in bassorilievo.
Figurano gli scritti seguenti: U. MILLET. *Clavé.* — A. NICOLAU. * * *. — A. MESTRES. *En Clavé, poeta.* — J. LLONGUERAS. *Clavé i el nostre esperit.* — J. SUBIRÀ. *L'obra musical de Clavé.* — J. SALVAT. *Una semblança beethoveniana.* — F. MASRIERA. *Recordant En Clavé.* — F. LLIURAT. *Cal propagar les obres d'En Clavé.* — U. MILLET. *Angel Guimerà.*

——— settembre 1924.

L. MILLET. - *Smetana i el nacionalismo en musica.*
L'A. spiega come ognuno che si serve di musica popolare in realtà l'interpreti e la utilizzi a modo proprio. Lo Smetana era un classico, che si può dire personificasse il gioviale temperamento céco; e la sua musica non ha vera grandezza se non quando è ispirata dai canti del suo popolo.

I. NEJELDY. - *L'obra de Smetana.*
Breve estratto dal libro sul Maestro céco, di recente pubblicazione.

E. LLIURAT. - *Maurici Ravel.*
In occasione dell'andata a Barcellona del maestro francese, si pubblica questo scritto illustrativo tolto da *La Veu.*

E. VINAS DE MOYA. - *Des de Roma.*
Corrispondenza con notizie sulle condizioni della Cappella Sistina, seguite da un'intervista con Don Lorenzo Perosi, di cui l'A. non sente il bisogno di rispettare le attuali dolorose condizioni.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino e Pianoforte

BACH (G. S.)
E. R. 176. - *Sei Sonate* secondo l'edizione della Bach-Gesellschaft. (Revisione di F. di Guarnieri) . . . . . L. 16,—

BAZZINI (A.)
E. R. 292. - *La ridda dei folletti.* (La ronde des lutins). Scherzo fantastico. Op. 25 » 4,—
E. R. 293. - *Tre Pezzi:* 1. Elegia. Op. 35, n. 1. — 2. La calma. Op. 34, n. 3. — 3. Il mulattiere. Op. 35, n. 3 . . . » 6,—
Revisioni di E. POLO.

GRAZIOLI (G. B.)
E. R. 286. - *Adagio* per Cembalo. Trascrizione ed elaborazione per Violino e Violoncello (od Oboe) e Pianoforte, di G. SETACCIOLI . . . . . » 5,—

MOZART (W. A.)
Sonate (Revisione di R. PRINCIPE e M. VITALI):
E. R. 59. - Volume I (N. 1 a 9) . . . . . L. 10,—
E. R. 60. - » II (N. 10 a 18) . . . . . » 10,—

VIEUXTEMPS (H.)
E. R. 69. - *Sei Studi da Concerto*, Op. 16. (Revisione di F. DE GUARNIERI) . . . L. 5,—

VIVALDI (A.)
E. R. 269. - *Sonata in Re magg.* per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIGHI . . . . . L. 4,—
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

« Frida » del maestro di Cagno, a Bari

Quest'opera in tre atti ha ottenuto pieno successo al Petruzzelli. La vicenda zingaresca di amore e leggende, poeticamente drammatica e ricca di effetti scenici — che Adami ha disegnato con la consueta abilità — ha trovato in Pasquale di Cagno un musicista vigorosamente espressivo ed efficacemente lirico, se pure esuberante. E non vi ha dubbio che questi, se saprà meglio disciplinare le sue forze e affinare la sua sensibilità, potrà conquistare un degno posto nel teatro lirico. Robusta l'orchestrazone, esperta la tecnica. Pregevole la concertazione del maestro Russo e l'esecuzione, specie da parte della Bosich e del tenore Dal Ry. Complessivamente 18 chiamate agli autori ed agli esecutori.

Alla Cannobiana di Milano è piaciuta *La Principessa Bom-Bom*, fiaba di Rossato e musica, di fine buon gusto, di Elisabetta Oddone.

La Contessa Maritza di Kalmann è piaciuta tanto a Venezia che a Milano nell'accurata interpretazione della Compagnia Mauro. Il libretto di Bramer e Grunwald non dice nulla di nuovo ma la musica piena di folklore ungaro-slavo ha in molti punti pagine di effetto ed ispirate, con danze veramente indovinate.

Tra le altre nuove operette ricordiamo: *Chopin* (Compagnia Valle all'Eliseo di Roma) di Joausen, con adattamenti musicali del celebre compositore polacco che spesso si risolvono in una deturpazione; *Paradiso* di Mario Ferrarese (Compagnia Angelini, Fossati di Milano); *Il re dei Pipery* di Bertolazzi (Compagnia Altieri, Duse di Bologna); *La ninfa di creta* di Lozzi (Miramare di Napoli).

La prima novità offerta dall'Opéra di Parigi è stata *Nerto* del maestro Vidor, su poema tratto da Mistral, ed accolta favorevolmente. Com'era da prevedersi, dati i suoi precedenti, il musicista non si mostra seguace delle nuove tendenze. L'opera ha un'impronta melodica di tipo alquanto oltrepassato e lascia il tempo che trova.

Intermezzo di Riccardo Strauss ha avuto pieno successo all'Opera di Dresda. La musica è apparsa viva e brillante ed alcune scene veramente ben riuscite.

A Vienna, ha suscitato grandi discussioni un dramma con musica, qualificato «mistico», di Arnold Schönberg, dal titolo: *La mano felice* del quale si parlava da molti anni. Il lavoro è quanto di più futuristico si possa immaginare, sia nella concezione che nella esecuzione.

Al Massimo di Rio Janeiro è stata applaudita l'opera *Il mercante di diamanti* del maestro Francesco Mignone, giovanissimo, appartenente a famiglia italiana e uscito dal nostro Conservatorio.

Il " Nerone „ a Bologna

La sera del 12 ottobre si è riaperto solennemente il «Comunale» di Bologna col «Nerone» di Boito, diretto da Toscanini.

La stagione è nata sotto gli auspicii del giornale «Il Resto del Carlino» e specialmente del suo direttore Comm. Tomaso Monicelli, il forte e geniale giornalista e scrittore, il quale a questa intrapresa ha dato tutto il suo nobile spirito e tutta la sua fervida operosità, esponendosi anche a rischi finanziarii che pochi altri avrebbero osato di affrontare. Giacchè questa volta non si è trattato soltanto di organizzare una stagione teatrale qualsiasi, ma si è voluto cogliere l'occasione della presentazione del capolavoro boitiano ai bolognesi per apportare al palcoscenico e al piano dell'orchestra del Comunale delle riforme sostanziali importantissime che da anni erano reclamate invano dalla cittadinanza e che rappresentavano per la Civica Amministrazione un onere ingente. Ebbene, il comm. Monicelli non ha esitato ad anticipare personalmente i cospicui fondi necessari, pur di assicurarsi che i lavori sarebbero stati espletati del tutto nei pochi mesi precedenti l'inaugurazione della stagione. E il suo ardimento ha avuto il giusto premio, perchè il «Nerone» di Bologna rimarrà memorabile nella storia del Comunale e perchè il nome di Bologna, già legato indissolubilmente a quello di Boito per la resurrezione del *Mefistofele*, ha ora riaffermato un tale vincolo nel modo più saldo con questa seconda consacrazione neroniana.

Arturo Toscanini ha di nuovo dato tutto se stesso alla preparazione e alla presentazione dell'opera, che è creatura sua diletta. Il prodigio già da lui compiuto alla Scala si è ripetuto.

Anche questa volta sarebbe troppo poco dire che la sua è stata una maravigliosa esecuzione: tutto lo spettacolo è stato una celebrazione devota e grandiosa, degna dell'insigne scomparso e del suo degno interprete e animatore.

E degnissimo dell'avvenimento è stato il pubblico bolognese, che subito si è lasciato avvincere dalla forza e dalla bellezza della tragedia e ne ha penetrata la superba compagine poetica e musicale.

A Bologna nessun preconcetto, di qualsiasi natura, nessun atteggiamento guardingo di critici reticenti, timorosi — chi sa perchè? — di compromettersi, nessun affaccendamento di musicisti intenti all'analisi qualitativa e quantitativa della musica bottiana, o di piccola gente che, senza aver assistito allo spettacolo, si affannasse invano a screditarlo — così come era avvenuto la primavera scorsa a Milano —: a Bologna non un solo spirito non è stato sereno e schietto nel giudicare, e, quando il successo si è affermato in modo trionfale, la gioia e l'orgoglio di constatarlo non hanno avuto eccezioni.

E' lecito dire che il successo di Bologna è stato ancor più convinto di quello di Milano. La suggestione di taluni quadri è stata ancor più immediata, come a esempio è avvenuto per l'intero terzo atto, che ha segnato il culmine del successo.

Non ci fermeremo molto a elogiare l'esecuzione musicale e scenica, perchè in massima parte essa è stata la esatta riproduzione di quella indimenticabile della Scala.

Il tenore Pertile, i baritoni Franci e Journet, la sig.na Bertana han raccolto la stessa messe di applausi e di lodi.

Un elemento nuovo, fra le parti maggiori, è stata la sig.na Maria Carena, che con voce calda e generosa e con efficace azione scenica ha interpretata la scabrosa parte di Asteria, già sostenuta alla Scala da Rosa Raisa, che attualmente è a Chicago.

Altro elemento nuovo, ed ottimo, è stato il basso Autori, nella breve ma incisiva parte di Tigellino. Le seconde parti erano affidate al Nessi (*Gobrias*), al Walter (*Dositèo*), alla signora Agozzino (*Perside*), al Baracchi (*Schiavo*), al Tedeschi (1° *Viandante*), al Venturini (*Tempiere*), quasi tutti già apprezzati nell'esecuzione scaligera. Direttore generale della messa in scena anche questa volta è stato Giovacchino Forzano, che ha dato tutta la sua anima di artista per ottenere quel movimento di artisti e di masse, quelle fantasmagorie di luci e di colori, che sono parte integrante dell'esecuzione del *Nerone*.

Direttore del coro, pari alla sua fama, Vittore Veneziani.

Ammiratissimi i costumi e le scene, eseguiti, com'è noto, su bozzetti di Ludovico Pogliaghi. Le scene, tutte bellissime, sono state dipinte, come per la Scala, dal Marchioro. Anche a Bologna, la impressionante riproduzione dell'*Oppidum* ha destato sorpresa ed entusiasmo.

La cronaca della serata si riassume in sei chiamate al primo atto, cinque al secondo, dodici al terzo, altre undici alla fine dell'opera.

Toscanini, gli artisti, Forzano, Veneziani, sono stati acclamati con applausi scroscianti. Ma prima di abbandonare il teatro, il pubblico ha voluto ancora Toscanini, per attestargli la sua riconoscenza, ed egli si è presentato ancora una volta, solo, mentre tutto il pubblico, in piedi, gli faceva una lunga ovazione.

Incomparabile lo spettacolo della sala, che era tutto uno sfolgorio di bellezze, di eleganza, di monili, nel quale tutte le aristocrazie avevano la più eletta rappresentanza. Moltissime le Autorità presenti, fra le quali citiamo S. E. il Ministro Oviglio, S. E. Grandi, l'on. Bottai, e poi un grandissimo numero di notabilità dell'ambiente giornalistico, musicale, teatrale.

***

Del *Nerone* dovevano darsi dieci rappresentazioni soltanto: ma esse son divenute poi dodici, per contentare le generali richieste.

Il teatro, dalla settima recita in poi, è stato sempre esaurito e il risultato generale finanziario ha superato ogni previsione.

Sembrava che certe cifre di incassi dovessero considerarsi come una singolarità di Milano e della Scala. L'esito di Bologna dimostra che il miracolo può ripetersi anche fuori di Milano, quando un pubblico si trovi di fronte a una manifestazione d'arte d'ordine veramente superiore ed eccezionale.

MILANO

Come intermezzo nella rappresentazione di *Cavalleria* e *Pagliacci* la danzatrice Ileana Leonidoff e il ballerino Dimitri Rostoff eseguirono due brevi «Fantasie danzate»: *Il poeta e la rosa* di Italos (pseudonimo di una personalità del campo musicale-editoriale) e *Hopak* di Mussorgski.

La «fantasia» di Italos fu molto gustata e applaudita per i suoi pregi di espressività e di eleganza. Ed anche *Hopak* riscosse molti applausi.

L'uomo che ride di Arrigo Pedrollo, su libretto del Lega, è stata l'ultima opera allestita durante la scorsa stagione del Dal Verme.

Il lavoro era stato già eseguito tre anni or sono al Carcano con notevole successo. E anche oggi esso mostra quei pregi di vigoria e di lirismo che furono notati, al suo primo apparire, insieme agli inconvenienti di un soggetto che non sempre si presta a una realizzazione scenica convincente.

Il maestro Ugo Benvenuti, come di consueto, si fece molto onore come concertatore accurato

e coscienzioso e come direttore vigile ed esperto. Buona l'esecuzione vocale da parte della signora D'Urbino-Poloni (*Dea*) e della signorina Serena (*Giosiana*), nonchè del tenore Chiaja (*Gwynplaine*) e del baritono Rossi-Morelli. Si ebbero in tutto una ventina di chiamate agli autori, al direttore e agli interpreti.

❀ Fra gli ultimi spettacoli allestiti al nostro Carcano, ricordiamo *La Traviata* con la Finzi Magrini e *Fedora* con la Cristoforeanu, entrambi accolti assai festosamente.

❀ Concertata con competenza e buon gusto dal maestro Podestà, *Anima allegra* di Vittadini ha avuto anche a Torino, al Chiarella, caloroso esito con dodici chiamate agli interpreti ed all'autore, ed una lunga ovazione a quest'ultimo, al termine del terzo atto. Eccellente l'esecuzione da parte della Torri, ottima protagonista, della D'Astrea, del Bertelli, del Contini, dei Dominici, del Milanesi e della ballerina Gerla.

❀ Il maestro Falloni ha presentato al Comunale di Bologna due spettacoli: *Oro del Reno* (col De Angelis, Fagoaga, Roggio, Nocenti, Nessi, Venturini e le signore Agozzino, Lorma, Fiumana, Conti e Franchi) e *Favorita* (Lauri-Volpi, Montesanto, Pinza, signora Arangi-Lombardi).

❀ Al teatro Sociale di Treviso è piaciuta moltissimo *Francesca da Rimini* di Zandonai, diretta dall'autore, acclamato con gli ottimi interpreti: la Stani Zawaska, il tenore Caceffo, il baritono Inghilleri.

CONCERTI

MILANO

❀ Il Quartetto Poltronieri, nelle tre udizioni già date al Teatro del Popolo, ha ritrovato i consueti calorosi consensi. Tra le interpretazioni più notevoli ricordiamo tre quartetti di Ravel, di Mendelssohn e di Haydn, una nuovissima *Umoresque*, ingegnosamente elaborata, del giovane Annoni, uno *Studio di concerto*, brillante e scorrevole, di Sinigaglia. Il violinista Poltronieri ottenne un personale successo nell'*Adagio* di Nardini, e le cantatrici Mercede Capsir e Anna Sassone — la prima specialmente — furono assai apprezzate, rispettivamente, nel primo e secondo concerto.

❀ Al Salone dei Ciechi, per beneficenza, si sono avute due interessanti serate. Nella prima si presentarono il baritono Conati, il contralto Rota, il soprano Pettinelli e il quintetto formato da musicisti ciechi; nell'altra, il maestro De Felici, il sig. Tamborini e le signorine Schiavi, Locarni, Casadio e Merani.

❀ Ottimo esito ha conseguito alla Filarmonica di Trieste il Trio italiano, del quale sono eccellenti componenti il pianista Nino Rossi, Remy Principe e il Mazzacurati, mentre Vasa Prihoda, al Verdi, ha nuovamente sbalordito l'uditorio col suo virtuosismo.

❀ Al Circolo artistico di Venezia hanno avuto consensi unanimi l'arpista Gabriella Consolini e la cantatrice Lea Palcani.

❀ La Società Corale «Euterpe» di Venezia e l'organista Goffredo Giarda — il quale ha anche eseguito una sua indovinatissima *Ave Maria* — sono stati assai apprezzati al Liceo Rossini di Pesaro, invitati da quella Società dei concerti.

❀ Ottimo esito ha avuto a Napoli il concerto d'organo del maestro Pennino.

❀ Marco Enrico Bossi ha eseguito un bellissimo programma alla Chiesa di S. Giuseppe di Palermo, col magistero della sua eccellente arte d'organista.

❀ Il maestro Davico, che si prodiga in una instancabile, intelligente, fervida propaganda d'Italianità — e che perciò merita i più vivi elogi — ha diretto a Ginevra, a Losanna, a Neuchâtel, alcuni concerti di nostre musiche moderne, (di Respighi, Pizzetti, Santoliquido, Davico, Casella, Mortari, Perrachio, Coppola, De Sabata, Alfano, Pratella) ottenendo grandissimi successi che senza dubbio gli arrideranno anche nelle altre importanti città d'Europa ove si reca a proseguire la sua nobile missione.

❀ All'Albert Hall di Londra, in un concerto diretto dal maestro Coates è stato eseguito, ed applauditissimo, il poema *Sortilegi* di Pick-Mangiagalli. Al piano sedeva Solito De Solis.

❀ Il violinista Giovanni Trucchia, anch'egli fervoroso propagandista di musiche italiane, ha eseguito a Stoccolma la Sonata per pianoforte e violino di Pietro Clausetti; una Romanza di Pratella ed un Allegro di Cesare Paglia, lavori giudicati dai giornali svedesi con grande simpatia.

❀ Un avvenimento artistico, a Vienna, è stato l'esecuzione di due tempi della postuma *X Sinfonia* di Gustavo Mahler. L'opera era stata pensata dal Mahler in cinque tempi; ma un «adagio» e un «intermezzo» soltanto sono stati da lui finiti. L'orchestra dell'Opera, diretta dallo Schalk, li ha eseguiti in modo superbo. Tuttavia la gloria di Mahler, come musicista, non si è arricchita per questi due tempi, che non dicono nulla di nuovo rispetto alla sua arte.

❀ Da Buenos Aires viene segnalato il successo ottenuto dal violinista Ferruccio Cattelani, direttore artistico di quella Società Italiana di Concerti, sotto i cui auspici egli, splendidamente coadiuvato dalla pianista M. L. Rabbia, dal tenore C. Rodriguez e dai professori L. D'Elia (2.° violino), B. Bandini (viola), G. M. Castro (violoncello), svolse un intero programma di musica moderna italiana, comprendente il *Secondo Quartetto* di Agostini, la *Sonata Intima* per violino e pianoforte di Renzo Bossi, *Liriche* di Santoliquido, Alaleona, Pratella, Pizzetti, Castelnuovo, Respighi, Sinigaglia, Tommasini, Alfano, Troiani, Casella, Pick Mangiagalli.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SIGON (E.) — *La rinascita della Linteria in Italia.* (La bottega del libro, Trieste).

L'A., docente al Conservatorio «G. Tartini» di Trieste, fa il più vivo elogio dell'arte di Ferruccio Zanler, il quale avrebbe ritrovato la via delle antiche glorie liutistiche italiane, sia per la forma, gli spessori e le proporzioni degli strumenti, e sia per la vernice.

PERRIER DE LA BATHIE (E.) — *Les Insectes des Orgues.* (Presso l'A. Ugine-Savoia).

Curioso opuscolo, dove si studiano i molti, piccoli ma inesorabili nemici dell'organo, con una cura, un amore ed una conoscenza del singolare argomento, che vengono superate soltanto dalla maniera viva e piacevole in cui tali nozioni sono esposte. L'A., un ingegnere agricolo, dev'essere un amatore di organo, perchè mette in testa all'opuscolo una fotografia dello strumento che ha a casa propria, poi come potrebbe venire in mente di trattare un tema simile a chi non amasse il solenne evocatore del misticismo sonoro? — Le varie categorie d'insetti vengono trattate l'una dopo l'altra, con illustrazioni, nomenclature, consigli sui modi di difendere gli strumenti dai piccoli distruttori. Un foglietto aggiunto annuncia la prossima pubblicazione d'altri tre opuscoli: *La faune de l'orgue, La flora dell'organo*, e *Gl'insetti commestibili*. Come ognun vede, sono tutte monografie utili per chi possiede organi; l'ultimo titolo poi potrebbe avere specialissima attrattiva per gli organisti, specie italiani, i quali ormai sembrano destinati a vivere d'aria, proprio come gli strumenti che suonano!

LANDORMY (P.) — *Bizet* (F. Alcan, Parigi).

Questo nuovo libro della collezione *Les Maîtres de la Musique* presenta Bizet come l'amico dei semplici. «Non v'è musicista più popolare. Egli parla un linguaggio che si rivolge a tutti, che non esige, per essere capito, nè cultura, nè riflessione, e che per toccare il cuore non domanda aiuti di lontane e complesse immagini». Egli piace allo stesso tempo ai delicati per la sua fine sensibilità. Se la materia dell'arte sua non è ricercata, essa non appare per ciò meno preziosa. Il tatto dell'artefice è squisito, perchè mette la mano subito sul gioiello più raro.

Questi giudizi, l'autore li conforta, non solo con idee generali letterarie, ma anche con minute analisi musicali.

A fianco dell'artista, egli studia l'uomo, e mostra che se il compositore dell'*Arlésienne* e di *Carmen* ha dato dei capolavori, l'ha fatto quasi suo malgrado, contro voglia, e che insomma in Bizet il genio parla più alto e forte del carattere dell'uomo.

TIERSOT (J.) — *Un demi-siècle de Musique Française* 1870-1919 (F. Alkan, Parigi).

Coll'usata scorrevolezza di forma degli scrittori francesi, l'antico Bibliotecario del Conservatorio di Parigi presenta, prima in una specie di sfondo *Les survivants* lo stato della musica francese avanti il 1870; poi, dal 1871, i vari maestri o gruppi di maestri nell'ordine seguente: II. *1871. Une nouvelle génération musicale — Fondation de la Société Nationale — Hector Berlioz invisible et présent.* — III. *G. Bizet.* — IV. *La génération de 1871 (Suite) — Guiraud, Massenet, Reyer, etc.* — V. *C. Saint-Saëns.* — VI. *La Société Nationale (Suite) — Ed. Lalo etc.* — VII. *C. Franck.* — VIII. *V. d'Indy et l'Ecole de C. Franck.* — IX. *G. Fauré et l'Ecole de Saint-Saëns.* — X. *L'Ecole du Conservatoire de 1889 à 1900.* — XI. *A. Brunaud, G. Charpentier.* — XII, *Cl. Debussy.* — XIII. *Après 1900. La jeune génération — Activité et suprématie de l'Ecole Française contemporaine.*

L'A. che, fino a Debussy, ha dato uno sguardo rapido ma accurato ad ogni musicista, si fa più sommario nel periodo che segue. Uno dei lati più notevoli di questo libro, è che l'A. ha assistito allo svolgersi di quasi tutto il periodo da lui trattato, ed ha conosciuto verosimilmente tutti gli artisti che vi hanno preso parte, essendo in rapporti d'intimità con più d'uno. Niente di più naturale che, data l'età (Tiersot è del 1857) e le sue affinità di pensiero e di gusto, egli sia riservato coll'avvicinarsi della generazione più recente, e coll'accentuarsi delle novissime tendenze artistiche.

È un libro succinto (non tocca le 250 pagine in-8°) e pure abbondante, che raccomandiamo ai lettori.

SCHWARTZ (R.) — *Jahrbuch des Musikbibliothek Peters für* 1922-23. (C. E. Peters, Lipsia).

L'Annuario che è già al 29-30° anno riduce questa volta il proprio contenuto alla *Bibliografia* ed all'*Obituario*, riproponendosi di ritornare alla forma completa l'anno venturo. Causa di tale riduzione è il fatto che il Comune di Lipsia ha perduto tutte le risorse finanziarie investite in titoli di Stato, e la grande Casa editrice che aveva prima fondata e poi donata al Comune quella Biblioteca, l'ha ripresa a suo carico, con ingente aggravio. — Le due rubriche sono redatte coll'usata precisione, e presentate nella solita bella veste editoriale.

O. S.

ANNUARIO MUSICALE ITALIANO (A. M. I., Roma).

È uscito l'Annuario Musicale Italiano del 1924, pubblicazione annuale che ebbe inizio, con un primo volume, lo scorso anno. Si tratta di una pubblicazione che non esisteva nel nostro mondo musicale e che è venuta opportunamente a colmare una lacuna e a soddisfare una lunga e legittima attesa. Contiene elenchi completi di musicisti di tutte le categorie (compositori, insegnanti, pianisti, violinisti, violoncellisti, ecc.), di Bande e maestri di bande, direttori d'orchestra, di cantanti e maestri di canto, nonchè gli elenchi di tutti i Licei o Conservatori, delle Scuole pubbliche e private del Regno; infine di tutte le Società

ed Accademie musicali, di tutte le Sale di Concerti e di tutti i Teatri.

Un capitolo speciale è dedicato all'Industria e al Commercio musicale, ed un altro alle varie categorie di musicisti italiani all'Estero.

La ricerca è facile, perchè il sistema adottato è in ordine alfabetico.

Questo secondo volume, corretto e ampliato, ricco di ritratti e di illustrazioni, fornito di cronache e di cenni storici degli avvenimenti e delle istituzioni, costituisce un vasto prontuario, di cui nessuno che voglia conoscere gli elementi che danno vita all'ambiente musicale italiano può fare a meno.

Consta di oltre 300 pagine, in veste elegantissima e a colori, ed il prezzo è di lire 10.

Indirizzare richieste all'A. M. I. in Roma (9), Via dei Pontefici, 57. V.

PERRACHIO (L.) — *L'opera pianistica di Claudio Debussy*. (Bottega di Poesia, Milano).

Ecco una bella pubblicazione, ecco un libro d'arte che si legge volentieri e senza fatica — pregi tutt'altro che lievi e comuni — e riesce a soddisfare tanto il musicista che il serio amatore. L'A. ha saputo avere una grande abilità, quella cioè di non lasciarsi tentare dalla propria competenza e farne un libro scientifico, a base di erudizione e di tecnica; invece egli si è limitato a seguire lo sviluppo di tutta l'opera pianistica di Claudio Debussy e a mostrarne i caratteri specialissimi, l'intima bellezza. L'A. è con tutta evidenza un convinto debussista, però il suo esame esegetico è sempre sereno, coscichè lo si ascolta sempre con deferenza, anche se non sempre se ne può condividere il parere. Ma ciò non ha importanza; l'opera di Debussy non potrà essere per un bel pezzo ancora definitivamente vagliata e il contrasto delle opinioni gioverà anzi a stabilirne il valore reale, lavoro questo facilitato anche dall'immatura scomparsa del grande maestro. Concludendo: un libro utile, che si apprezza subito qualora si abbia una certa famigliarità coll'arte di Debussy; se tale famigliarità non c'è, invogli a procurarsela. M. Z.

MUSICA DIDATTICA

Nuove pubblicazioni di Ettore Pozzoli

Dall'*Unione Monregalese*, Mondovì.

Esercizi e Studii per Pianoforte (G. Ricordi & C. Milano).

Non può mancare il pieno consenso a questo volume che accresce la già estesa produzione didattica di E. Pozzoli. Conoscenza profonda delle attuali esigenze tecniche, equilibrio nel disporre le stesse difficoltà per entrambe le mani (cosa che lasciò assai a desiderare in tante opere tradizionali della didattica pianistica, non escluso il nome dello Czerny), modernità del tessuto armonico, sapiente preparazione alle formule dell'arabesco chopiniano: tutto ciò applicato in figurazioni slanciate, che fanno bene sperare in un prossimo avvento di programmi didattici ufficiali formulati su repertorio italiano veramente sostanzioso.

15 Studii facili per le piccole mani.
24 Studii di facile meccanismo.
(G. Ricordi & C., Milano).

Queste pubblicazioni costituiscono una nuova benemerenza del chiarissimo autore presso la didattica pianistica, poichè vengono a formare assai opportunamente un anello di congiunzione fra i *trenta studietti elementari* e gli *studii di media difficoltà* dell'illustre didatta, recensiti già da queste colonne.

Entrambi i fascicoli svolgono la tecnica senza cadere nell'aridità comune a tanne opere del genere.

La frase appare, in questi studii, chiarissima, avvicinandoli sovente al tipo dello studio *melodico*: i disegni ritmici vivaci, incisivi, si rivestono di idee leggiadre, le armonie preparano alla comprensione delle musiche moderne. I giovani alunni non si incontreranno certamente con la grande nemica — la noia — percorrendo codesti volumi.

Guida teorico-pratica per l'insegnamento del dettato musicale.
Impressioni per Pianoforte.
(G. Ricordi & C., Milano).

Si deplora frequentemente la deficienza di senso ritmico e tonale negli esecutori di musica, sieno pianisti dilettanti o diplomati, o strumentisti che suonano in orchestra. Il difetto ha le radici nella pedagogia musicale poco o nulla curante del modo di sviluppare la musicalità sulle basi dell'*audizione*. La *dettatura musicale* è ritenuta per lo più come un acrobatismo mentale inaccessibile. Si canta nelle scuole — se si canta — senza sapere come o che cosa: ma se si tratta di imparare a cantare, nessuno suppone che sia necessario saper prima *ascoltare* e quindi *percepire*.

Una forte lacuna viene ora colmata, con la *Guida teorico-pratica per l'insegnamento del dettato musicale* del prof. Ettore Pozzoli, docente al R. Conservatorio di Milano. È una vera provvidenza per gli insegnanti che potranno sul testo praticissimo e progressivo svolgere questo ramo didattico anche con alunni privati, dosando la materia sia pure a gocce, ma con quella insistenza che scava i grandi risultati.

Importante ancora entro e fuori dell'ambiente didattico a cui si dedica in varia forma il prof. E. Pozzoli, è la pubblicazione recente delle *Impressioni* per Pianoforte. Sono 12 pezzi riusciti per l'artista, che vi gode, qua e là, quell'atmosfera cara agli *impressionisti moderni* senza incontrarvi del *debussysmo*, bensì un contenuto melodico di fibra italiana. Veri quadretti del genere, queste *Impressioni* faciliteranno agli alunni un po' avanzati la comprensione dei moderni e la maniera di ritrarne lo stile.

m. s. a.

BACH (G. S.) — *Il Clavicembalo ben temperato*, riveduto e diteggiato da A. Longo. (G. Ricordi e C., Milano).
Dall'*Idea Nazionale*, Roma.

Una edizione del Clavicembalo mancava, in Italia; abbiamo, è vero, quella curata da Ferruccio Busoni, ma è edita in Austria. Questa che pubblica Ricordi è riveduta e diteggiata da Alessandro Longo, il quale, come egli stesso dichiara nella prefazione, si è attenuto al testo della Società Bach.

L'edizione ci pare una delle migliori del genere: la diteggiatura sopra tutto è indicata da un grande maestro del pianoforte che sa facilitare i passi più ardui e rendere molto chiari i movimenti in cui le parti tessono i più brillanti contrappunti. Altra cosa pregevole è che il Longo ha cercato di non uscire mai dai due *pentagrammi*; quello che ci pare un lieve difetto dell'opera rivista da Busoni è eliminato perciò in questa nuova edizione. Avremmo preferito una maggiore libertà nell'uso delle *legature*, che più di una volta tolgono elasticità al ritmo (il *soggetto* della prima fuga ad esempio ha un respiro troppo lungo che ne diminuisce la dinamica), ma questo inconveniente è compensato da pregi più sostanziali che, come abbiamo già detto, fanno di questa edizione una delle migliori (e le migliori sono pochissime) che l'allievo possa trovare. M. L.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *3 Fioretti di Santo Francesco* per una Voce ed Orchestra. Versione per Canto e Pianoforte. (A. Forlivesi & C., Firenze).

1. *Come Santo Francesco dimesticò le tortole salvatiche*. — 2. *Come Santo Francesco liberò uno frate che era in peccato*. — 3. *Come Santo Francesco e Santa Chiara feciono uno desinare in Santa Maria degli Angeli, e parea che tutto il luogo ardesse*. I soli titoli evocano tre poemi di semplicità e d'intensa poesia, di quella luminosa primavera spirituale che si espanse in Italia nel duecento. E sono veramente tre poemetti musicali, sia per livello spirituale ed estetico, e sia per dimensione. Non voglio essere pessimista e domandare chi canterà in Italia questa musica, nè chi l'ascolterà con animo degno e preparato; gioisco che Castelnuovo-Tedesco abbia sentito e così vivamente amato quei testi, da essere spinto a musicarli, e che questi *Fioretti* esistano realmente.

E come? Con musica differente si e no dalla lirica che gli è solita e propria: differente perchè non si può sentire *Come Santo Francesco dimesticò le tortole salvatiche* senza vivere un alito della lucida purezza dell'anima francescana, nè leggere il *Desinare a Santa Maria degli Angeli* senza sentire che veramente doveva ardere anche il cuore del poeta-musicista; non diversa nel senso che tutti e tre i *Fioretti* portano schietta l'impronta di chi li compose. Tecnicamente un parlato musicale semplice e pur efficace si svolge in un'atmosfera di sinfonia delicata e viva ad un tempo.

Non v'ha dubbio che i timbri dell'orchestra devono aver la parte loro nell'espressione del sentimento dell'amore, quindi la riduzione col pianoforte non può non diminuire la sua efficacia comunicativa. Ma anche così vorremmo che questi tre messaggi di amore e di dolcezza diventassero come care anime amiche, bene accolte e sinceramente apprezzate da quanti sentono nella musica una delle più preziose forme d'elevazione dello spirito.

GIULIO BAS.

HERMANN (C.) — *Variationen über eine ernste Weise* für Viola und Klavier, op. 5. - *2 Stücke* für Viola und Klavier, op. 6. (J. H. Zimmermann, Lipsia).

Musica onesta, scorrevole, bene costruita, bene scritta per gli strumenti, ma un po' troppo priva di aspirazioni alla personalità ed all'intensità. Sono lavori raccomandabili a studenti di Viola, che debbano farsi sentire dedicandosi quasi totalmente al maneggio dello strumento; sempre, bene inteso, condizionatamente al buon gusto musicale, ma senza altre troppo gravi preoccupazioni.

PORPORA (N.) — *Sonate a Tre Istrumenti*. (Sinfonie da Camera). Scelte, elaborate e trascritte per 2 Violini e Pianoforte da G. Laccetti (F. Curci, Napoli).

Quattro buone Sonate piene di quella vivacità nei tempi rapidi e di quel languore nei pezzi lenti, che sono propri dell'arte strumentale napoletana del secolo XVIII. La scelta è dunque buona, e buona pare anche l'interpretazione e l'elaborazione del basso numerato. L'esecuzione non è difficile per nessuno dei tre strumenti. Simili ristampe devono contribuire validamente alla rinascita dell'arte domestica, che è tanta parte della vita intellettuale ed estetica.

TSCHAIKOWSKY (P.) — *Konzert N. 1 in B moll* für Klavier mit Begleitung des Orchesters, op. 23. Edizione per 2 Pianoforti di W. Niemann. (Steingräber-Verlag, Lipsia).

Il dr. Walter Niemann si è servito per questa nuova edizione degli appunti di suo padre, l'eminente pianista Rodolfo Niemann, che eseguiva questo Concerto in maniera indimenticabile secondo la tradizione russa, ed ha seguito anche l'interpretazione di Teresa Carreño. La trascrizione dell'orchestra per un secondo pianoforte è fatta in maniera adatta all'esecuzione pianistica. L'edizione è bella quanto a stampa, e quanto a versione è fondata sulla seconda riveduta dallo stesso autore, che rinnovò l'opera sua introducendovi varianti, specie pel primo ed ultimo tempo. O. S.

GAILLARD (M. F.) — *Sonate pour Violon et Piano*. (M. Senart, Parigi).

D'un effetto assolutamente sconcertante ad una prima lettura, tanto è lontana da ciò ch'è forma e spirito di *Sonata*, quest'opera — evidentemente d'un giovane, poichè la foga e l'esuberanza che in essa regnano non possono esser che d'uno spirito giovanile — nondimeno tenta ad una seconda e ad una terza lettura. — Divisa in quattro tempi — *Préambule, American Negroes interlude, le Tour d'Amour, la Rafale* — piuttosto *Suite* che vera *Sonata*, sembra essere stata inspirata al suo A. dalle audizioni di quelle indiavolatissime danze Negro-Americane che hanno attirato l'attenzione di tutti i musicisti dell'ora attuale. — Le dissonanze più stridule e feroci, il continuo procedere del violino in *quarte* od in *quinte*, i procedimenti *atonali* e *politonali* che, senza erigersi a sistema, fanno capolino quasi ad ogni battuta, tutto ciò non urta, non offende, passa con tutta naturalezza, in grazia della forza ritmica veramente straordinaria ed impressionante che anima questi quattro pezzi, e che imprime loro uno slancio ritmico irrefrenabile che tutto travolge ed unifica nella sua formidabile spinta verso la fine. Non bisogna giudicare questo lavoro ad una lettura a tavolino: bisogna fargli grazia fino all'esecuzione, la quale non può assolutamente lasciare indifferenti.

Occorrono due esecutori di primo ordine.

DOBROWEN (J.) — *Quatre mazurkas* (op. 4) - *Deux valses* (op. 6) - *Sept pièces* (op. 13) - *Impromptu* (op. 14) pour Piano. (Universal Edition, Vienna).

Musiche d'un autore decisamente *moderno*, ma raffinatissimo e, quasi sempre, di gusto squisito. La scrittura pianistica è chiara, logica ed elegante, di evidentissima derivazione chopiniana. E l'ombra del grande polacco appare anche chiarissima a traverso la rete delle eleganti e preziose armonie: le quali però non formano la ragione di queste musiche, che si svolgono ricche di ritmi vivaci ed interessanti, e di linee melodiche eleganti non meno che espressive. Musiche d'una difficoltà di poco superiore alla media, che raccomandiamo a tutti i pianisti desiderosi di rinnovare il loro repertorio, con opere di un'autentica musicalità, e che offrono anche — il che non è certo disprezzabile — delle simpatiche soddisfazioni di esecuzione.

PETYREK (F.) — *Six Grotesques* pour Piano. — (Universal Edition, Vienna).

Non è certo l'arguzia nè il senso del grottesco musicale che fanno difetto all'A. Queste musiche — evidentemente d'un giovane — vivacissime di ritmi brillanti ed arguti, e, quasi tutte, d'una grande forza di slancio, lo stanno a provare ad esuberanza. Ciò che non riesce

molto simpatico sono i procedimenti armonici un po' a buon mercato — tutto è buono tranne ciò che si aspetta — ed il gusto — sterile artisticamente — della bizzarria per la bizzarria. Malgrado ciò, queste composizioni affermano nel loro autore delle ottime qualità dalle quali possiamo attenderci molto.

KORNAUTH (E.) — *Sonate* für Clarinette und Klavier. (J. A. Zimmermann, Lipsia).

Di stile semplice e trasparente, quasi lineare, classica di forma e di sostanza nei suoi quattro tempi, malgrado qua e là traspaia benissimo che il movimento attuale non è rimasto ignoto all'A., questa Sonata ha tali qualità di costruzione e di logica da imporsi all'attenzione ad una prima lettura come opera d'un autentico musicista.

I due strumenti — trattati con sicurezza ed una precisa conoscenza degli effetti che se ne possono trarre, senza mai cadere nel *virtuosismo* — si muovono con una grande libertà di linea senza sovrecchiarsi l'un l'altro, e sovratutto senza mai creare quel senso di *appiccicaticcio* che troppe volte abbiamo dovuto notare in opere di tal genere. Sdegnoso di ogni troppo facile effetto armonico o strumentale, l'A. però non disdegna le ricerche armoniche o ritmiche anche audaci, quando queste servono fedelmente ad esprimere ciò che vuole. Meno felice nei due tempi centrali, la Sonata si fa ammirare specialmente nel primo e nell'ultimo tempo d'una vivacità e d'uno slancio ritmico quasi irresistibile. D. P.

CLAUSETTI (P.) — *Due Canzoni a 5 Voci.* (Pizzi & C., Bologna).

Dall'*Impero*, Roma.

Quando le società corali soppianteranno le società bandistiche e quelle mandolinistiche? Sarà un gran bel giorno e segnerà un indubbio passo in avanti per la coltura musicale del nostro Paese. In molte regioni, particolarmente nell'Italia Settentrionale, il popolo ama moltissimo il coro, perciò forse un ritorno all'arte corale non è lontano nè improbabile. Intanto, siamo ben lieti di segnalarlo se non nel popolo, nei nostri compositori, che in questi ultimi anni hanno dato considerevoli lavori alla letteratura corale. Fra questi, segnaliamo le due «canzoni» pubblicate dall'editore bolognese Pizzi, di un giovanissimo, Pietro Clausetti: *L'ombra dei boschi d'Aser* e *Saltavan ninfe*. La seconda è già molto migliore della prima, ma tutte e due, pur non segnando una spiccata personalità (impossibile, del resto, in un giovanissimo), nè dicendo una parola nuova nell'arte corale, mostrano nell'autore una perfetta conoscenza di quanto è voce, sono varie di ritmi e di armonie, efficaci e colorite. Ogni parte canta, e canta bene; la parola ha il suo giusto risalto e tutte e due le canzoni sono ben equilibrate e benissimo condotte.

Preferiamo la seconda... anche se nel suo spunto principale ha cose da far rizzare i capelli ai vecchi professori d'armonia, come quel *la-si-do* dei primi soprani che sale contemporaneamente al *fa-do* dei secondi: non ci spaventiamo certo di questo e attendiamo da Pietro Clausetti nuove prove del suo talento non dubbio. r. m.

SCHINELLI (A.) - COLOMBO (A.) — *Canzoniere popolare italiano.* (Edizioni Signorelli, Milano).

Il maestro Schinelli, fervente apostolo del canto corale nelle scuole, ha raccolto con la cooperazione di Angelo Colombo, una notevolissima serie di canti scolastici, patriottici, della natura, militari, regionali, religiosi, adatti alle voci dei fanciulli. A guisa di appendice, il libro contiene una ventina di melodie liriche, tolte dalle opere di repertorio e adattate alle limitate voci dei minuscoli cantori. Gli autori hanno creduto bene di pubblicare la loro interessantissima antologia senza l'ausilio dell'accompagnamento pianistico, pensando forse alle crudeli difficoltà che sempre si incontrano nelle scuole, quando si aspira a sostenere il coro con un misero pianoforte.

RIBOLLET (A.) — *Dix pièces faciles* pour Piano. (Maurice Senart, Parigi).

Interessante fascicolo per i ragazzi; vario, accurato, elegante, piacevole assai. Trattandosi però di musicisti molto incerti, sarebbe forse desiderabile una maggior consistenza tonale. L'ambiguità armonica non mi sembra educativa per i ragazzi.

TOSCHI (P.) — *Ninna nanna, a sera.* (F. Bongiovanni, Bologna).

Pagina breve, quasi in modo popolare, graziosa, spontanea, geniale.

DUBOS (H.) — *Des Chants des jeux et des rondes.* (Librairie Colin, Parigi).

Gustosa raccolta di canti infantili dovuti alla fantasia ed all'esperienza di Paul e Georges Schlosser, insegnanti di canto nelle scuole di Parigi. Varie e divertenti, le piccole canzoni narrative si prestano ad una realizzazione scenica.

CIMARA (P.) — *Mysticité* per Canto. (F. Bongiovanni, Bologna).

Elegante, garbato, fine assai, l'autore conferma le sue doti di musicista squisito.

CIMARA (P.) — *O dolce notte!* per Canto. (F. Bongiovanni, Bologna).

Ogni anno Pietro Cimara regala al pubblico qualche pagina vocale, e il pubblico gli ricambia crescente ammirazione e simpatia sincera.

MARTI (E.) — *Trois compositions* pour Piano. (H. Gregh, Parigi).

La *Charmeuse*, la *Danse des Faunes*, *Le Reveil du Printemps* sono pezzi di media difficoltà, improntati a un senso di eleganza sonora assai piacevole.

E. Oddone.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

ETTORE POZZOLI

E. R. 46. - *Trenta 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. - *Esercizii e Studii* sul passaggio del pollice . . . . . » 6,—
E. R. 308. - *Pagine minuscole.* Dodici Bozzetti » 6,—
E. R. 427. - *Ventiquattro Studii di facile meccanismo* . . . . . » 7,—
E. R. 436. - *Quindici Studii facili per le piccole mani* . . . . . » 6,—
Impressioni. Pezzi facili:
E. R. 301. - Fascicolo I . . . . . » 5,—
E. R. 302. - Fascicolo II . . . . . » 5,—

Guida teorico pratica per l'insegnamento del dettato musicale:
116676. - Parte I. Nozioni generali. — Parte II. Dettato ritmico . . . . . » 5,—
116677. - Parte III. Dettato melodico. — Parte IV. Dettato armonico . . . . . » 8,—
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® *La Rivista delle Scene* (Napoli, S. Lucia 110), con scadenza 15 febbraio 1925, bandisce un Concorso per una *Sonata* o *Suite* in tre tempi per Pianoforte e Violino. Il lavoro premiato verrà eseguito alla Società del quartetto di Napoli e stampato nella Rivista delle Scene. La Commissione aggiudicatrice è composta dei maestri Longo, Savasta, Napoli, Brancia.

® Il Concorso, indetto dalla Società dei Concerti Sinfonici di Palermo, è stato vinto dal maestro Pietro Montani del R. Conservatorio di Firenze. La sua *Suite umoresca* sarà quindi eseguita prossimamente a Palermo sotto la direzione di Gino Marinuzzi.

La Commissione aggiudicatrice era composta dei maestri Casella, Molinari e Respighi.

NOTIZIE

Si è formato in questi giorni, a Bergamo, il comitato nazionale, presieduto dal conte Suardo, per riscattare, mediante una pubblica sottoscrizione, la casa nativa di Gaetano Donizetti, in Borgo Canale n. 14. La giunta esecutiva del comitato, formata dal commissario prefettizio al comune dott. Franceschielli, dal dott. Ciro Caversazzi e dal notaio Renzo Cornazzi, ha stabilito di indire per il 29 corrente, anniversario della nascita del grande maestro, una commemorazione. In quel giorno la casa di Donizetti sarà dichiarata monumento nazionale, e vi saranno ordinati i cimeli del musicista, custoditi ora al Conservatorio.

® Il prof. Romeo Franzoni, dopo quarant'anni d'insegnamento ha lasciato la cattedra di violino al Conservatorio di Parma. Nell'occasione ha avuto moltissime e cospicue attestazioni di omaggio. Il Ministero l'ha nominato Professore emerito autorizzandolo pure ad impartire l'insegnamento ai due suoi allievi dell'ultimo corso.

® Per favorire gli studiosi d'Organo che non abbiano strumenti su cui esercitarsi liberamente, si è aperta, in Padova, una Sala con organi speciali da studio, a disposizione di tutti.

® L'Università Popolare di Parma ha istituito una sezione di Concerti, ed invita i concertisti ad iscriversi, riservandosi di far conoscere le condizioni e gli onorari.

® A Napoli si è costituito un Circolo «Luigi Boccherini» (Rione Amedeo, 48), tra i cultori di Musica da Camera. N'è presidente il Dottor d'Urso Alfredo.

® Promettentissima si annuncia la prossima stagione romana dei concerti che culminerà nelle commemorazioni del quarto centenario della nascita di P. L. da Palestrina, e del secondo centenario della morte di Alessandro Scarlatti.

In onore del Palestrina, l'Augusteo darà una serie di concerti corali di sue musiche, con la Polifonica romana, diretta da mons. Casimiri; mentre l'Accademia di S. Cecilia offrirà due concerti corali di composizioni palestriniane, affidate ai maestri Alaleona e Cametti, oltre una tornata solenne in cui parlerà Corrado Ricci.

L'Augusteo si riaprirà il 21 novembre con la *Messa da Requiem* di Verdi, diretta da Molinari. Sono in programma tutte le sinfonie di Beethoven, e, per la settimana di Pasqua, le più interessanti musiche perosiane. La stagione si chiuderà coll'*Jefte* di Carissimi. Un concerto verrà dedicato a Igor Strawinski che vi parteciperà come pianista - un altro a musiche di Busoni.

Oltre al Molinari ed al Casimiri, dirigeranno: Sergio Failoni, Alfredo Morelli, Michael Balling, Georg Schnéevoigt, Wolff, von Zemlinsky; e vi parteciperanno, come solisti, Adolf Busch, Paul Kochausky, Principe, Szigeti, Ariani, Godowsky, Iturbi, Bonucci, Cassadò, Ferrari Trecate, Vera Janacopulos, ecc.

Alla Sala Accademica di S. Cecilia, oltre una serie di conferenze e l'esecuzione di tutti i quartetti di Beethoven, si avvicenderanno: il Doppio quintetto di Torino, il Quartetto Busch, Marcella Lantenay, Szigeti, Iturbi, Kochausky, Mignon Nevada, Arthur Rubinstein, il Quartetto Zimmer, Vera Janacopulos, Igor Strawinski.

La Reale Accademia Filarmonica dedicherà speciali concerti a Mozart (in uno si eseguirà il *Requiem* per soli, coro e orchestra), e si è assicurato il concorso del Quartetto di Roma — che il 10 novembre aprirà la stagione — della Kruceniski, di Arnold Földesy, di Paul Loyonnet, di Margherita Ernst e L. Franco, del Trio Fiorentino, di Gualtiero Volterra, di Alice Ehlers e Eugenio Albini, di Federico Buxbaum e del suo quartetto, di Fuermann, di Gieseking, di Friedmann, di Mario Corti, del Quartetto Veneziano

e della Società des «Instruments à vent» di Parigi.

® La Corporazione delle Nuove Musiche ha fissato definitivamente le date dei suoi quindici concerti al Teatro Odescalchi di Roma, con i seguenti esecutori:

22 *gennaio*. - Soprano: Anna Maria Mendicini Pasetti;

29 *gennaio*. - Soprano: Spinella Agostini; pianoforte: Franco Alfano, Luigi Perrachio e Alfredo Casella; violoncello: Gaspar Cassado; coro: la corale della «Sala degli Operai» di Roma, diretta da Mario Rossi.

5 e 12 *febbraio*. - Marya Freund, soprano, e Alberto Casella.

19 *febbraio*. - Soprano: Ghita Lenart; trio: Casella-Corti-Crepas.

21, 24, 26 *febbraio*. - Concerti Beethoveniani. Trio: Casella-Corti-Crepas.

28 *febbraio* e 5 *marzo*. - Quartetto: Amar Hindemith di Francoforte.

7 *marzo*. - Concerto a due pianoforti Gieseking-Casella.

10 *marzo*. - Quartetto veneziano.

12 *marzo*. - Soprano: Ghita Lenart; pianoforte: Bela Bartok; violino: Remy Principe.

19 *marzo*. - Pianoforte: Casella; oboe: R. Scozzi; fagotto: G. Barabaschi.

26 *marzo*. - Société «des Instrument à vent» de Paris.

2 *aprile*. - Alfredo Casella e soprano da designarsi.

® I concerti degli Amici della musica di Napoli si svolgeranno in quest'ordine: Salomea Kruceniski e Mario Castelnuovo-Tedesco, Arnold Földesy; Quartetto Busch; le sorelle Amstadt e la clavicembalista Hiers; Alberto Curci e Raisa Lisfshitz: il violinista Sigmund Feuermann; il pianista Friedmann; il sestetto Fleury; un concerto di musiche di Alfano con partecipazione dell'autore; Graziella Pareto.

® L'Associazione dei Concerti Sinfonici di Palermo darà al Massimo dieci concerti da novembre a gennaio. Nel primo dirigerà Marinuzzi; nel secondo e terzo Mugnone. Poi si avvicenderanno Consolo e Serato, Serato con l'orchestra diretta dal maestro Giglio, l'orchestra Giglio con la cantatrice Mugnaini, il pianista Zecchi ed, infine, due concerti orchestrali saranno affidati a Victor De Sabata.

Nella stessa città si avrà pure una breve stagione di musica modernissima da camera, organizzata dalla Corporazione delle Nuove Musiche, e le consuete riunioni del Circolo artistico e del Conservatorio.

CANTO E PIANOFORTE

ALALEONA (D.).
TRE CANTI per una voce

118192. - 1. *Dedica-Anniversario* . . . . . L. 5,—
118192. - 2. *Intermezzo grottesco - I due giovaghi* . . . . . » 5,—
118193. - 3. *Epilogo. Il fumo e la neve* . . » 5,—

MARIOTTI (M.).

118823. - *Ninna-Nanna*. Versi di G. Bisi . . L. 4,—
118824. - *Serenata*: «Buona notte cuor mio». Parole di Querini . . . . . » 4,—

TOMMASINI (V.).

118297. - *Lungi, lungi*. Melodia. Poesia di G. Carducci (da Heine) . . . . . L. 5,—
118298. - *Disperata*. Melodia. Poesia di G. Carducci . . . . . » 5,—
119482. - *I tre canti*. Poesia di G. Carducci (dalla ballata di L. Uhland) . . . . . » 6,—
119483. - *La lavandaia di S. Giovanni*. Poesia di G. Carducci (dal Romanesco Castellano) » 6,—
119484. - *Due Duettini* per Soprano e Baritono su stramboni anonimi de secolo XV » 6,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

NECROLOGIO

Gabriel Fauré

® E' morto, quasi ottantenne, a Parigi il 3 novembre. Allievo di Saint-Säens, ne prese il posto come organista della Chiesa della Maddalena, mostrandosene ben degno. A diciotto anni compose *Tre Romanze senza parole*. Poi si affermò più vigorosamente con la *Chanson du pêcheur*, l'*Hymne de Baudelaire* e la *Suite d'Orchestre*. Nel 1878 fece eseguire la *Sonata* per violino e pianoforte che suscitò vero entusiasmo e per la quale Saint-Säens scrisse un articolo apologetico. Tra le moltissime e apprezzatissime composizioni che seguirono, meritano particolare ricordo la *Suite* sinfonica per il «Pelléas et Mélisande» di Maeterlinck, i due *quartetti*, il *quintetto*, l'*Ave Maria*, l'*Elegia* per violino e moltissime liriche per canto e pianoforte, alcune delle quali hanno girato tutto il mondo.

Tra le opere teatrali, oltre il *Caligola* (1888), *Shylock* (1889), *Le voile du bonheur*, occupa il primo posto, per nobiltà d'incesso, raffinatezza di stile, *Pénelope*, tre atti su libretto di René Fauchois. Il lavoro è tutt'ora nel repertorio dell'Opéra Comique.

Il Fauré è stato, forse, più originale che personale, ma ha saputo immettere nelle vecchie forme romantiche una natura armonica nuova e quello spirito musicale delicato e sinuoso che caratterizza i lavori dei compositori francesi. Tutta la sua opera vasta e varia è impregnata di nobile elevatezza.

Egli fu anche Direttore del Conservatorio ed esimio insegnante. Ebbe numerosissimi ed ottimi allievi fra i quali Maurice Ravel.

® Condoglianze vivissime alla famiglia del maestro *Giuseppe Pavan*, deceduto improvvisamente a Cittadella il 3 u. s. Appassionato musicologo, autore di parecchie monografie su antichi Teatri Veneziani, apprezzato collaboratore della nostra Rivista, appartenne per qualche anno alla Casa Ricordi.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI
PREZZI NETTI. AUMENTO COMPRESO

CANTO
Musica sacra

PIZZETTI (I.) (119755). *Sanctus* (dalla *Messa di Requiem*) per sole voci (Soprani, Contralti, Tenori e Bassi). (A) L. 7.

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

CHAPMAN (L.) (119794). *A Cross — A Heart — A Crown*. Words by J. Gartman. Ms. o Br. Soell. — 6.

MALIPIERO (G. F.) (119650). **Le stagioni italiche** per una voce di Soprano: I. *Lauda per un morto*. Brunetto Latini. — II. *Canto della neve*, dai Canti carnascialeschi d'autore ignoto. — III. *Capriccio*. Francesco de Lemene. — IV. *Ditirambo terzo* (dalle *Laudi*). Gabriele d'Annunzio. (A) L. 12.

NOTA RINALDI (Nino) (119150). *Perchè si spense la lampada?* Versi di Rabindranath Tagore. S. o T. (A) L. 5.

OPERE TEATRALI
per Canto e Pianoforte

AUTORI DIVERSI. **Operatic Album** (Contralto. N. 2). Book 30. (Testo inglese ed italiano):
1. VERDI. DON CARLO. Aria: *O don fatale* (*O fatal gift*).
2. HÄNDEL. ALCINA. Aria: *Verdi prati, selve amene* (*Verdant pastures, forests shady*).
3. GLUCK. ORFEO ED EURIDICE. Recitativo: *Sposa Euridice* (*Dear one, do not leave me*).
4. —— ORFEO ED EURIDICE. Aria: *Che farò senza Euridice* (*What is life to me without thee*).
5. MOZART. LA CLEMENZA DI TITO. Aria: *Non più di fiori* (*No fragrant garland*).
6. HÄNDEL. ORLANDO. Aria: *Lascia Amor, e siegui Marte, va* (*Cast Love aside*).
119760 (A) L. 10.

CATALANI (A.). LORELEY. Pezzi staccati:
—— (119142). ATTO I. *Nel verde maggio...* (WALTER). T. (B) L. 3.
—— (119143). — *Da che tutta mi son data...* (LORELEY). S. (B) L. 4.
—— (119144). — *Dove son? d'onde vengo? ove vado?* (LORELEY). S. (B) L. 4.
—— (119145). ATTO II. *Amor, celeste ebbrezza...* (ANNA). S. (B) L. 3.

MALIPIERO (G. F.). TRE COMMEDIE GOLDONIANE: I. *La bottega da caffè*. — II. *Sior Todero Brontolon*. — III. *Le baruffe Chiozzotte*. Completa. (Testo italiano e francese). (A) L. 30.

PIANOFORTE
Studii

HENSELT (A.). **12 Studi caratteristici di Concerto**. Op. 2. (G. Tagliapietra):
—— (E. R. 433). FASCICOLO I. Testo italiano e spagnuolo. (B) L. 6.
—— (E. R. 452). » Testo francese e inglese (B). L. 6.
—— (E. R. 434). FASCICOLO II. Testo italiano e spagnuolo. (B) L. 6.
—— (E. R. 453). » Testo francese e inglese. (B) L. 6.

VIOLINO

CONSOLINI (G.) (E. R. 449). Raccolta di principali passi e a-soli per Violino di Opere teatrali italiane. (B) L. 10.

ORCHESTRA
con Pianoforte-conduttore

BILLI (V.) (119501). *Idillio al fonte*. Impressione. Op. 325. (A) L. 6.
—— (119568). *Maggio profumato*. Canzone - Marcia. Op. 330. (A) L. 6.
—— (119582). *L'amour de Pierrot*. Sérénade. Op. 382. (A) L. 8.
CHAPMAN (L.) (119795). *A Cross — A Heart — A Crown*. (A) Scell. 2/—.
CUSCINÀ (A.) (119688). UN LETTO DI ROSE. Commedia di G. Adami. Fantasia. (A) L. 10.
PUCCINI (G.) (119138). *E l'uccellino...* Ninna-nanna. (A) L. 5.
TIRINDELLI (P. A.) (119508). *Strana*. Melodia. (A) L. 6.

IMPERMEABILI PIRELLI

MUSICA D'OGGI
invia a richiesta numeri di saggio e preventivi di pubblicità pel 1925

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI

BERNARDI (V.). *Nichevo*. Fr. 4. (P. Decourcelle, Nice).
BOERO (F.). *Toledo*. Impressiones: 1. *El Tajo*. — 2. *La Catedral*. — 3. *La Plazolete de San Juan*. (Ortelli Hermanos, B. Ayres).
BONURA (N.). *Danse Arabe*. Fr. 3,50. (Propr. de l'A.).
BOERO (G.). *Let it Rip*. Fox-trot. (Ortelli Hermanos, B. Ayres).
COLERIDGE-TAYLOR (S.). *Six Negro Melodies*. Vol. III. 4/-. (Winthrop Rogers, Ltd., London).
DE RUBERTIS (V.). *Gavotta all'antica*. (Pensiero italiano, B. Ayres). — *6 Imitaciones*. (Casa M. Calvello, B. Ayres).
FERRANTE (T.). *La leggenda di Torino*. Poema Sinfonico. Riduzione dell'A. L. 8. — *Tristezza*. Elegia. L. 2. (G. & P. Mignani, Firenze).
FORTERRE (H.). *Dix Pièces*. Recueil N. 1, Fr. 4; Recueil N. 2, Fr. 4. (E. Gaudet, Paris).
GODARD (M. J.). *Tu plegaria*. Tango. (Ortelli Hermanos, B. Ayres).
JOVES (M.). *Pobre Francelita*. Tango. (Ortelli Hermanos, B. Ayres).
LIMENTA (F.). *Fox dello Zingaro*. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).
MEDTNER (N.). *Russisches Märchen*. (H. Zimmermann, Leipzig).
NIEMANN (W.). *Venezia*. Barcarole. Mk. 1. — *Impromptu-Caprice*. Mk. 1,50. (N. Simrock, Berlin).
STUBBS (W.). *Decidme Mamá*. Fox-trot. (Ortelli Hermanos, B. Ayres).
VARONE (D.). *La Choza*. Tango. (Ortelli Hermanos, B. Ayres).

PICCOLA ORCHESTRA
con Pianoforte-conduttore

ALLIER (G.). *L'Escharpolette*. Valse. (E. Gaudet, Paris).
ALMAYRAC (G.). *Danse Russe*. Intermezzo. (P. Decourcelle, Nice).
BARAT (J. E.). *Les Grénadiers*. (E. Gaudet, Paris).
BARBIROLLI (A.). *Valse Parfumée*. Fr. 5. — *Plein d'Amour*. Fox-trot. Fr. 5. — *Amour d'apache*. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).
BAUSSART (A.). *Les yeux*. Romance. (E. Gaudet, Paris).
BERNARDI (V.). *Nichevo*. Valse lente. (P. Decourcelle, Nice).
BIANCHI (A.). *Mattinata d'amore*. L. 2,50. (Orchestrina Moderna Internazionale, Milano).
BLEMANT (L.). *Ouverture fédéral*. (E. Gaudet, Paris).
CAPRI (A.). *Chant d'amour — Menuet Trobadour*. (P. Decourcelle, Nice). — *Chanson Câline*. (E. Gaudet, Paris).
CUSCINÀ (A.). *Corteo moresco*. (A. & . Carisch & C., Milano).
D'AMBROSIO (A.). *Andantino*. — *Paysanne*. — *Ronde des Latins*. — *Tarantelle*. (P. Decourcelle, Nice).
DYCK (V.). *Menuet des Charmes*. — *Cantilène et Pliska*. — *La fontaine du bonheur*. — *L'Espagne de Montmartre*. (E. Gaudet, Paris).
FANTAUZZI (L.). *Toute à toi*. Valse lente. (E. Gaudet, Paris).
FIRPO (E.). *Darma*. Fox-trot. — *Il Valzer degli amanti*. — *Toledo*. Danza Spagnola. Ciascuno L. 2,50. (Orchestrina Internazionale, Milano).
FORTERRE (H.). *Les parfumes du bonheur*. Suite symphonique. — *Kilina*. (E. Gaudet, Paris).
FOURNIER (C.). *Marche triomphale*. (E. Gaudet, Paris).
FURGEOT (J.). *Sur un air américain*. (E. Gaudet, Paris). Paris).
GRANDJEAU (A.). *L'heure jolie*. Sérénade. — *Andalouse*. Sérénade espagnole. (P. Decourcelle, Nice).
GRANGER (J.). *Sérénade fleurie*. (E. Gaudet, Paris).
GUENNERY (Ch.). *La tendre obsession*. Hésitation. (E. Gaudet, Paris).
JENJEAN (F.). *Yvonnette*. Caprice-Polka. (E. Gaudet, Paris).
LEWIN (F.). *Il Fox-trot delle Signorine*. L. 5,50. (Orchestrina Moderna Internazionale, Milano).
LOREDAN BOURNE (G.). *Sourire d'Automne*. (E. Gaudet, Paris).
MASCHERONI (V.). *Vieni sul ring*. One Step. L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).
MICHIELS (G.). *Danse espagnole*. (E. Gaudet, Paris).
MIGNONE (E.). *Rumbh*. One Step. Fr. 5. — *Américaine*. One Step. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).
PETIT (A. S.). *Danse de jadis*. (E. Gaudet, Paris).
PICQUET (G.). *C'est l'heure bleue*. (P. Decourcelle, Nice).
SOSTRINI (P.). *Stelle del Varietà*. Marcia. (Orchestrina Moderna Internazionale, Milano).
SPERANZA-CAMUSAT. *Berceuse pour Ginette*. (E. Gaudet, Paris).
STAZ. (H.) *Exciting. One Step*. (E. Gaudet, Paris).
TARTARINI (G.). *Minuetto antico*. Intermezzo. Fr. 4. — *Adelante*. Fr. 5. — *Intermezzo à la Valse*. Fr. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).
THOMAS (A. J.). *Sons of Liberty*. (E. Gaudet, Paris).
VOLPATTI (F.). *Rêverie*. — *Sérénade enfantine*. (E. Gaudet, Paris).

JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica

PER ORCHESTRA

Partiture d'orchestra . . . . . L. 40.—
Trascrizione dell'A. per pianoforte . . » 10.—

LIRICHE

PER CANTO E PIANOFORTE

SENSAZIONE D'APRILE . . . . . L. 5.—
RITMI DEL CUORE . . . . . » 5.—
VIOLE . . . . . » 5.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

A. & G. CARISCH & C. - Editori
MILANO (18) - Viale Venezia, 28

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Redattore responsabile: ANTONIO MANCA
Tipografia E. Zerboni - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

DISTURBI DI STOMACO

DIFFICOLTÀ DI DIGESTIONE - SONNOLENZA DOPO I PASTI
DISPEPSIA NERVOSA

si curano efficacemente con

OPOPEPTOL "ERBA"

Una ventina di gocce di OPOPEPTOL
prese in po' d'acqua o vino subito
dopo i pasti assicurano

UNA DIGESTIONE PERFETTA

CARLO ERBA - MILANO



PVBBLICAZIONE MENSILE – C.C. CON LA POSTA

MVSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI COLTVRA MVSICALE



ANNO VI. NVMERO XII. DICEMBRE MCMXXIV

DISTURBI DI STOMACO

DIFFICOLTÀ DI DIGESTIONE - SONNOLENZA DOPO I PASTI
DISPEPSIA NERVOSA

si curano efficacemente con

OPOPEPTOL "ERBA„

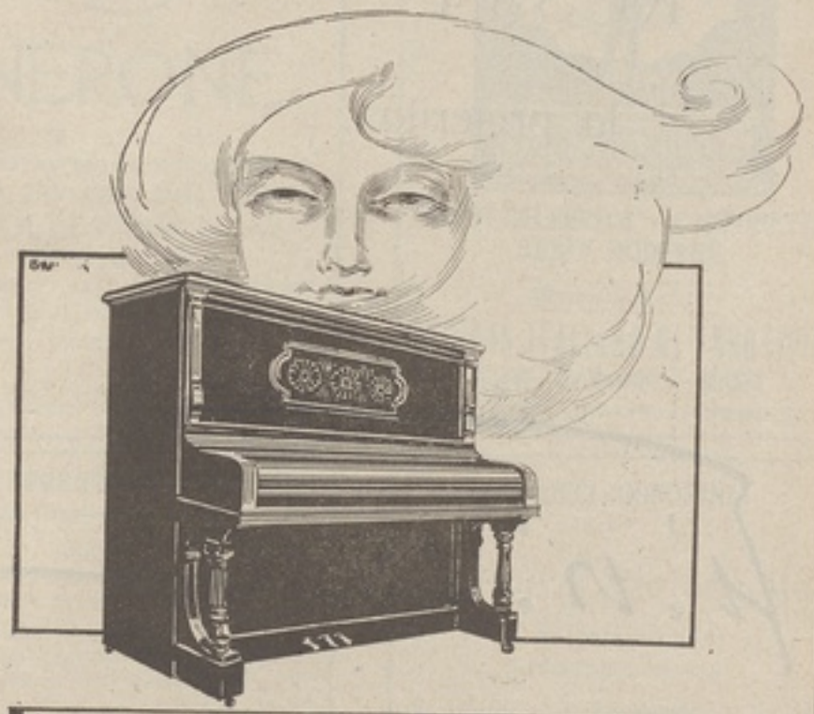
Una ventina di gocce di OPOPEPTOL
prese in po' d'acqua o vino subito
dopo i pasti assicurano

UNA DIGESTIONE PERFETTA

CARLO ERBA - MILANO

PIANOFORTI

7 GRANDS PRIX



ANELLI. CREMONA

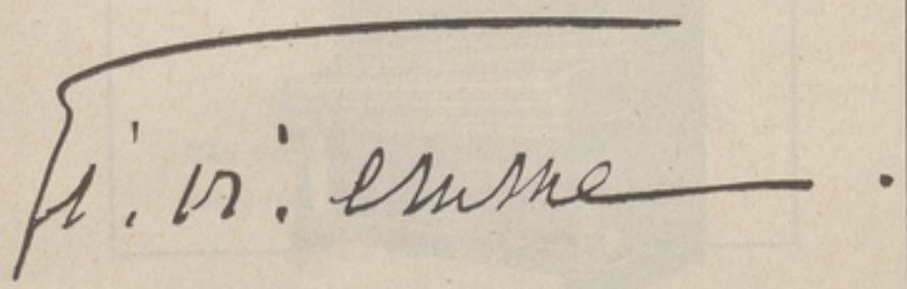
FONDAZIONE 1836

AUTOPIANI

ESPOSIZIONE PRESSO IL NEGOZIO **G. RICORDI & C.** - VIA BERCHET, 2 - MILANO
DEPOSITO PER MILANO PRESSO **ROSSI & C.** VIA NAPO TORRIANI, 9
IN VENDITA PRESSO I PRINCIPALI NEGOZIANTI DI PIANOFORTI D'ITALIA

ACQUA di COLONIA RUSSA

la preferita...



VIA DEL MONTE NAPOLEONE, 21 - MILANO

Domandatela nei migliori negozî di profumerie



NERONE

PER L'ANNO 1925
IL CAPOLAVORO DI ARRIGO BOITO
SARÀ RIEVOCATO DALLA CASA
"COLLI FIORITI" S. A.
IN UN ARTISTICO
ALMANACCO TASCABILE PROFUMATO
CHE VERRÀ MESSO IN VENDITA
DAL 15 NOVEMBRE 1924

SINO DA ORA SI ACCETTANO LE PRENOTAZIONI
"COLLI FIORITI" - MILANO - VIA CARITÀ, 20



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA
MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO
CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

PANO (G. A.)

E. R. 389. - *Il tecnicismo delle Scale* semplici, doppie, diatoniche e cromatiche . L. 12,—

MENDELSSOHN BARTHOLDY (F.)
Composizioni (revisione di V. Romaniello).

E. R. 364. - Volume I (48 Romanze senza parole) . . . . . L. 8,—
E. R. 365. - Volume II (Composizioni diverse) . . . . . » 6,—
E. R. 366. - Volume III (Composizioni diverse) . . . . . » 6,—
E. R. 367. - Volume IV (Composizioni diverse) . . . . . » 6,—
E. R. 475. - *Rondò Capriccioso*. Op. 14. Revisione di V. Romaniello . . . . . » 3,—

ROSSI (M. A.)

E. R. 412. - *Toccata*. Libera trascrizione di A. Toni . . . . . » 4,—

TAUSIG (C.)

E. R. 399. - *Esercizi giornalieri*, scelti, sviluppati e annotati da S. Cesi . . . . . » 10,—

(Nel prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI RICORDI

A. RICCI SIGNORINI

Violino - Violoncello e Pianoforte

N. 14459 - I^a **Leggenda** . . L. **10**
N. 14592 - II^a **Leggenda** . . » **12**

A. e G. CARISCH e C. Editori - Milano (18)

Queste due Leggende sono state eseguite per la prima volta a Glörzenich (Germania) dal « Westdeutsches Trio » diretto da Lorent.
Così ne scrive la Rheinische Musik-und Theater Zeitung di Colonia 19 luglio 1924:
... inoltre due Leggende (in sol e in fa mag.) di A. Ricci Signorini che meritavano veramente l'esecuzione. Sono due pezzi di getto ed audaci, mantenuti in uno stile impressionista, che però rivelano una personalità ed uno spirito di sentimento profondo: malgrado tutte le cacofonie raggiungono una travolgente bellezza del suono e commuovono...

CARTIERE AMBROGIO BINDA

SOCIETÀ ANONIMA - CAPITALE VERSATO L. 10.000.000

MILANO
CORSO ROMA, 13

Stabilimenti
CONCA FALLATA, VAPRIO D'ADDA, CRUSINALLO, VIGNOLA

Filiale FIRENZE, PIAZZA MADONNA, 8 (Palazzo proprio)
Agenzia ROMA, VIA LUDOVISI, 4
Rappresentanze TORINO, PADOVA, NAPOLI, PALERMO
Depositi TORINO, ANCONA, ROMA, PALERMO

Carte finissime per edizioni di lusso
Carte colorate per copertine di spartiti
Carte ed Album da Musica in qualsiasi rigatura

Esportazione
nel Levante, nell'Estremo Oriente
e nell'America

È uscito l'

ANNUARIO MUSICALE ITALIANO DEL 1924

Contiene elenchi completi, notizie, cenni storici di: Istituti e Scuole, Società musicali, Teatri e Sale, Compositori, Pianisti, Violinisti, Violoncellisti, Maestri di Bande, Direttori di orchestra, Cantanti, Maestri di canto, Editori e Negozianti di musica, Fabbricanti di strumenti musicali; nonchè Istituti e Musicisti italiani all'estero.

RITRATTI ED ILLUSTRAZIONI

PREZZO LIRE DIECI

Inviare vaglia
all'A. M. I. in ROMA (9), Via dei Pontefici, 57

CASA MUSICALE

Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

fondata nel 1880

INGROSSO — 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
EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

A. BOITO

NERONE

Dischi originali "Grammofono,,

LA VOCE DEL PADRONE

eseguiti dagli stessi artisti, coristi ed elementi orchestrali che agirono alla "Scala,, di Milano.

L. 45 DB 733
- **Pater noster** (atto I) «*Padre nostro che sei nei Cieli...*» Luisa Bertana, ms.
- "**Ecco il magico specchio...**,, (atto II) Journet, bt.

L. 45 DB 734
- **Addio di Fanuel** (atto III p. I) «*Non resistete al malvagio*» C. Galeffi, Br.
- **Addio di Fanuel** (atto III p. II) «*V'amai dal dì che il cuor...*» Galeffi, br. e coro.

L. 45 DB 732
- **La Confessione** (atto IV p. II) «*Or tutto è confessato...*» L. Bertana, ms., Galeffi, br.
- **Duetto finale** (atto IV p. II) «*Laggiù tra i giuochi di Genezareth*» idem.

In vendita presso tutti i più accreditati Negozianti di Strumenti "Grammofono,, e presso la

SOCIETA' NAZIONALE del
"GRAMMOFONO,,

MILANO - Galleria V. Em. 39 (Lato T. Grossi)
ROMA - Via Tritone, 89
TORINO - Via P. Micca 1

INDIRIZZI UTILI

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

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.
CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.
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.
ONEGLIA.
G. Cavilotti & figlio.
PALERMO.
G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
PARMA.
P. Bassetti & C. - Via A. Mazza, 13.
PERUGIA.
Tito Belati - Editore Musica per Banda.
ROMA.
G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.
Silvio Parisi, via XX Settembre 76. - Strumenti musicali e Musica.
TRIESTE.
Tedeschi & Obersnu - Corso Vitt. Eman., 26.
VARESE.
Ditta *Giuseppe Ricordi* - Corso Roma, 21.

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 sem. L. 5.50 ESTERO: „ L. 14 „ L. 7,50

(oltre la tassa governativa di L. 0,10)

SOMMARIO

ROMAGNOLI E. - Il primo Inno delfico ad Apollo . . . . . Pag. 373

CHIERIGHIN S. - Cante romagnole » 381

RIVISTA DELLE RIVISTE: Lutero e il corale. - Un organo per la musica bizantina e anatolica. - Rapporti fra materia e forma nella musica . . . . . » 383

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti . . . . . » 392

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera . . . . Pag. 396

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio . . . . » 399

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni . . . . . » 400

INDICE delle materie pubblicate nel 1924 . . . . . » 402

BRANO MUSICALE:

RINALDI G.: *Pifferata.*

I prezzi d'abbonamento a **MUSICA D'OGGI**

pel 1925, rimangono invariati:

ANNO: Italia L. **10.**— - Estero L. **14.**—

SEMESTRE: „ „ **5.50** - „ „ **7.50**

(oltre la tassa di bollo di L. 0.10)

Preghiamo d'inviarci con cortese sollecitudine la quota d'abbonamento pel 1925, sia per facilitare il nostro lavoro amministrativo, sia per evitare sospensioni e ritardi nell'invio della rassegna, e sopratutto per non correre il rischio - rinnovando in ritardo l'associazione - di non poter avere qualche fascicolo, perchè esaurito.

Tutti gli abbonati al corrente coi pagamenti riceveranno a titolo di omaggio il numero speciale di " Musica d'oggi „ - di prossima pubblicazione - dedicato a GIACOMO PUCCINI

Il 29 novembre scorso in una clinica di Bruxelles — dove erasi recato per curarsi di un grave male — è morto GIACOMO PUCCINI. Per tale irreparabile perdita non solo l'Arte italiana, ma quella di tutto il mondo è in lutto. E poichè l'Arte di Puccini era penetrata nel sentimento di tutti i popoli, la perdita del grande Maestro è non soltanto lutto di Arte, ma è lutto di Anime.

" Musica d'oggi „ *consacrerà un numero speciale alla sacra memoria di Colui che ha lasciato di sè, come artista e come uomo, così larga ammirazione ed un unanime rimpianto.*

Anno VI. Dicembre 1924 Num. 12.

MVSICA D'OGGI

IL PRIMO INNO DELFICO
• AD APOLLO •

Chi s'interessa a problemi di musica greca, è paziente per definizione. E perciò spero di essere perdonato, se, accingendomi a parlare del primo inno delfico ad Apollo, mi permetto di pregare i lettori, che cerchino, nel fascicolo marzo 1923, il mio articolo sul secondo inno, nel quale si espongono parecchi principii teorici utili anche alla intelligenza di questo capitolo.

Il primo inno, dunque, per quanto anche esso mutilo, è in condizioni assai migliori del secondo; e rimane tuttavia il documento e il monumento più importante della superstite antica musica greca.

Premetto, anche qui, una precisa versione letterale, avvertendo i lettori che, se nelle mie povere parole non sentiranno l'aura del Dio, invano l'andrebbero a cercare nel testo greco. Dal lato letterario, entrambi questi inni, pure essendo decorosi e garbati, non sono proprio capolavori.

INNO AD APOLLO

(Venite), figlie dalle belle braccia di Giove che tuona profondo, per esaltare con gl'inni Febo dall'aurea chioma

che sopra le sedi del duplice vertice di questa roccia parnasia, insieme con le inclite abitatrici

di Delfi, si avanza sulle fluenti di Castalia dalle belle acque, percorrendo sul colle delfico la roccia fatidica

cui (onora) con preghiere l'inclita Àttide dalle grandi città, che abita il suolo intatto della Tritònide (1) *coperta d'armi; e sui sacri altari Efesto arde i femori di giovani tori, e insieme l'arabo profumo si effonde verso l'Olimpo, e l'acuto loto* (2) *con le agili melodie intòna l'ode.*

E tutto lo stuolo degli artisti d'Attica esalterà l'inclito figlio del gran (Giove), presso questo clivo immortale dalla cima nevicata...

... a tutti i mortali tu pronunci i responsi...

.... conseguisti il tripode fatidico, cui custodiva il dragone, allorchè coi tuoi (dardi) feristi il (mostro) feroce divincolantesi. E questi, mandando acuti sibili...

... il Marte sacrilego dei Galati.

Facili riescono le induzioni storiche. Quest'inno, al pari del secondo, fu recato a Delfi ed eseguito da una schiera di cantori mandati da Atene dopo un fallito tentativo d'invasione dei Galati (3). Ed entrambe le composizioni piacquero tanto, che furono incise, parole e note, sulle pareti del tempio, come già, tanto tempo prima, un'ode di Pindaro era stata scolpita in lettere d'oro sul frontone del tempio d'Atena lindia.

E vediamo ora il testo musicale. Anche qui, come per il secondo inno, ho riprodotte soltanto le note effettivamente conservate, tralasciando qualsiasi restauro. I restauri, fatti, di necessità, secondo una sensibilità personale, non solo non giovano, ma sviano, suggerendo e quasi imprimendo una linea. Lo specialista deve certo, in base all'analisi, avviare il lettore ad una integrazione; ma solo accennando, e senza mai pretendere di precisar troppo.

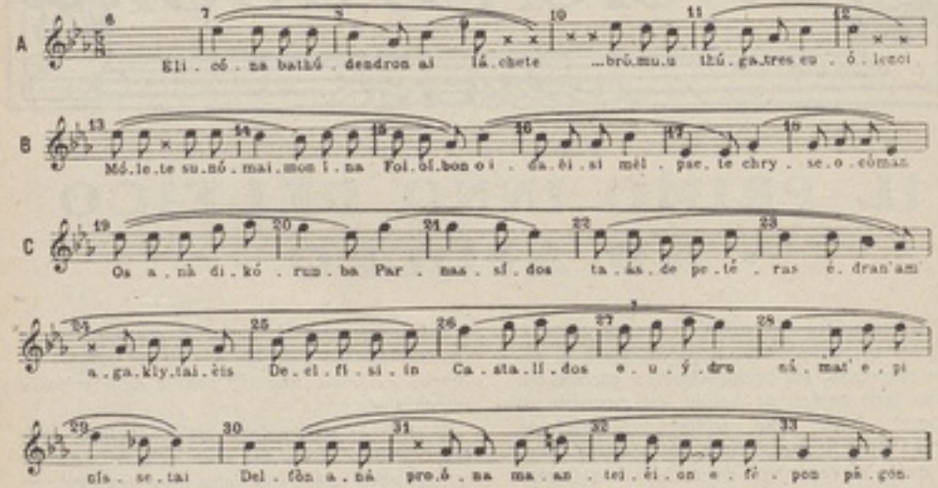
(1) Atena.

(2) Il flauto.

(3) Vedi articolo citato, pag. 69-70.

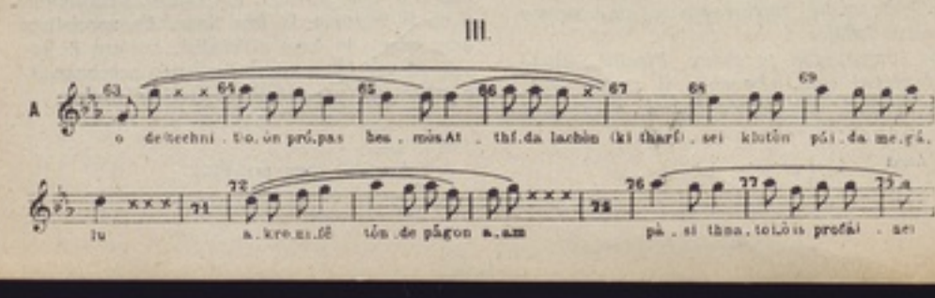
PRIMO INNO AD APOLLO

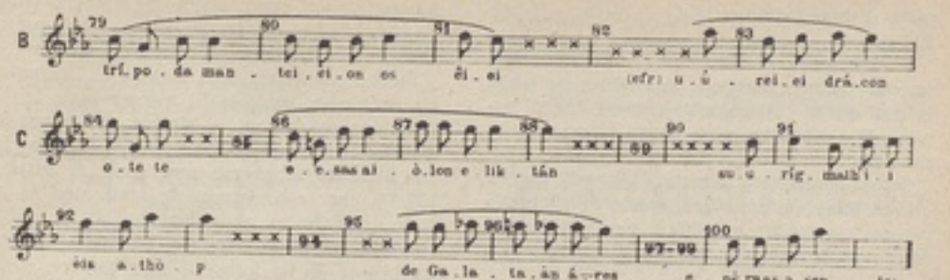
I.



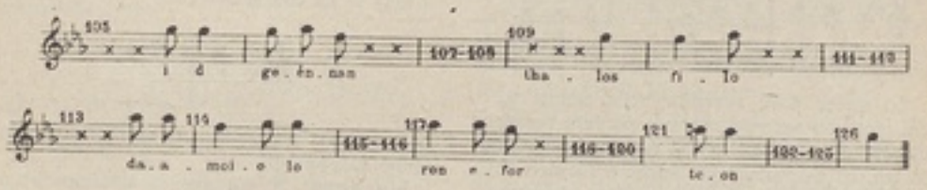
II.

III.





IV.



La divisione in quattro parti, e quelle di ciascuna parte in minori sezioni, ovvie e suggerite tanto dal testo musicale quanto dal testo poetico, sono le medesime che si trovano nel Gevaert e nello Ian. Analizziamo ora ciascuna parte.

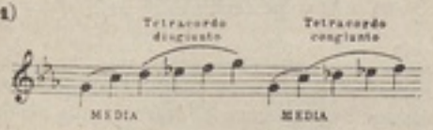
Parte I.

La determinazione del modo, in base ai criteri già esposti (articolo cit., pag. 70), è qui facilissima.

Una melodia ben costituita terminava, in genere, sulla *grave delle medie;* e questa parte conclude sul *sol* (battuta 33).

Poi, sulla quarta del tono (*media*), oltre al tetracordo delle disgiunte, che si innestava sopra una nota posta un tòno sopra alla *media*, si costruiva il tetracordo delle congiunte, che movendo direttamente dalla *media* offriva una nota posta un semitono sopra questa, e consentiva una modulazione di cui furono vaghissimi gli antichi. Per esempio, in un tono di *sol* dorico, si aveva:

1)



E qui troviamo, adoperato con effetto bellissimo, il *re♭*.

Infine nelle composizioni di stile liturgico, arcaizzante, si ometteva, con effetto la cui invenzione si faceva risalire ad Olimpo, la terza del tòno; e qui la melodia, non tocca mai il *si♭*.

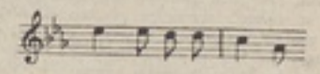
Questi tre indici, insieme col frequente cadenzare, anch'esso di stile, sopra la *media do*, e con la condotta generale della melodia, non lasciano sussistere dubbio di sorta. Siamo in un *sol* dorico. Il *sol* dunque, *grave delle medie*, ossia tònica, e la *media do* sono i due centri intorno ai quali il nostro orecchio deve sentir gravitare tutte le altre note.

Ma questo solo criterio non basta ad una adeguata intelligenza, ad una giusta esecuzione. Il nostro orecchio moderno, abituato a tutt'altra fraseologia, è facilmente indotto a concatenare fra loro note che in realtà nella melodia greca sono separate da pause sintattiche più o meno accentuate. Bisogna dunque definire la *punteggiatura;* e definirla con indici quanto è possibile obiettivi.

E non soltanto l'elementare buon senso, ma anche tutto ciò che sappiamo dell'arte greca, c'induce a prendere per base il testo poetico. E infatti vediamo facilmente che con esso si accorda facilmente il testo mèlico.

Rileviamo, innanzi tutto, la frasetta (battuta 7-8):

2)



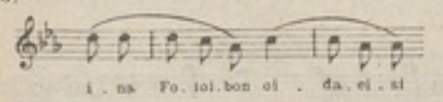
che, in forme più o meno variate, ricorre in

tutto il brano (7-8 : 10-11 : 14-15 : 22-23 : 29-31).

E' una specie di tèma. Ed ha insieme carattere di cadenza, sebbene secondaria : giacché in tutti questi casi coincide con un fine di parola (4) e con una più o meno intensa pausa sintattica.

Se ora osserviamo la battuta 15, vediamo che questo tèma sviluppa una specie di ritornello mèlico, ripetendo le ultime note, in coincidenza, anche qui, con un fine di parola.

3)



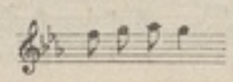
Lo stesso dovè avvenire nella battuta 9, i cui momenti secondo e terzo, perduti, saranno da sostituire con due *la*♭. E così li sostituiscono lo Ian, ed essenzialmente anche il Gevaert (5). Entrambi, invece, sostituiscono due *sol* nei momenti terzo e quarto della battuta 12. Certo, per l'idea che qui debba esserci una pausa principale, e, dunque, la tònica. Ma questa pausa principale non ha ragion d'essere; e l'analogia c'induce invece a sostituire anche qui due *la*♭, che, del resto, come dicemmo, rivestono anch'essi carattere di cadenza e di cadenza più adatta a questa pausa, che in fondo, nell'ordine sintattico, è secondaria.

Ciò posto, io inclinerei a considerare le sezioni A e B come un unico blocco, caratterizzato da una serie di ripetizioni del tèma (battute 8 : 9 : 11 : 12 (14 ingannato) : 15 : 16), che occupano la zona centrale delle voci, dalla *sopramedia delle disgiunte mi*♭ sino alla *sopratonica la*♭, e da una coda formata da un repentino cader della voce dalla *media do*, alla *sopragrave delle gravi mi*♭, subito riecheggiato, con la forma diletta al compositore, di ritornello mèlico, in un altro salto discendente parallelo, del *la*♭ al *mi*♭.

Se il lettore eseguirà adesso queste due sezioni dell'inno, tenendo conto di queste osservazioni, e seguendo la divisione in frasi che ho segnata nel testo, vedrà che l'effetto complessivo riesce abbastanza diverso da quello che dànno i restauri comunemente accettati.

Meglio conservata è la sezione C. Incomincia anch'essa, come la B, e forse come la A, sul *mi*♭; ma di qui si slancia subito arditamente al *la*♭ (*terza delle acute*), nel registro più alto. Quindi attraverso una serie di battute (20-23) che costituiscono tre frasi, declina al tèma, riaffermato nella battuta 24, e subito ripetuto, col solito effetto di ritornello mèlico. La battuta 25 ha forma di progressione, e riconduce la voce sulla regione delle medie a quella delle acute, affermando baldanzosamente il tòno di *sol* con la cadenza :

4)



che abbiamo già trovata e caratterizzata nell'inno secondo (6).

Alla battuta 29 c'è una modulazione al tetracordo delle congiunte (artic. citato, pag. 74), dalla *penultima delle disgiunte, fa*, alla *sopramedia delle congiunte, re*♭. E, tornato per questa via nel registro delle *medie*, presenta il tèma un'ultima volta (30-31), e gli fa seguire il solito ritornello mèlico, che però questa volta, con felice inganno, invece di cadere sulla *sopragrave delle medie la*♭, cade sulla grave *sol*, ossia sulla tonica. Qui siamo giunti realmente ad un punto fermo.

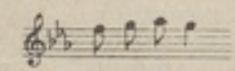
E questa sezione C rimane, in complesso, l'esempio più cospicuo dell'antica melodia greca.

***

Veniamo ora alla parte II.

La determinazione del modo è qui assai meno agevole. Tuttavia, per le battute 34-41 sembra non possa sussistere dubbio. Oltre due degli indici che abbiamo già rilevati nella prima parte (*re*♭ accanto al *re*, e mancanza *del si*♭), si aggiunge la presenza della frasetta (40) :

5)



già apparsa nella prima parte (27, 28), e che anche in questa nuova comparsa sembrerebbe dovesse aver carattere di cadenza sulla tonica.

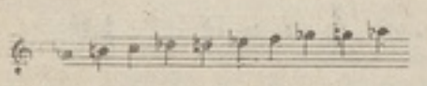
(4) Tranne che nella battuta 23. Ma l'eccezione è più apparente che reale, perché in effetto il *la bemolle* finale della frase coincide con l'a finale di *edra*, che effettivamente sussiste, anche se nella grafia appare assorbito. (Si veda che nella edizione dello Jan l'*edran* va corretto in *edran*, accusativo plurale di *édrason*). Del resto non sono sicuro che in questo punto la trascrizione sia giusta; ma non ho potuto vedere né l'originale delfico, né alcun fac-simile di questo punto.

(5) Questi pone un *sol* prima del *la bemolle;* ma non ne vedo la ragione.

(6) Articolo citato, pag. 78. Si vedano anche i miei due studi sui canti popolari siciliani in *Rivista d'Italia* 1920, e *Musica d'oggi*.

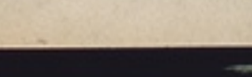
Se non che, anche in questo primo brano appare un elemento nuovo ed eterogeneo, il *si bequadro*, del quale, per quanto mi risulta, non è stata ancor data ragione sufficiente (7). E poi, a cominciare dalla battuta 42, anche permanendo entrambe le caratteristiche che accennerebbero ad un tono di *sol*, si entra effettivamente in una nuova atmosfera, caratterizzata specialmente da un *sol*♭, dal *si*♮, che appare come elemento non più sporadico, bensì costante, e, sopratutto, dal nesso *la*♭ e *si*♮, sfruttato con insistenza (51 : 55 :56) e con palese coscienza, sino a caratterizzare la cadenza finale.

Ecco, dunque, tutte le note su cui è intessuta questa parte :



Supponendo, sino a prova contraria, che il tòno sia *sol*, la costituzione del tetracordo inferiore appare di certo la seguente :

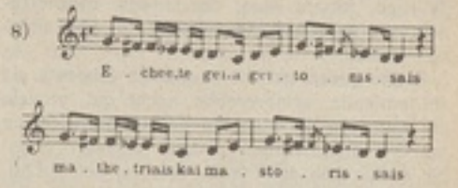
7)



Questa successione è assai nota a tutti i musicisti. Essa appare, affascinante e mutevole sirena, in un numero infinito di melodie popolari orientali e mediterranee. E dòmina specialmente i canti popolari greci, alcuni dei quali sono imperniati quasi unicamente su essa. Adduco un imenèo — canto rituale, e perciò, presumibilmente, risalente a grande antichità — che le fanciulle di Grecia cantano tuttora quando accompagnano la nuova sposa alla casa dello sposo (8).

Questa immensa frequenza sembra indice sicuro di grande antichità. Dalla grande tradizione classica attinsero certo il suggestivo te-

8)



tracordo gl'infiniti canti popolari che di quella gran fonte sono altrettanti esigui rigagnoli. I musicografi antichi a noi cogniti, non lo raccolsero : forse perchè orientale, barbarico; ma ne fece tesoro il compositore dell'inno, che d'altronde, dal complesso di questa sua composizione, risulterebbe un libero artista, e non già un anticipato Beckmesser.

Più grave è il problema pel successivo tetracordo acuto. Così a prima vista, dà idea di un fitto cromatismo, quasi d'un formicolio, che fa tornare a mente l'apostrofe che nel *Chirone*, commedia di Ferècrate, la Musica stessa avventa contro l'innovatore Timòteo.

MUSICA

Ma Timòteo fu, diletta mia,
che mi scavò la fossa, ed in turpissima
maniera mi disfece.

A

Chi Timòteo?

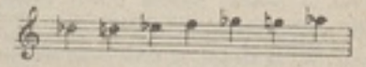
MUSICA

Quel di Mileto! Il Rosso! Ai danni miei
tutti i colleghi superò : con lui
la melodia divenne un formicaio.

Ma l'analisi dissipa facilmente questo primo senso.

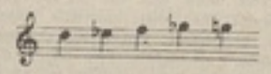
Le note che troviamo al disopra del primo tetracordo, sono le seguenti :

9)



Ora, il *re*♭ è la sopramedia delle congiunte, dunque normale. Il *la*♭ non appartiene a questo tetracordo (delle *disgiunte*), bensì è la prima nota di un tetracordo più acuto (*terza delle acute*). Sicchè, le note del nostro tetracordo si riducono in realtà alle seguenti :

10)



Sicchè, se facciamo astrazione dal *sol*♭, abbiamo il regolare tetracordo dorico diatonico *re-mi*♭*-fa-sol*.

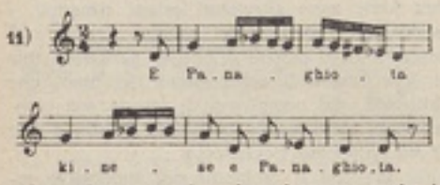
(7) Lo Jan crede sia una sostituzione di novatori al *si bemolle* proibito o voluto evitare. Non si potrebbe negare in linea assoluta; ma bisognerà prima cercare se, pur senza ricorrere a simile ipotesi, in fondo troppo spiccia, non c'è modo di far scaturire questa nota eterogenea da una più o meno plausibile costituzione di tetracordi. Anche più lontano dal vero mi sembra il Reinach, il quale, dopo aver detto anch'egli, in sostanza, che il compositore aggiunge arbitrariamente il *si naturale* e il *sol bemolle*, soggiunge che il *si naturale* prova che forse i postalessandrini sentivano il bisogno di dare maggior pienezza al tono dorico, facendo cadere la *paramese* sulla *mese* : il che vorrebbe dire, se non m'inganno, che l'usavano in funzione di sensibile, spostando così il valore di tònica dalla *grave* alla *media*. Ma dove sono nel nostro brano gli indici di tale tendenza? Il *si naturale* non ci appare affatto in rapporto di sensibile col *do*, ma solamente in rapporto col *la bemole*.

(8) Pachtikos — 260 *Demòde hellenikà dismatha* (Atene 1903). Vedi anche II 39, 71, 163.

E dunque, il compositore avrebbe adoperata una gamma costituita d'un tetracordo inferiore del tipo, tuttora vivo, che diremo mediterraneo, e d'un tetracordo superiore di tipo diatonico dorico.

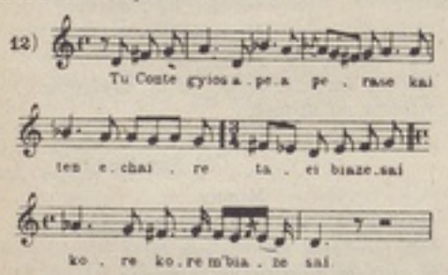
E che questa gamma composita esistesse già nell'antichità, sembrerebbe, anche qui, provato dal fatto che la troviamo esemplificata in un numero grandissimo di canti popolari greci. Ne scelgo uno dalla solita raccolta del Pachtikós (è in *re* dorico: media *sol*).

11)



Ne aggiungo un altro, in cui appare anche la *sopramedia delle congiunte, la*♭, e che perciò presenta, nella sua estensione, la identica costituzione modale del brano dell'inno ad Apollo di cui ci occupiamo.

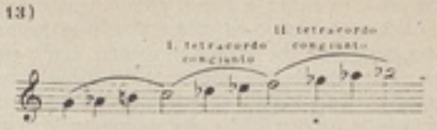
12)



Rimane da trovare l'origine del *sol*♭. E l'ipotesi più ovvia è sempre che sia la sopramedia d'un secondo tetracordo di congiunte costruito sul primo tetracordo di congiunte (9).

(9) Per un momento potrebbe arridere l'ipotesi che derivasse invece da un tetracordo cromatico identico a quello precedente, e costruito sul *re, sopramedia delle disgiunte*: *re, mi bemolle, fa diesis* (=*sol bemolle*), *sol*. Il *re bemolle* deriverebbe da un tetracordo delle congiunte: e da un tetracordo non analogo a questi due (il quale ci darebbe un *mi diesis*: *do - re bemolle - mi diesis - fa* -, che viceversa nel brano non appare), bensì, o diatonico: *do, re bemolle, mi bemolle, fa* —, o cromatico normale: *do, re bemolle, re diesis, fa* —: il che potrebbe essere, perché il tetracordo delle congiunte doveva sempre rappresentare un richiamo all'arcaismo. Avremmo, così, tutte, non una più nè una meno, le note del brano. Ma questa materiale coincidenza non deve trarci in inganno, perché il *sol bemolle* appare una sola volta, e in congiunzione col *mi bemolle*, con l'effetto caratteristico tanto sfruttato nel tetracordo inferiore, bensì col palese carattere modulante, caratteristico appunto per la *sopramedia delle congiunte* (Vedi il mio scritto *I modi greci* nel volume *Nel regno d'Orfeo* (Zanichelli) pag. 277 sg.

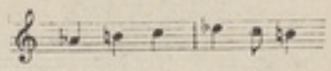
13)



D'una simile costruzione armonica non si trova ricordo negli scritti tecnici degli antichi; ma bisogna ricordare che di questi scritti possediamo solamente una parte, e non ottima; e, d'altronde, è noto, che, già dal secolo V c'era una fortissima tendenza ad innovare ed ampliare in tutti i sensi le possibilità armoniche.

Rimane ancora una difficoltà. Alle battute 51-52 e 61-62 abbiamo la frasetta:

14)



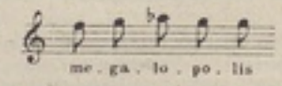
che nel primo caso conclude, nitidamente, un periodo, e nel secondo tutto il brano.

Onde potrebbe per un istante balenare il sospetto che tònica del brano fosse il *si*♮. Ma nessuna successione di tetracordi edificata su questa tònica potrebbe contenere tutte le note del nostro brano. D'altronde, cadenzare sulla *grave*, non era obbligo assoluto. E anche fosse stato, certo era capace di sottrarvisi il compositore di quest'inno. E questa sua licenza andrebbe insieme con gli altri indici della sua libertà artistica.

Cerchiamo ora di stabilire anche per questo brano l'andamento fraseologico.

La compagine sintattica indica chiaramente due pause, una alla battuta 37, dopo la parola *euchdieisi*, l'altra alla battuta 42, dopo *dthranston*. E in entrambi i casi, la cadenza melica è costituita dalla frasetta già caratterizzata:

15)

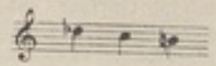


ampliata, entrambe le volte, da una breve coda, che la prima si risolve sul *re, sopramedia* delle disgiunte, la seconda sul *do, media*. La media, ripetiamolo, ha maggior carattere di nota di posa; sicché anche qui, la logica melica corrisponde perfettamente a quella sintattica, che segna una maggior pausa dopo la parola *dthranston*.

Tutto il resto della sezione A è diviso in due grandi frasi: 42-48=48-52, ambedue segnate dalla cadenza caratteristica che ne accentua la simmetria. E ciascuna di queste frasi è suddivisa a sua volta in due frasette minori. E la

prima frasetta della prima frase cadenza (battuta 45), sulla *media do;* la prima frasetta della

16)



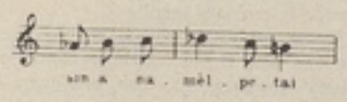
seconda frase (battuta 50), sulla *prima delle disgiunte mi*♭. Sicchè tutta la sezione 34-52 è una specie di sestina, costituita di sei frasi o *versi* mèlici, i due primi a cadenza baciata, gli ultimi quattro a cadenza alternata.

E' poi notevole che ciascuna di queste frasi appare conclusa coi tre primi momenti della relativa battuta (10); che gli ultimi due momenti costituiscono la parte in levare della frase successiva; e che questa parte in levare ha costantemente spiccato carattere cromatico.

La sezione B (53-57) è costituita di due frasi: 53-54=55-57, che cadenzano entrambe sulla media *do*. Anche qui, con maniera che oramai sappiamo preferita, abbiamo (battuta 56) una cadenza mèlica quasi perfetta (sul *do*), che si amplia, sviluppandone, quasi per gemmazione, una minore (sulla sopratonica *la*♭).

La sezione C, infine, è anch'essa divisa in due frasi. La prima cadenza, effettivamente, sulla media *do* (59), sviluppando il solito ritornello melico, sino al *re*♭. E la seconda, dopo la preparazione del caratteristico intervallo discendente (*do*), *si* , *la*♭, presenta, nota per nota, la cadenza che conclude la prima sezione (51-52).

17)



Il richiamo è evidente. E questa sezione terza è come una perorazione, che richiama ed afferma gli episodi principali di tutta la seconda parte.

Se ora diamo un'occhiata complessiva a questa seconda parte, vediamo che la sezione A muove dal *fa* acuto, salendo subito al *la*♭, e mantenendosi quasi costantemente nel registro acuto, per declinare solo un palo di volte — alla battuta 38, e, nella cadenza finale — al *si*♮. La sezione B si mantiene invece nel registro centrale, toccando appena, di sfuggita, il *re*♮. La terza sezione, ha carattere, come dicemmo, di perorazione. Tuttavia col suo deciso attacco sul *fa*, richiama lo stacco della prima, e nelle prime due battute si mantiene in questa regione. Sicché nel complesso, abbiamo anche qui la medesima topografia di voci rilevata nella parte prima.

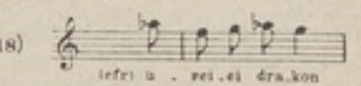
Si legga ora anche questa parte, tenendo conto di tutte le precedenti osservazioni, e spero che invece del primo senso di confusione, se ne avrà uno di chiarezza e di efficacia espressiva.

***

La parte terza è in condizioni assai peggiori: non tali, però, che non consentano alcuna utile determinazione.

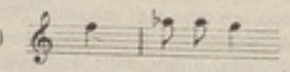
Il tòno, intanto, sembra sicuro. Alla battuta 83 troviamo la solita frasetta:

18)



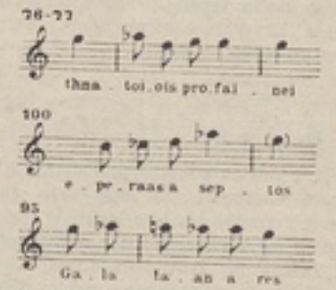
che accenna sicuramente al *sol*. E di essa sono evidenti variazioni la frasetta:

19)



che appare alle battute 68, 87, 92 (11), e le altre:

20)



che tutte, come si vede, coincidono con un fine di parola e con una più o meno grave pausa del senso; e che dunque presentano carattere di cadenza.

Ora si vede chiaro il carattere del primo salto di ottava *sol-sol*♭ che introduce questa parte. E' una affermazione del tòno al principio d'un brano, identica a quella che abbiamo già trovata e caratterizzata nell'inno secondo (58,93, e 100-101 (dove conclude una parte) ne troviamo il rivolto, ad iniziare una nuova sezione.

E tutta questa parte III appare appunto costituita da una serie di affermazioni del tòno, effettuato mediante questi caratteristici salti di ottava, e mediante queste multiple cadenze sulla tònica.

(10) Questa divisione appare frequente nella prima parte; onde sembra che, almeno qui, i peoni fossero ritmicamente segnati 3:2.

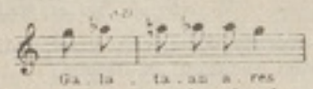
(11) Nessun dubbio che anche in quest'ultima al *la bemolle* seguiva un *sol*. Così alla battuta 101.

Qualche difficoltà sussiste circa la costituzione dei singoli tetracordi entro la sicura cornice tonale.

La presenza del *si*♭ (86) c'induce a credere che il tetracordo inferiore fosse costituito anche esso come quello del brano precedente (*sol, la*♭, *si*♭, *do*). Veramente, qui non appare nè il *la*♭, nè il suo caratteristico accoppiamento col *si*♭; ma questo non vuol dire; anche nella parte II, per la quale non sussistono dubbi, alla battuta 38, e, in fondo, nella 48, lo troviamo adoperato in una maniera anodina; e se fossero andate perdute le battute 51, 53, 56, 61, non avremmo avuto alcuna seria base per le nostre conclusioni.

Anche da spiegare è il *la*♭ della battuta 96 (12).

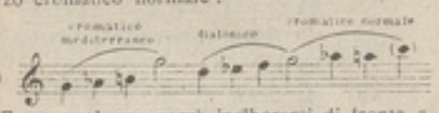
21)



Questo *la*♭ non può scaturire che da un tetracordo cromatico di tipo normale, costruito sul *sol* acuto, ultima delle disgiunte.

Questa ci costringe ad ammettere una successione di tetracordi composita. Il primo, cromatico mediterraneo; il secondo diatonico (cfr. battuta 72, dove è sicuramente affermato); il terzo cromatico normale:

22)



Forse qualcuno vorrà inalberarsi di fronte a questo miscuglio. Ma non vedo quale altra ipotesi potrebbe rendere legittima ragione delle note su cui appare costruita questa terza parte.

L'estensione delle lacune non ci consente una determinazione troppo precisa della fraseologia. Alcuni periodi e il principio e la fine di alcuni altri, si possono tuttavia stabilire con qualche sicurezza. E ne risulta, come era pur ovvio, che la condotta di questa parte non differisse da quella delle altre.

Ed anche qui è visibile una divisione in tre parti. La A e la C si corrispondono, sia per il registro (acuto) delle voci, sia per il carattere degli accenti. La B entra risolutamente nel registro medio con un accento, che, derivando esso stesso dal principio di A, preannuncia quello di B, si distacca dalle altre due, e le separa, come un fregio d'un altro colore.

I frammenti della parte IV sono troppo miseri per servir da base a qualsiasi induzione.

Dell'articolo troppo lungo, sarà breve la conclusione.

Già il Reinach, pubblicando gl'inni per la prima volta (13), osservava che queste melodie non ricordano affatto l'indecisione della musica orientale moderna, alla quale teorie superficiali vorrebbero ricondurre la musica greca; e che anzi vanno distinte per precisione e nitidezza di contorni.

E' infatti così. Ma siamo ugualmente lontani dalla cosiddetta quadratura, che regola essenzialmente tutta la musica moderna. Come è ben risultato dalla nostra analisi, le frasi non si svolgono in gruppi numerati di battute, ma seguono l'atteggiarsi della sintassi; e quindi risultano d'inuguale estensione.

Disuguaglianza, però, non eccessiva. Non c'è precisa simmetria, ma c'è euritmia: la medesima libera euritmia onde gruppi di varia misura e complessità si componevano, con mirabile effetto, nei frontoni del Partenone.

E il compositore (o i compositori) degl'inni, conosce, in fondo, molte delle risorse di sviluppo moderno: il ritornello melico, per esempio, la ripetizione, la progressione, l'uso del tèma. Ma li adopera in funzione espressiva, e quasi mai costruttiva. Il principio che regola la sua composizione è la varietà, che aborrisce, dunque, dalle repliche. E come ogni parte dell'inno si distingue per la novità delle idee, così nello sviluppo di ciascuna parte la melodia procede liberamente, creando a volta a volta, secondo il testo poetico, i nuovi accenti. E', in fondo, la melodia infinita.

Come già dissi, questo primo inno rimane, sino ad ora, il più cospicuo monumento della antica musica greca. Con la sfogata larghezza delle sue linee, con le sue voci nitidamente distribuite nei varii registri, come in altrettanti piani distinti, col forte sentimento espressivo di tutte le frasi, con l'amore per gli accenti rari ed incisivi, che distinguono l'artista dall'accademico, con la frequenza e il gusto delle modulazioni, esercita tuttora, dopo tanti secoli, e pur così mutilato, un vero fascino sulla nostra sensibilità.

E se pensiamo che appartiene ad un'epoca di decadenza, possiamo legittimamente indurre che anche nell'arte della musica i Greci raggiungessero davvero un alto grado di sviluppo, e che non siano state suggerite da mera illusione e da infatuamento gli elogi ditirambici onde gli scrittori dell'antichità esaltarono le classiche composizioni di Olimpo, di Frinico, e, perchè no?, dell'ardito innovatore Timòteo.

ETTORE ROMAGNOLI.

(12) Anche qui la trascrizione dello Jan in *sol diesis* è arbitraria, e induce in errore. Nel testo, tanto per questa quanto per la nota che appare nella sillaba *an* abbiamo un unico segno.

(13) *Bulletin de Correspondance hellenique*, 1894, pagina 602 sg.

CANTE ROMAGNOLE

E' da lodarsi la Camerata lughese dei canterini di Romagna, per aver saputo raccogliere in un fascicoletto sugoso e di modico prezzo (1) le « Cante » tradizionali del popolo insieme a quelle nuove, musicate da Martuzzi e Pratella su poesie dialettali dello Spallicci. Se iniziative consimili sorgessero e prosperassero in ogni regione d'Italia, avremmo presto un canzoniere completo e una suggestiva raccolta di canzoni popolari, molte delle quali stanno pur troppo cadendo in oblio irreparabile, con la scomparsa dell'ultimo vecchio che ancor le ricorda e sussurra con voce debole e roca, riandando il tempo passato.

Dai canti del popolo promana un'aura di fresca e sana poesia, al cui fascino è ben difficile resistere. Ninna-nanne, maggiolate, canti di spigolatrici e vendemmiatrici, canzoni di mietitori, leggende e stornelli e lazzi mordaci, formano i vari temi di queste *cante*. E l'ingenuità del testo poetico popolare, trova nell'integrazione musicale — di modo prevalentemente maggiore — una corrispondenza ed una estrinsecazione felice e spontanea.

Ma dove la poesia e la musica popolare raggiunge la maggior felicità e spontaneità è nel genere bucòlico. I canti bucòlici sembrano in fatti odoranti di maggio, di fieno, di messi, e pregni d'aria e di sole. Qua e là qualche frizzo mordace e la nota d'amore sempre, avvivano il tenue componimento.

Chi non ha almeno una volta sentito con commozione levarsi dai maggesi, in chiare e fresche mattine, un coro di stornellatrici modulato in varie e libere polifonie, cui di lontano altre voci si univano — voci bianche di fanciulle e voci gravi d'uomini —, che armonizzavano felicemente? E il coro crescere ed espandersi nella dolcezza mattinale, dilatarsi, lontanare, interrompersi, ricongiungersi, portato dal vento, simile a un inno di glorificazione alla terra madre. E gridi d'uccelli, e fremiti d'alberi, e tocchi di campane da lungi, e cento altre voci emerse e sommerse, dalla terra, dalle strade e dai campi intrecciarsi e confondersi nel più suggestivo e spontaneo commento orchestrale a quel cantare spiegato.

Si ha l'illusione di assistere a una festa della giovinezza, come negli antichi misteri orfici, a una celebrazione pànica della natura, che improvvisa accenda la fiamma dionisiaca.

Così nella vampa meridiana della grande estate, quando ogni cosa par fusa e immobile nella canicola, se odi una voce cantilenante, che sembra pigra e remota attardarsi nell'aria infuocata, provi un senso di alta quiete geòrgica.

O quando ascolti al tramonto i bifolchi che, nel ritornare dai campi, mai accordano il passo a ritmi gioiosi, (il sole occiduo suscita lampi dalle marre e dalle falci lucenti) e segui il suon delle voci perdersi nell'aria di viola, ti senti l'anima addolcire. Poi nello sfumar delle cose vibrano gli ultimi rintocchi dell'*Angelus*, mentre le prime stelle ansimanti si affacciano alla lor soglia astrale, e pace pace pace si versa dal cielo sulla terra, che già incomincia ad assopirsi.

Nel leggere le *Cante* romagnole mi parve rivivere queste impressioni, respirare agresti effluvii, intendere le voci degli uomini e le voci della natura accordarsi e fondersi in un vasto sinfoniale.

***

Curiosa tra le cante della vecchia Romagna è la *Ninna-nanna* di una madre la quale, mentre culla con una dolce nenia il piccolo, dà l'appuntamento a un uomo che passa sotto la finestra. La seconda, che io intitolerei *Leggenda adriatica* per essere comune, salvo poche varianti, a tutto il litorale (si canta anche nella mia sponda natale, tra la laguna e il mare) è gaia di movimento e di ritmo. Seguono altri cori molto in voga nelle campagne veronesi e altrove, ma con più sostanziali variazioni. Nella trascrizione romagnola il tema del « mazzolin di fiori » ha una gravità nostalgica del tutto in contrasto con la scapigliata biricchineria dei motivi che si cantano sulla pianura padana.

Interessante dal lato melodico è la *Rondinella d'amore*, in cui con appoggiature e melismi si cerca d'imitare il gridio degli uccelli a mattina, i quali turbano il sogno di due amanti felici. Da questa canta spira una gran serenità campestre, una dolcissima pace idillica. Notevole è pure quella che porta il titolo di *Campagna lughese*, specie nell'*a solo* del tenore, nell'ultima parte, ove con larghe frasi discendenti, cui poi si aggiungono le note tenute *in terza* dai bassi, dà un senso di nostalgia e di malinconica lontananza crepuscolare.

Un considerevole afflato lirico e assimilazione dell'ambiente, in cui e per cui sono nate e sorte, dinotano pure alcune delle cante musicate dal Martuzzi. Nel « ciclo delle stagioni » lo Spallicci trae ispirazione dalle tradizioni romagnole schiettamente regionali, con cui sono espressi i riti pastorali, solenni come simboli di un antico mistero satùrnio.

(1) F. Balilla Pratella — *Il Canzoniere dei canterini romagnoli* — stampato a cura della Camerata lughese dei canterini romagnoli, L. 3.

Se non che la musica del Martuzzi ha il torto d'insistere forse un po' troppo su atteggiamenti larghi e seri, che ingenerano un'inevitabile uniformità, a volte contrastante con la avventura lasciva e boccaccesca che non di rado è adombrata nei versi maliziosi e scapigliati.

Ciò nulla meno, spunti di felice intuizione dell'ambiente popolare non mancano e sono sparsi qua e là anche nella sua musica. Per esempio in *A trebb* mi sembra indovinata l'atmosfera musicale con cui è reso il canto di Balen. Per combattere il tedio dell'interminabili notti invernali, Balen racconta una leggenda in una tepida stalla, rischiarata da una fumosa lucerna ad olio, tra il ruminare dei bovi e il fruscìar delle ròcche. Il pensiero corre involontariamente al Pascoli che ha così bene scritto di tali veglie. In questa composizione, a un distico dei tenori risponde un distico di tutto il coro. Nell'ultimo verso del ritornello è drammatizzata la figura del protagonista, che viene rappresentato da prima sdraiato, poi seduto, poi ritto sulla paglia, seguendo l'animazione del racconto.

***

Seguono le cante del Pratella, dai ritmi spigliati e meglio aderenti alla significazione del testo. Si sente però, per quanto ciò riesca involontario, che sono rivissute a traverso l'elaborazione di un artista delicato e sensibile.

Un non so che di liturgico e di affannoso insieme mi par d'intendere nel coro *E corr e' foss*. C'è l'incubo del temporale che grava sulle cose tutte. Poi quando il cielo si rischiara e la nuvolaglia si dirada, s'ode il fosso turgido e canterino scorrere, qualche uscio aprirsi, e la Maria, aureolata di sole le trecce bionde, riprendere a stornellare.

Bellissima è la *Ninna-nanna* con la quale si chiude la serie delle cante. E' intessuta su motivi popolari genuini, ed ha un respiro melodico che sembra secondare l'ondular della culla. C'è qualche tocco di campana nell'aria vespertina, e infinite lontananze serali.

Meravigliosa per afflato lirico nella musica e nel testo è *La Piè, denominata* « canta di trincea ».

Un soldato, reduce da una licenza ottenuta, ritorna al suo posto di combattimento, in trincea, portando con sè un involto. Una vecchia madre glielo ha consegnato per il figlio lontano, che dispera ormai di poter più rivedere. Il fante porta la *piè*, la piada pascoliana, il pane sostanziato dello spirito romagnolo che i soldati spartiscono e mangiano con devozione, ripensando alla casa lontana.

E al bocc agli à magnè,
e i' occ i' à un pò pianzè.

Questa lirica è veramente bella. Nel cibarsi della piada i fanti si comunicano con la terra natale e s'illudono di respirarne l'aria. Per ciò si accostano al cibo sacro, trepidanti, come alla consunzione di un'ostia consacrata in una agape mistica.

Questo rito di religione e di amore è reso attraverso la musica, dopo poche battute di dialogo fra i tenori e i bassi, in un *a solo* di tenore ampio, libero, arioso, accompagnato dai bassi in coro a bocca chiusa.

E' una voce solitaria che si leva nella pausa del combattimento, una voce nostalgica, trasumanata da mille dolori e da mille affanni. Nelle flessioni delle cadenze finali par trepidare il desiderio del campo abbandonato, il ricordo del tempo in cui il fante premeva la stiva ondante sulla gleba umida. Rimpianto dei giorni senza ritorno, dell'addio senza congedo, delle lacrime senza conforto. E la voce si leva forte e robusta, alla fine, come in un'ultima invocazione, in un ultimo grido che si sperde nella tragica solitudine.

Di questa musica popolare il Pratella, come altra volta ho asserito, se n'è fatto il nutrimento spirituale. A queste pure linfe più volte egli s'è dissetato, traendo quei motivi e quegli atteggiamenti che sono così propri e caratteristici della sua arte.

SALVINO CHIEREGHIN.

CANTO E PIANOFORTE

NOVITA'

G. F. MALIPIERO

Le stagioni italiche

per una voce di Soprano

I. *Lauda per un morto*. Brunetto Latini.

II. *Canto della neve*, dai Canti Carnascialeschi d'autore ignoto.

III. *Capriccio*. Francesco de Lemene.

IV. *Ditirambo terzo* (dalle *Laudi*). Gabriele d'Annunzio.

L. 12 (aumento compreso)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RIVISTA DELLE RIVISTE

LUTERO ED IL CORALE

E' l'argomento di tutto un ramo di letteratura musicale tedesca e, forse perchè non riguarda l'arte nostra, quindi è tema poco noto, offre occasione di parecchie inesattezze nei manuali italiani di storia della musica; da dove poi le idee inesatte entrano nelle scuole e nelle medie culture. Non ci pare dunque vano riassumere e commentare un articolo che il Rektor R. Gottschalk (ministro luterano) pubblicava recentemente nella *Zeitschrift für Musik* di Lipsia. Lo scritto s'intitola *Lutero come poeta e musicista. Nel 400° compleanno del primo libro di canto evangelico.*

Incominciamo da chiarire il concetto di base: che cos'è il *Corale?* C'è chi dice, e purtroppo insegna, che è un canto a quattro voci mentre è una *pura melodia*, che ognuno armonizza a modo proprio. Tant'è vero che nei libri di canto preparati da questo o quel musicista, in testa ad ogni corale sta il nome di chi scrisse la melodia, oppure l'indicazione della sua origine, se l'autore è ignoto.

Un altro punto fondamentale su cui molti sbagliano è quello di considerare il Corale come essenzialmente protestante. Dice il Rektor Gottschalk: « Sul merito di Lutero nell'organizzazione del culto esistono vari pareri. (E' chiaro che l'A. parla della Germania). Tra i luterani si è andati tant'oltre da presentare Lutero come padre del canto sacro (corale); come se prima di lui non vi fossero stati canti sacri (corali), d'altra parte tra i cattolici si è fatto ogni sforzo per ridurre la parte di Lutero alla composizione del testo d'un certo numero di corali (1). Certo vi era anche prima di Lutero una massa di canti spirituali tedeschi..., che servirono di modello al riformatore; ma anche le sue imitazioni (Nachdichtungen) furono animate dal suo spirito, e coll'aver assegnato al corale tedesco un compito di base nel culto, diede una possente spinta all'evoluzione del corale evangelico ».

Ci permettiamo soggiungere che, non solo i corali cattolici preesistenti servirono di modello ai riformatori, ma parecchi entrarono nell'uso protestante; tant'è vero che il Canto di Pentecoste non è che il *Veni Creator* in parole ed in canto, *Meine Seele erhebt den Herrn* (Magnificat), non è che il Tono Peregrino in una speciale versione tedesca, *Kyrie Gott Vater in Ewigkkeit* non è che il *Kyrie fons bonitatis*, ecc.; cioè tutte melodie gregoriane fra le più note.

E poichè tuttavia la Chiesa Cattolica tedesca continua nell'uso dei suoi corali, nella coesistenza di queste due correnti musicali parallele, ebbe luogo uno scambio tra corali cattolici e protestanti, con un processo d'assorbimento che andò anche al di là del campo sacro. Per esempio la rigidità protestante non rifuggì da cantare *In dir ist Freude* colla melodia di una Gagliarda di Gastoldi.

***

Nessuno dubita che Lutero abbia scritto le parole di molti canti, ora traducendo il vecchio testo latino, ora componendo poesie nuove. Ciò che viene discusso invece è il fatto che egli abbia scritto anche la melodia di certi canti come *Ein' feste Burg* — detto per antonomasia il « Corale di Lutero » — ed *Aus tiefer Noth*.

Contro questa tesi, naturalmente cara ai protestanti, si è osservato: 1°, che le citazioni di contemporanei addotte a sostegno, possono intendersi nel senso che Lutero abbia soltanto adattato alle nuove parole melodie preesistenti; 2°, che in realtà quei canti sono impasti di vecchie formule melodiche gregoriane.

D'altra parte è certo che Lutero fosse musicista ed amasse e praticasse l'arte dei suoni. Cantava fino da ragazzo, poi nel convento di Erfurt, ed ormai è sicuro che suonava e s'accompagnava col liuto.

« Da uno scritto di Johann Mattheslus, soo-

(1) Nel campo cattolico è celebre il magnifico lavoro del BÄUMKER *Das Katholische Kirchenlied*.

laro e commensale, sappiamo che « durante e dopo tavola qualche volta anche il Dottore cantava essendo anche liutista. Anch'io cantai con lui ». Bene inteso che nessuno prende sul serio — e lo avverte lo stesso scrittore protestante — (oh attrattiva dei miti!) i racconti del Riformatore che canta rivolto alle stelle la notte prima del convegno di Worms!

« Uno dei più bei doni di Dio è la musica, nemica di Satana e di molte tentazioni e cattivi pensieri. Il diavolo non la sopporta... E' il migliore sollievo d'un uomo turbato, e fa tornare il cuore contento, confortato, ravvivato... Un maestro di scuola deve saper cantare, se no non lo stimo (sonst sehe ich ihn nicht an) ». Sono parole di Lutero, e mostrano in che alto concetto avesse la musica e la sua efficacia.

« Quand'era professore a Wittenberg, spesso invitava a colazione i migliori cantanti del sito, e dopo mangiato faceva musica con loro cordialmente. Chiamava questo gruppo la sua cantoria domestica... Secondo le indicazioni di Ratzeberger, un amico di casa, Lutero cantava in questo complesso da contralto, voce che un tempo veniva eseguita da uomini (in falsetto). Erasmo Alberns, uno de' suoi scolari, dice di lui: « era buon musicista, aveva anche una bella e chiara voce intonata, sia nel parlare e sia nel cantare, e non gridava ».

***

Insomma era buon musicista e, conclude il Rektor Gottschalk « se, come disse un dotto cattolico, non avesse fatto altro che allacciarsi al tesoro preesistente del canto sacro medioevale, componendo nuove parole e facendo preparare i libri di canto evangelici, dei quali i suoi testi gettarono le basi, la lode sarebbe già sufficiente ».

Ciò che bisogna relegare nel mondo della leggenda è la figura di Lutero, compositore ispirato che crea il corale protestante, e conquista spiritualmente la Germania al canto *Ein' feste Burg*, magari nella infelice versione di Meyerbeer negli *Ugonotti*.

Nelle migliori Scuole musicali, l'Opera che s'impone per la rapidissima diffusione della cultura della musica è

IL NUOVO METODO CAVALLO

giudicato prezioso per tutti i pianisti — L. 15.

Riforma Tempi Tonalità: L. 8
Carta Guida per musica: L. 3

OPERA COMPLETA L. 25 — Presso l'A. - BARI

Un organo per musica bizantina ed anatolica

I canti liturgici e popolari, ed in genere tutta la musica popolare dell'Oriente Europeo, sono fondati su una sensibilità tonale diversa da quella occidentale; cioè i rapporti melodici fra le varie note non sono quelli della nostra serie diatonica usuale *temperata*, ossia accomodata con speciali criteri acustici. Le varie regioni, le varie Chiese, hanno ognuna abitudini, toni, scale, più o meno diversi dai nostri, e diversi anche tra di loro. Basta ascoltare i canti popolari di Sicilia e delle nostre provincie meridionali in genere, per accorgersi, prima, che spesso quella musica non è fondata sui due modi Maggiore e Minore, poi, che altrettanto spesso vi figurano intervalli che non sono quelli temperati. Fatto questo che costituisce una non lieve difficoltà per chi raccoglie quelle melodie, ed un serio pregiudizio pel valore di quelle trascrizioni che sono scritte secondo le solite basi tonali dell'arte dotta corrente.

Di recente il prof. Psachos d'Atene fece costruire in Germania un Organo preparato in modo da dare le scale tradizionali bizantine e dell'Anatolia. Ecco la descrizione che ne dava la *Neue Musik-Zeitung* dello scorso settembre:

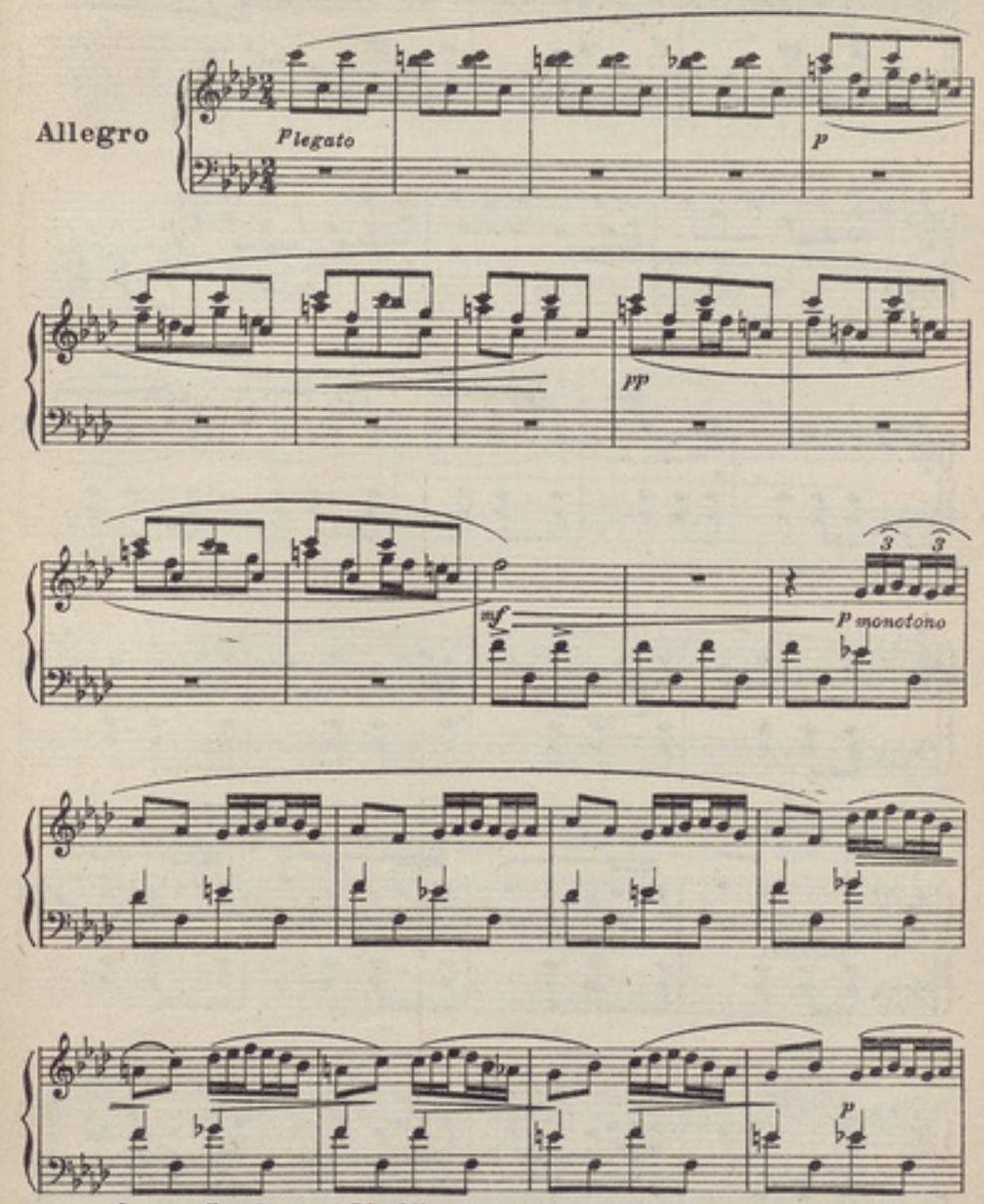
« L'estensione delle tastiere è press'a poco quella complessiva della voce umana: 4 ottave, ognuna delle quali si trova divisa in 42 parti; in complesso 165 tasti. L'estensione materiale di ogni ottava sulla tastiera è sempre uguale. Dei due manuali, quello superiore ha la distribuzione delle note delle tastiere solite europee, il manuale inferiore invece ha i 165 tasti per le quattro ottave della scala anatolica. I tasti bianchi del manuale di sotto rappresentano le note del primo tono liturgico bizantino, disposte su tutte le ottave. Un po' all'indietro sono allineati parallelamente i piccoli tasti d'ebano per le frazioni di tono della scala anatolica, come complemento. L'organo non è troppo difficile da suonare ».

Le scale sulla cui base è preparato lo strumento, corrispondono ad alcune scale indiane, ed ecco che all'inaugurazione di quest'organo singolare la signorina Naorŏdsci, un'indiana di Kaci, ora a Bombay, allieva del Conservatorio di Parigi, cantò delle melodie dell'India settentrionale accompagnandosi perfettamente.

Venne costrutta anche un'Organola, con cui eseguire musica greca ed anatolica, mediante rulli perforati. L'organo venne subito trasportato ad Atene, non in una chiesa, però, perchè il rito greco proibisce l'uso di qualunque strumento.

All'amico EMILIO RIBOLZI

PIFFERATA(☆)



(☆) Da „*20 Sfumature*" di Giovanni Rinaldi.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti di esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

f

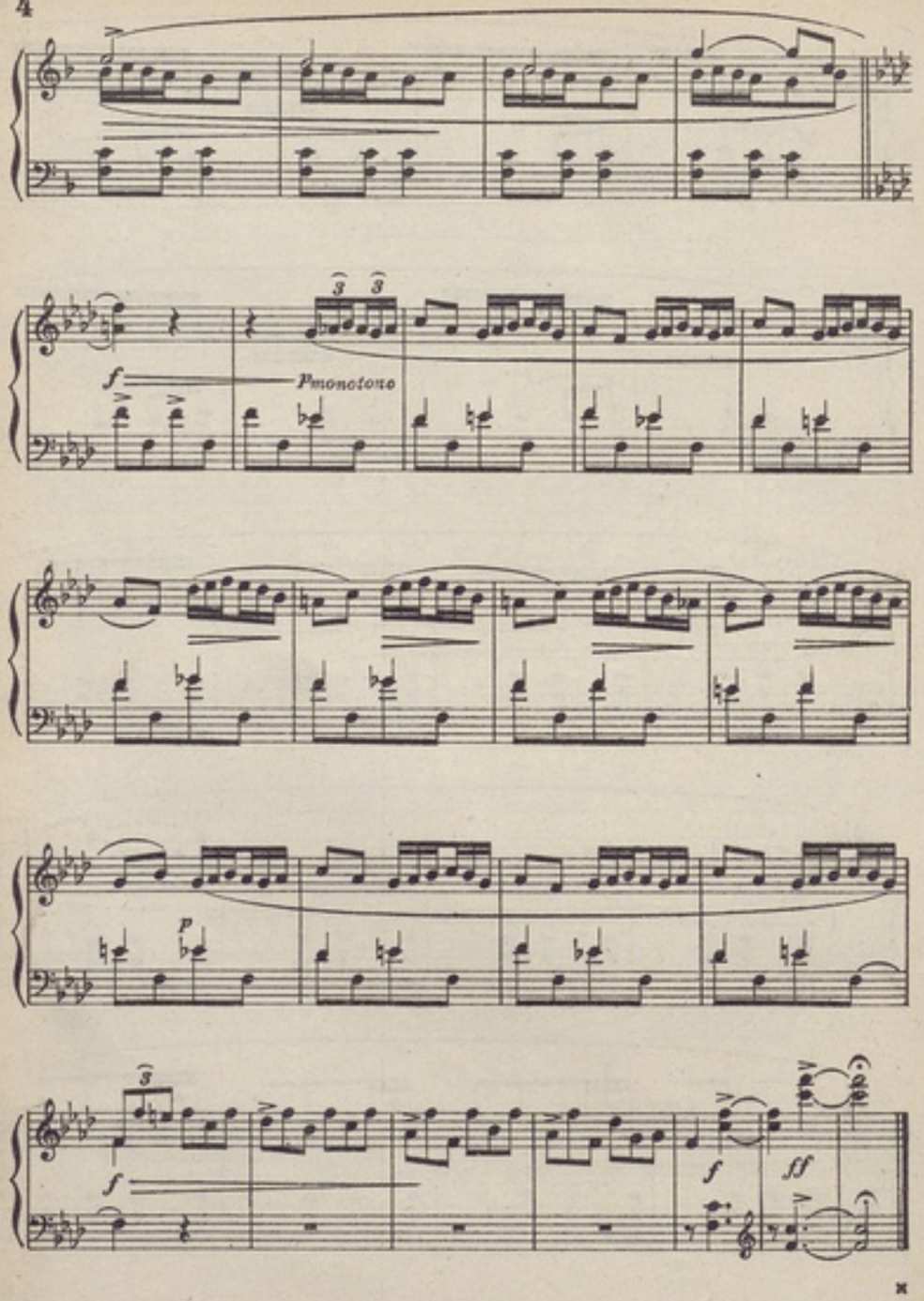
P e tranquillo

p

P legatiss.

mf leggero

mf



Rapporti tra materia e forma nella musica

La scorsa estate in *The Musical Quarterly* di Nuova York A. Drozdov pubblicava un bello studio sulle « mutue relazioni tra elementi emotivi ed intellettivi nella percezione musicale » e diceva:

« Il processo di creazione musicale implica due stati, quello *intuitivo ed inconscio* (la concezione passiva, l'intima audizione interna, per così dire, da parte del compositore, degli elementi di base della futura produzione, delle più incisive melodie ed armonie, i tratti più caratteristici dell'orchestrazione) e lo stato *attivo ed intellettuale* (il complesso e pieno lavoro di combinare i materiali di base, e darvi forma). Similmente il processo di percezione si compie su due piani diversi: sul *piano formale* (afferrare ed apprezzare i vari rapporti correnti tra le singole parti del tutto, tanto su larga come su ristretta scala) e sul *piano emotivo* (provare i vari sentimenti e sensazioni, simili in certo modo a quelli da noi comunemente provati, ma profumati, per così dire, con un sapore di musica, ed aventi un certo carattere comune di giocondità e quasi d'ebbrezza).

« E' ben chiaro che i due processi sono indispensabili elementi d'ogni percezione musicale; perchè, da un lato la percezione della forma sola... sarebbe puramente analitica, e dall'altro lato una percezione soltanto emotiva... sarebbe fuori dall'ordine dell'esperienza estetica. Cercando le ragioni delle due distinte percezioni d'un'istessa opera musicale, si arriva alla naturale conclusione, che le proprietà formali sono percepite per via dell'intelletto, mentre le altre proprietà agiscono sul lato emotivo della psiche, giusto come la forma degli oggetti è riconosciuta dalla vista, e le altre qualità della loro sostanza dagli altri sensi. Ma simile premessa ci porterebbe davanti ad una eccezionale difficoltà, cioè che una minuta analisi della natura della musica ci mostra ch'essa non ha altre proprietà eccetto la *forma;* che è in sostanza omogenea; che è da capo a fondo formale; e che il contrasto tra forma e sostanza, così essenziale in altre arti, qui evidentemente non ha senso.

« Difatti, in musica la forma è costituita da un certo ordine di rapporti fra quantità musicali (temi), tra la loro qualità, carattere, relazione tonale, ecc. E nei limiti del tema, continuando l'analisi si arriva a *rapporti* di varia acutezza di suoni (melodia ed armonia) ed ai loro valori ritmici, cioè sempre ancora forma!... Così che in musica non vi è altro materiale che la forma... Ma dunque, dov'è la fonte dei due generi di percezione?

« ...la percezione dell'omogenea sostanza formale della musica si manifesta in noi con risultati psichici diversi *secondo la vicinanza o la lontananza degli elementi formali*: le relazioni minori vengono percepite come sensazioni e non come forma, invece le relazioni d'unità maggiormente separate vengono percepite dalle facoltà di ragionamento, cioè come relazioni formali. Le cause di tale differenza stanno nel grado di facilità con cui i rapporti formali vengono assimilati: le minime unità sono assorbite così facilmente ed abitualmente dai sensi, da non chiedere attiva partecipazione dall'intelletto, quindi vengono ricevute passivamente come sensazioni; invece i rapporti tra le maggiori e più distinte unità (in senso di tempo) domandano un certo processo attivo dell'intelletto, quindi sono ricevute come specificatamente formali. Così che la differenza nell'ampiezza dei rapporti formali conduce alla diversità qualitativa dei loro risultati psicologici.

« Alla categoria delle strette relazioni ricevute passivamente e non in senso di forma appartengono: *l'armonia, il materiale melodico di base d'una composizione, i suoi tratti metrici e ritmici*, i colori di forza e di timbro. Questi elementi sembrano essere la fonte preminente dell'emozione musicale, la « sostanza emotiva » della musica; essi non si manifestano come materiale musicale rispetto alla forma nel suo senso stretto; nella cui sfera entrano invece dei rapporti di più grande ampiezza, cioè la « sostanza formale ».

A. Drozdov continua nel suo studio, dirigendosi verso il raggiungimento dei suoi scopi; noi ora ci limitiamo a consigliare di riflettere un po' su quanto abbiamo riferito, a quei frettolosi che considerano la forma come elemento sostanzialmente diverso dal resto della musica, e la giudicano arbitraria e dannosa, e credono così di potersi sottrarre alle sue leggi.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violino solo

CAMPAGNOLI (B.).
E. R. 189. - *Sette Divertimenti o Sonate*, composti per l'esercizio delle sette principali posizioni, Op. 18 . . . . . L. 6,—

DONT (J.).
E. R. 92. - *Ventiquattro Studii e Capricci*. Op. 35 . . . . . L. 4,—
E. R. 93. - *Ventiquattro Esercizii* preliminari agli Studii di Kreutzer. Op. 37 . . . . » 4,—
(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, novembre 1924.

E. Busoni. - *Dell'essenza della musica.*

Bellissimo scritto «pensato e dettato dall'A. nelle ultime settimane della sua vita», ed apparso prima in *Melos* di agosto p. p.

V. Gui. - *Etica nel «Nerone» di Boito.*

Ampio estratto dalla monografia pubblicata dalla *Bottega di Poesia*. «Materia d'arte elevatissima,... sorgente purissima di emozione poetica e musicale, dirò anzi profondamente religiosa, è questa che io credo abbia generato l'opera d'arte di cui mi occupo...».

E. Wellesz. - *Problemi di musica moderna.*

Inizio d'uno scritto, dove si parla acutamente di Romanticismo, Impressionismo, Espressionismo e Nuovo Classicismo nel senso auspicato dal Busoni.

P. C. - *Cesare Trionfo.*

Medaglione di questo maestro, livornese di nascita e che da ben 40 anni esercita a Tunisi.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, ottobre 1924.

F. Balilla-Pratella. - *Compositori italiani per Clavicembalo. Le musiche.*

Nel fascicolo precedente l'A. ha tracciato alcuni appunti sulla vita di P. G. Sandoni, G. M. P. Rutini e G. B. Serini; qui tratta delle loro opere clavicembalistiche.

R. Melchiorre. - *I tamburini siciliani.*

Caratteristiche notizie sull'uso del tamburo in Sicilia, dove ha parte notevole nelle feste religiose e nelle carnovalate. È chiaro il rapporto tra questi costumi e quelli simili del nord africano.

F. Sartori. - *Pensieri musicali di musicisti falliti.*

In forma di lettera famigliare l'A. esprime idee e nobili aspirazioni verso un'arte alta, viva, sincera. «Non l'arbitrio o il capriccio devono governare l'ordine dei suoni,... ma l'anima dell'artista, la quale altro non è se non un prodotto dell'umanità musicale».

L. R. - *La musica a Fiume italiana*

Notizie sulle fasi traversate dall'attività musicale fiumana durante il lungo e difficile periodo della guerra e dopo. Ora si sta riorganizzando la Scuola Musicale e s'invocano migliorie anche pel teatro Verdi.

S. Chiereghin. - *Propedeutica ai concorsi musicali.*

Lagni sui programmi di concorsi per lavori musicali, sul modo di funzionare delle commissioni e proposte di miglioramenti. E. Balilla-Pratella fa seguire una nota propria con serene spiegazioni.

ESTERO

Le Courrier Musical. - Parigi, 1 ottobre 1924.

R. Giraudan. - *Appel en faveur de la Musique à l'École.*

La rivista ha già fatto caldo appello ai poteri pubblici per ottenere un serio insegnamento musicale nelle scuole di cultura generale; insiste ora convinta di incominciare a trovare un'eco nella pubblica opinione.

H. S. Sulzberger. - *L'impressionisme dans la Musique Française.*

Articolo diretto a provare che «Claude Debussy fut une force vivante». Affermazione non del tutto nuova.

M. Galerne. - *Le Théâtre Cambodgien.*

Notizie su questa forma mista di teatro e di danza, a cui pensano non di rado quelli che aspirano ad una rinnovazione intellettuale dell'arte coreutica.

Le Ménestrel. - Parigi, 24 ottobre 1924.

H. Collet. - *Cordes et Vents.*

L'A., suonatore di Corno, fa appello ai compositori perchè scrivano musica da camera per strumenti a fiato; a suo giudizio il Quartetto a Corde ha ormai trovata la sua espressione perfetta.

H. Buesser. - *Anatole France et la Musique.*

Ricordi personali che trattano quasi solo dei rapporti corsi tra il letterato ed i musicisti che si servirono de' suoi lavori quali soggetti di melodrammi. Sulle intime attitudini del prezioso scettico verso la musica: nulla o quasi.

Revue Grégorienne. - Tournai, settembre-ottobre 1924.

L. Hervé. - *Mélodies bretonnes et théories solesmiennes.*

A sostegno della teoria ritmica di Dom. A. Mocquereau (indipendenza dell'accento tonico dal levare e battere del moto ritmico), si presentano saggi di canti popolari di Bretagna, coll'accento in varie posizioni rispetto al ritmo. «Ma, mentre nel linguaggio corrente l'accento è assai pronunciato, nel canto, l'accento, pur senza sparire, s'oscura un po': la melodia ha il sopravvento ed attira tutta l'attenzione col suo ritmo». Si potrebbero citare esempi simili nel canto popolare italiano. L'interessante materia è ancora molto poco nota.

The Chesterian. - Londra, ottobre 1924.

C. Austin. - *Art and the Peep-show.*

Nel fascicolo d'aprile p. p. il Dr. Toosell scrisse un articolo entusiasta sulla musica al cinematografo. L'A. osserva come in realtà l'interesse dei frequentatori sia tutto rivolto alle proiezioni, mentre troppo spesso gli artisti dimenticano che il grosso pubblico non può innalzarsi di colpo dove gli uomini ben dotati d'ingegno arrivano solo dopo anni di lavoro e di cultura speciale.

V. Belaiev. - *Russian Symphony and the Symphonies of Miaskovsky.*

Dopo tracciata la storia della Sinfonia in Russia, distinguendo la tendenza «idealista» da quella «naturalista» che usa temi popolari, l'A. illustra l'arte del Miaskovsky, «il più eminente tra i maestri rimasti in patria, e che sta lavorando alla sua 8ª Sinfonia. Ma solo una è pubblicata, la 5ª; e solo quattro (1ª, 2ª, 3ª, 5ª) vennero finora eseguite.

H. S. P. Hutchison. - *Impressions of the Prague Musical Festival.*

Benevolo resoconto delle esecuzioni di Praga, la scorsa estate.

H. Gil-Marchex. - *The Salzburg Festival.*

L'A., forse per riguardi editoriali, si esprime meno aspramente riguardo alle musiche eseguite, di quanto fece in qualche rivista francese.

The Sackbut. - Londra, settembre 1924.

J. Hart. - *A Georgian Diarist's Notes on Music.* (Note sulla musica d'uno scrittore di diari del periodo georgiano).

Mr. Joseph Farington, R. A. (1747-1821) fu un pittore che visse nelle più alte sfere artistiche del suo tempo, e lasciò dei Diari pieni di notizie interessanti per la storia del tempo suo. Qui si riferisce quanto riguarda la musica, e si parla anche di vari artisti italiani: Stephan Storace (d'origine italiana?), Felice Giardini, Brigitta Giorgi Banti.

J. M. Levien. - *Sir Charles Sanstley.*

Notizie storiche su questo grande baritono, intelligentissimo e d'animo veramente elevato.

G. M. Gatti. - *The Italian Musical Season: Past and Forecast.*

Sguardo complessivo all'attività musicale italiana nella passata stagione, sia per la scena lirica, e sia per la musica da camera e previsioni pel futuro.

R. Capell. - *Elgar and Vaughan Williams.*

Confronto tra questi due maestri inglesi, tanto diversi eppure così caratteristicamente inglesi.

Y. Pert. - *The Woman in Musik.* (La donna nella musica).

L'autrice lamenta che, mentre la donna va prendendo parte sempre maggiore nella vita musicale (*The British Women's Symphony Orchestra* è tutta composta da donne, diretta da Miss Gwynne Kimpton, eseguisce quant'è possibile musica scritta da donne), troppo poco s'intenda che il compito essenziale è manifestare la femminilità musicale, e non già imitare gli uomini. Si dà uno sguardo alle principali compositrici inglesi, tra cui la più femminile è Mad. Poldowski (pseudonimo).

H. Antcliffe. - *Walford Davies as composers.* (W. Davies quale compositore).

Elogio di questo artista gallese di nascita e d'anima e d'arte, tutto animato da spirito cristiano, e che ha prodotto una notevole quantità di bella e nobile musica.

F. Clutsam. - «*Infra Red*».

Interessanti e curiosi particolari sul *Hyperprism* di M. Varèse. «Il titolo stesso indica qualche nuovo senso della proporzione, ed un'orchestra composta di 18 istrumenti a percussione ed 11 a fiato conferma la convinzione che le idee dell'autore sull'equilibrio orchestrale sieno l'opposto di quelle correnti... Le ordinarie possibilità sentimentali dei fiati ch'egli usa sono rigorosamente escluse, e l'assenza d'ogni arco accentua anche più la ripugnanza per un equilibrio convenzionale...».

The Musical Times. - Londra, ottobre 1924.

J. Mark. - *Thomas Ravenscroft, B. Mus.* (c. 1583 - c. 1633).

Interessanti notizie su questo curioso musicista del periodo elisabettiano, che avvicendò la musica popolare con quella saggia e prudente dello stile più degno. Finora di lui si sapeva poco.

W. C. Smith. - *Foot-Notes to Musical History.*

Brevi appunti su alcuni unici o rari esemplari recentemente acquistati dal Museo Britannico. Vi figurano parecchie cose italiane.

W. Wallace. - *Conductors and Conducting. IV. The Physical aspect of the Beat.* (Aspetto fisico del gesto di battere il tempo).

Si esaminano vari autorevoli consigli sulla maniera di dirigere, cavandone le più ragionevoli conseguenze.

E. Brewerton. - *Song Translation.*

Tradurre ritmicamente per musica è difficile e talvolta impossibile. Che fare? Cantare nella lingua originale. Certo è la soluzione perfetta, ma non è che raramente praticabile, sia rispetto agli esecutori o sia rispetto al pubblico. E allora? Se le traduzioni sono cattive, non c'è che migliorarle quanto si può.

H. Grace. - *The Associated Board Edition of the «Forty-Eight».*

Ampia recensione della recente edizione del *Clavecin bien tempéré* edita dalla *Associated Board* e preparata per la parte musicologica dal prof. Donald Tovey e da Mr. Harold Samuel pel lato pianistico. Poichè esistevano già eccellenti edizioni, l'A. avrebbe creduto più opportuno pubblicare solo le prefazioni e le note del prof. Tovey in un fascicolo.

H. Parsons. - *A new System of Musical Notation.*

La tastiera del pianoforte (fino al *do* sopracuto) è divisa in 8 ottave (l'ultima incompleta), ed il numero rispettivo viene scritto sulle righe o sugli spazi d'un rigo a quattro linee (come quello del canto gregoriano). Così ogni suono è indicato con un segno proprio e semplice. Le chiavi sono sostituite dalle lettere iniziali delle due parole *destra* e *sinistra*; i *diesis* ed i *bemolli* si usano come al solito.

Melos. - Berlino, settembre 1924.

R. Prechtl. - *Zweig auf Busonis Grab.* (Ramoscello sulla tomba di Busoni).

«Di tale natura sidérea, furono Leonardo, Herder, Liszt. Non l'opera loro era la loro grandezza, ma la loro stessa esistenza».

H. Tiessen. - *Das Verhältnis zum heutigen Schaffen.*

L'A., che è uno dei promotori delle tendenze novatrici in Germania, espone i nuovi criteri ed i nuovi rapporti dell'arte odierna.

H. Springer. - *Normen und Fehlerquellen der Musikkritik.* (Norme e fonti d'errori nella critica musicale).

Considerazioni di carattere ora spirituale ed ora tecnico, indipendenti spesso l'una dall'altra, così da formare una specie di raccolta di precetti di buona critica.

H. Erpf. - *Das zentrale technische Problem im zeitgenössichen Musikschaffen.* Il problema tecnico centrale della creazione musicale contemporanea).

L'A. considera lo Schönberg come personificazione culminante della fase di dissoluzione della Tonalità e quindi delle Forme classiche (Sonata, Rondò, Fuga, Passacaglia, ecc.), e domanda, dato questo effettivo stato di dissoluzione, in che condizioni formali si trovi la musica. E risponde: di fatto continuano a dominare le Forme classiche, con naturali adattamenti, cioè intese come schemi. «Nuove forze (formali) non sono ancora divenute riconoscibili in misura efficace».

E. Pfannenstiel. - *Melodie und Form.*

«La forma musicale viene fissata dall'idealone della melodia all'intimo atto formale. E mentre la melodia si foggia sulle leggi fisiche rappresentando il respiro della musica, essa costituisce il ponte tra elemento fisico ed elemento psichico, tra forma esteriore ed interiore, o se si vuole: tra forma e materia».

E. Buecken. - *Ein Tagebuch Georg Vierlings aus der Unterrichtzeit bei Adolf Bernhard Marx.* (Un diario di G. Vierling nel suo periodo di studi con A. B. Marx).

Da questo Diario risulta come il notevole maestro e teorico tedesco non curasse solo il lato tecnico

degli scolari, ma ne studiasse anche la personalità, per attenuarne le debolezze e svilupparne i pregi.

A. Toth. - *Ungarns Musikleben in den beiden letzten Jahren.*

Notizie sulla vita musicale ungherese degli ultimi due anni, cioè nel periodo che può dirsi del trionfo della tendenza nazionale rappresentata da Bartók e da Kodály.

E. Tobler. - *Schweizerische Musik der Gegenwart.*

« Non abbiamo oggi — forse non ancora — una unitaria, decisa musica nazionale... » ma vi sono caratteri comuni, dipendenti dalle condizioni climatiche e naturali di vita, dall'educazione, mentalità, ecc. L'A. presenta uno studio accurato ed acuto, considerando i vari artisti, di cui, tra i giovani, la personalità più marcata è certo Othmar Schoeck.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 8 ottobre 1924.

R. Hernried. - *Das Urbild von Goetzens « Widerspenstiger ».* (L'origine della « Bisbetica domata » di Goetz).

L'11 ottobre compirono 50 anni dalla prima rappresentazione dell'opera che l'A. vorrebbe venisse rieseguita. Egli fa sapere che la commedia shakespeariana da cui l'opera è tratta, pare derivi da una novella tedesca del trecento, di cui vengono riprodotti i tratti caratteristici.

——— 15 ottobre 1924.

E. Schliepe. - *Der ungeschickte Dirigent.* (Il direttore incapace).

Pare che in Germania i migliori direttori d'orchestra disertino il teatro pel concerto, che rende di più. Ma l'A. crede non dipendano solo da questo fatto le varie deficienze, bensì dalla preparazione dei Conservatorii, e propone d'affidare la classe di Direzione d'orchestra a maestri pratici di teatro, e di rendere più vivo e pratico l'insegnamento.

Dr. F. Scherber. - *Première in der Wiener Oper.*

L'Opera di Vienna mise in scena due novità: il balletto *Don Giovanni* di Gluck, ed una riduzione delle *Rovine d'Atene* e del *Prometeo* di Beethoven fusi assieme. Secondo l'A. il lavoro di Gluck riuscì bene, benchè il lato coreografico risentisse d'influenza francese; invece le due opere beethovenìane non arrivarono a convincere.

L. Freytag. - *Florian Leopold Gassmann « Die junge Gräfin ».*

Il Teatro Nazionale di Mannheim rimise in scena il melodramma *La Contessina* di L. F. Gassmann, maestro boemo precursore di Mozart per età e per tendenze verso un'opera nazionale tedesca. Il melodramma apparve grazioso, efficace per freschezza e per genialità di trovate.

——— 22 ottobre 1924.

R. Hernried. - *« Cagliostro » als Opernstoff.*

Cagliostro viene considerato come soggetto mistico (magico, ultrasensibile) nel complesso delle tendenze artistiche odierne. L'opera su tale argomento, di Otto Wartisch, pare presenti segni palesi di lotta fra la tradizione e la novità, ma provi belle facoltà nel giovane autore del testo e della musica.

J. A. Hummrich. - *Die Gesetze der Tonverwandschaft.* (Le leggi della parentela tra suoni).

Studio acustico diretto a provare la seguente legge: « Il valore consonanze, p. es., del *do* con 100 vibrazioni per secondo, sale successivamente coll'allargarsi del minimo intervallo percettibile fino al *sol* con 150 vibrazioni, punto culminante centrale, e torna poi a diminuire fino a che l'intervallo raggiunge il suono limite del *do* acuto con 200 vibrazioni ».

L'A., è chiaro, non si domanda se la stessa distinzione degl'intervalli in consonanze e disonanze abbia un fondamento effettivo.

W. Heimann. - *Johann Seb. Bach und Mühlhausen.*

Sulla base di nuove ricerche l'A. fa la storia del soggiorno di Bach a Mühlhausen a venun anni, dove andò dopo Arnstadt. Di solito si dà quale causa di tale spostamento il conflitto del Maestro col Concistoro di Arnstadt. L'A. invece spiega che lo attrasse la più intensa vita musicale di Mühlhausen.

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 19 settembre 1924.

E. Petschnig. - *Der regenerierende Tanz.* (La danza rigeneratrice).

L'A. invoca una forma di danza che sia la « sintesi dell'attuale ginnastica ritmica e dell'antica coreografia », che rinnovi e perfezioni il linguaggio mimico, coll'aiuto d'una musica espressamente composta.

M. Friedland. - *Vom Dichterrecht auf « Unwahrscheinlichkeit ».* (Sul diritto del poeta all'inverosimiglianza).

Il Dr. Riccardo Sternfeld sollevò in *Die Musik* un dubbio sul significato d'una frase di Pogner nel 1° atto dei *Maestri Cantori;* qui l'A. osserva che non è possibile procedere proprio sempre a rigore di logica nella finzione poetica e scenica, e sostiene un certo grado di diritto all'inverosimiglianza da parte dei poeti.

R. Rasch. - *Die Eröffnung der « Italienischen Opernstagione ».* (L'apertura della stagione lirica italiana a Berlino).

Un'*Aida* ben diretta da Mascagni, con buon coro e buona orchestra locali, cantanti non di prim'ordine, ed un apparato scenico *mastodontico*.

——— 26 settembre 1924.

Il numero è dedicato a Bruckner, di cui si dà un buon ritratto.

H. Tessmer. - *Bruckner.*

« Bruckner trasse l'opera sua da due grandi correnti di forza: dal senso del popolo austriaco e dalla profonda religiosità... non scrisse mai una nota che non venisse proprio sincera dai moti dell'animo suo ».

Dr. H. Pringsheim. - *Der Weiterbau auf Bruckner.*

Bruckner fu un compositore di « musica assoluta » nel senso unicamente strumentale; partirà dall'opera sua il futuro rigeneratore dell'arte? Nessuno lo sa, ma si può stare tranquilli davanti ad una generazione che ha un tale santo protettore.

M. Friedland. - *Die Wurzeln der Kunst Bruckners.* (Le radici dell'arte brucknerìana).

Le radici sono « forte fede religiosa, spesso mistica religiosità, senso romantico della Natura, sentimento austriaco, sintesi: Bach, Beethoven, Schubert, Wagner... In Bruckner si trova perfetta unità tra il bisogno spirituale e la soddisfazione che vi dànno il mondo e la Fede ».

R. Sternfeld. - *Neue Bruckner-Literatur.*

Recensione dei due libri: *Bruckners Chormusik* di Kurt Singer (Deutsches Verlagsanstalt), *Anton Bruckner* di Erich Schwebsch (« Der kommende Tag », Stuttgart).

Allgemeine Musik Zeitung. - Berlino, 1° ottobre 1924.

R. Hernried. - *Die arge Romantik.* (Il maligno romanticismo).

È nota l'odierna reazione antiromantica: si respinge tutto, da Beethoven non escluso, in blocco. L'A. cerca precisare che cosa sia il romanticismo, e tenta distinguere i vari caratteri e le diverse dosature di romanticismo nei principali Maestri tedeschi da Beethoven ai nostri giorni.

E. Kroll. - *E. T. A. Hoffmanns erstes Bühnenwerk.* (Il primo lavoro scenico di Hoffmann).

È *Le maschere*, opera di cui venne trovato il libretto ed una copia della partitura corretta dall'autore, nella R. Biblioteca domestica del Castello di Berlino, e di cui F. Schnapp, il fortunato cercatore, pubblicò il libretto con alcuni saggi della musica ridotta per pianoforte.

M. Friedland. - *Konzertsaal oder psychiatrischer Hörsaal?* (Sala da concerto oppure da audizioni psichiatriche?)

L'articolo porta il sottotitolo: *il genetliaco d'un morto vivente*, e parla di Arnoldo Schönberg, in seguito all'esecuzione ch'ebbe luogo alla *Singakademie* di Berlino pel 50° compleanno del maestro.

——— 8 ottobre 1924.

S. Guenther. - *Probleme der neuen Oper.* (Problemi dell'opera odierna).

Dopo che, con Wagner, dalla Germania era venuta la massima importanza data al dramma nell'opera, ora, pure nei paesi tedeschi, la situazione s'è invertita e si ritorna alla preponderanza puramente musicale. L'A. considera come tale nuovo atteggiamento sia stato praticato da Hans Pfitzner e da Franz Schreker.

——— *Der Erlass über die Förderung des Chorgesangs in Preussen.* (Il decreto per l'incoraggiamento del canto corale in Prussia).

Documento che mostra la mentalità tedesca in fatto di musica in genere, ed in specie riguardo al valore ed all'importanza del canto corale per la cultura artistica della nazione.

——— 17 ottobre 1924.

A. Diesterweg. - *Neuerungskoller und Kritik.* (Il furore per la novità e la critica).

Aspro scritto dove si ricordano gli entusiasmi per l'atonalità personificata dallo Schönberg, il quale ora sta mutando avviso mentre i suoi trombettieri proclamano che ormai l'asserita rinnovazione di tutta la musica è già bell'e sorpassata. Adesso è il momento dei terzi, dei quarti di tono, ecc. Si tratta d'un rinnovamento nato da un bisogno creativo? No, è pura speculazione a base di ricerca della novità. Dunque ancora opera sterile.

H. Kuznitzky. - *Bayreuth?*

Alla domanda se la ripresa delle esecuzioni wagneriane di Bayreuth sieno superflue, l'A. risponde di no, perchè occorrevano delle esecuzioni-modello di quei lavori che troppo spesso si rappresentano in maniera insufficiente. Si citano esempi dei teatri di Berlino.

M. Friedland. - *Hugo Leichtentritts Händel.*

Recensione d'elogio del libro su Händel pubblicato dal Dr. H. Leichtentritt in edizione della Deutsche Verlagsanstalt, e che l'A. giudica « il più notevole lavoro di storia musicale apparso negli ultimi anni ».

R. Strauss. - *R. Strauss über das Stilproblem seines Intermezzo.*

Lo Strauss ha fatto precedere la riduzione per canto e pianoforte del suo *Intermezzo* da una prefazione sullo stile del proprio lavoro. Tale prefazione viene qui riprodotta per esteso. Si trovano periodi come questo: « La polifonia orchestrale, sia pure nei più delicati colori, nel più debole *pianissimo*, è sempre la morte della parola pronunciata sulla scena. Il diavolo ha malignamente cacciato il contrappunto nella culla di noi tedeschi, perchè non dovessimo riuscir mai proprio bene sulla scena lirica.... ».

P. Schwers. - *Sängerchor der römischen Basiliken.*

Vivo elogio delle esecuzioni della Società Polifonica Romana, « che si è coperta d'onore » a Berlino.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, settembre 1924.

E. Tetzel. - *Das Motivleben und sein Einfluss auf den musikalischen Vortrag.* (La vita dei motivi ed il suo influsso sull'esecuzione musicale).

Di solito si apprezza l'esecuzione e l'interpretazione della musica in quanto hanno di soggettivo, ma ogni visione personale deve fondarsi sulla effettiva struttura delle composizioni. L'A. mostra l'importanza di questo elemento oggettivo.

A. Schmitz. - *Eine Skizze zum zweiten Satz von Beethovens Streichquartett op. 132?* (Uno schizzo pel secondo tempo del Quartetto, op. 132 di Beethoven?)

Un autografo attualmente custodito al *Beethovenhaus* di Bonn presenta uno schizzo che, messo in rapporto col Quartetto op. 132 e con una Allemande per pianoforte scritta nel 1790, pone il quesito: era uno schizzo pel Quartetto, oppure un pezzo scritto proprio pel pianoforte?

R. Haas. - *Neuerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien.* (Nuovi acquisti della sezione musicale della Biblioteca Nazionale di Vienna).

Notizie ufficiali, che mostrano una bella attività da parte di quella biblioteca. Tra le altre cose di cui si è arricchita, notiamo tre Canoni a due voci di A. Salieri, e la partitura autografa del *Cavaliere della rosa*, donata dallo stesso R. Strauss.

E. Kroll. - *54. Tonkünstlerfest des Allgemeine Deutschen Musikvereins.*

Resoconto delle esecuzioni in occasione della 54ª Assemblea della Società Generale dei Musicisti Tedeschi a Francoforte. Fra varie cose interessanti, pare che la maggiore attrattiva consistesse nella *Sinfonia Domestica* di Strauss, che l'A. medesimo aveva diretta (con varia fortuna) vent'anni or sono in una simile adunanza.

E. KROLL. - *Musik und Tanz in Donaueschingen* 19-20 *Juli*.
I programmi delle esecuzioni di Donaueschingen vanno felicemente allargandosi; oltre alla musica, quest'anno vi si presentò anche la danza, e per l'avvenire si pensa ad un teatro sperimentale ed alla musica corale. L'A. parla con viva compiacenza di questo piccolo ma vivissimo centro artistico.

T. W. WERNER. - *Musikwissenschaftliche Tagung in Bückeburg*. (Riunioni per gli studi di musicologia a Bückeburg).
Brevi notizie sui convegni dove vennero alternate le esecuzioni di musiche antiche e moderne, con letture scientifiche.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, ottobre 1924.

DOTT. A. HEUSS. - *Die Humanitätsmelodien im « Fidelio »*.
L'A. studia le melodie beethoveniane che nel *Fidelio* esprimono i sentimenti umani dei momenti salienti. Spiega come la musica, di quando Leonora scioglie i vincoli del marito, sia stata composta da Beethoven molti anni prima, per una cantata in morte di Giuseppe II. Lo scritto finisce con un'invocazione ad un'arte più « umana » e vera e sincera di quella odierna.

M. FRIEDLAND. - *Eine musikästhetische Irrlehre*. (Una erronea teoria estetica).
Essa è contenuta in quest'affermazione di Paul Bekker, il critico di Francoforte, nel quale l'A. riconosce rare qualità di mente e di cultura: « Se noi possiamo credere alla possibilità di vita ulteriore della musica al disopra delle fiacche consuetudini e della pratica sciocca, dobbiamo ritenere concepibile tale possibilità soltanto nel senso della profetica arte di Schönberg ». Lo scritto continua.

G. SEYWALD. - *August Reuss*.
Sguardo alla personalità ed all'arte di questo romantico, intimo compositore, che appartiene alla Scuola di Monaco di Baviera, del gruppo degli scolari di L. Thuille. Annesso ritratto.

K. MALSCH. - *Händels « Tamerlan » im Badischen Landes-theater in Karlsruhe*. (Il « Tamerlano » di Händel al teatro badese di Karlsruhe).
Resoconto laudativo della prima esecuzione avvenuta il 7 semembre. La resurrezione dell'arte drammatica händelliana forma la gioia, da un lato dei conservatori, e da un altro lato dei nemici del wagnerianismo come indirizzo del teatro lirico.

A. DIESTERWEG. - *Berliner Musik*.
Resoconto della stagione estiva a Berlino. Si parla ampiamente della Stagione Italiana, mal riuscita per varie ragioni.

DOTT. A. HEUSS. - *Vom musikwissenschaftlichen Kongress in Basel vom 26-29 September*.
Resoconto soddisfacente del Congresso di Basilea lo scorso settembre.

DOTT. P. EPSTEIN. - *Italienisches Opernwesen*. (La maniera italiana d'intendere l'Opera).
A proposito della Stagione Italiana della scorsa estate a Berlino, l'A. parla del nostro concetto del teatro lirico, con alcune acute osservazioni.

S. KALLENBERG. - *Zur modernen Musik*.
Nelle esecuzioni di Salisburgo e di Praga l'A. scorge specialmente che « a vantaggio della terribile miseria odierna del paese, degli stranieri hanno imposto a compositori tedeschi una volta di più ciò che dovevano fare ».

Die Musik. - Stoccarda, ottobre 1924.

P. MARSOP. - *Bayreuth, die Zeitwende und das Reich*. (Bayreuth, l'ora che volge e lo Stato).
L'A. considera il mantenimento del teatro wagneriano di Bayreuth come un'« imprescrittibile necessità, uno dei più gravi problemi della cultura artistica tedesca » e, dopo aver studiato ogni aspetto del complesso argomento, conclude invocando un aiuto statale.

R. SPECHT. - *Marie Gutheil-Schoder*. — R. H. STEIN. *Wanda Landowska*. — E. BIENENFELD. *Marie Jeritza*.
Schizzi illustrativi con ritratti, che continuano la serie *Köpfe im Profil*.

O. v. RIESEMANN. - *Ein neuer Beitrag zur Biographie P. I. Tschaikowskis*. (Nuovo contributo alla biografia di P. I. Ciaikovski).
Neanche dalla grande biografia scritta dal fratello, si era saputo come e perchè il Maestro si fosse prima sposato senza dirlo, poi separato appena poche settimane dopo, in condizioni nervose tali da esigere le massime cure per essere salvato. L'A. riferisce l'intera narrazione scritta da N. D. Kaschkin, intimo amico, secondo le parole dello stesso Ciaikovski. Unica causa la troppo diversa mentalità del maestro geniale ed intelligente e dell'insignificante moglie. Annesso un ritratto di Ciaikovski.

A. MAAS. - *Richard Benz: Die Stunde der Deutschen Musik*. (L'ora della musica tedesca di R. Benz).
Ampia recensione laudativa di questo libro, dove si fa la storia *dello spirito* della musica da Bach a Beethoven. Per l'autore la storia della cultura generale non è completa, non spiega certi fatti, senza la musica, che talvolta risolve e sorpassa le soluzioni date dalla filosofia e dalla letteratura a dati problemi.

A. WEISSMANN. - *Das zweite internationale Kammermusikfest zu Salzburg*.
Interessante ed acuto resoconto delle tendenze manifestatesi e delle impressioni prodotte dalle riunioni e dai concerti di musica da camera di Salisburgo, l'estate scorsa.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 ottobre 1924.

H. W. v. WALTERSHAUSEN. - *Konzert-Programme*.
Sensato articolo sulla formazione dei programmi da concerto, che costituisce un vero problema di forma musicale. L'A. traccia i criteri fondamentali, troppo spesso negletti dagli organizzatori e dai direttori.

L. RIEMANN. - *Zwölftönemusik und ihre Spaltungen*. (Le crepe della concezione tonale a base di dodici note, cioè atonale).
L'A. spiega come sia infondata l'idea che la base tonale odierna sia data dai dodici semitoni (suddivisibili in quarti) senza precisa volontà. Che sieno superati i vecchi limiti del concetto tonale: d'accordo; ma quanto a buttar tutto all'aria è un'altra cosa. A noi sembrano gesti fatti per darli da intendere agli ingenui.

DR. A. REIFF. - *Deutsche Klavierliteratur in Spanien*. (Letteratura pianistica tedesca in Ispagna).
L'A. racconta al pubblico con lunghe liste, quali lavori tedeschi sono arrivati ad entrare nell'uso in Ispagna. In fondo quasi solo dopo l'azione di P. Pedrell, e rimpiange che i musicisti spagnoli odierni preferiscano Debussy e Revel ai maestri tedeschi.

DR. B. ZELLER. - *Die Wiedergeburt des Gedichtes in der Musik*. (La rinascita della poesia nella musica).
Perchè la lirica sia vitale, bisogna che il musicista senta intimamente la poesia e la riviva nell'anima propria, senza che mai il mestiere gli prenda la mano.

G. ZIEGLER. - *Die Entwicklung des Klavierpedals*.
Interessante articolo dove si spiega: come nacquero i Pedali (che nel Clavicembalo erano veri Registri in senso analogo a quelli dell'Organo), come si usavano in dati casi, e come i suonatori rimediavano alla mancanza di gradazioni dinamiche, specie nell'accompagnare.

A. RONER. - *Ein Brief Heinrich Marschners*..
La signora A. Roner comunica una lettera del Marschner, in risposta ad una che la madre di lei gli scrisse dopo la prima esecuzione dell'opera *Hans Heiling*.

H. ERPF. - *Arnold Schönberg*.
In occasione del 50o compleanno si considera il complesso della vita e dell'opera musicale del maestro, che solo l'avvenire potrà giudicare serenamente. Ritratto annesso.

DR. R. FELBER. - *Die internationalen Kammermusikaufführungen in Salzburg*. — E. KROLL. - *Festspiele der Münchener Staatsoper* — O. LEONHARDT. - *Das 9. Deutsche Sängerfest in Hannover*.

Musikblaetter des Anbruch. - Vienna, ottobre 1924.
Fascicolo dedicato alla Festa Viennese della Musica e del Teatro.

P. STEFAN. - *Wiener Musik-und Theaterfest*.
L'A. confronta la festa odierna con quella del 1912 e ne trae conforto e lieti auspici.

DR. E. KURTH. - *Bruckners Fernstand*. (La distanza che separa da Bruckner).
Scritto dove si conferma la quasi generale incomprensione sia dell'arte e sia della personalità di Bruckner, senza escludere molti che credono intenderlo ed apprezzarlo.

E. FELBER. - *Musiktradition und Musikmoderne*.
L'A. parla di Vienna, delle sue condizioni e caratteri etnici, della ricchezza della sua vita artistica, dove tradizione e modernità non furono e non sono elementi d'antitesi.

F. MOISSL. - *Jung-Oesterreich in der Kirchenmusik*. (La giovane Austria nella musica di chiesa).
Sguardo ai vari musicisti di questo speciale ramo dell'arte.

—— *Ausstellungen zum Musikfest*. (Esposizioni della Festa Musicale).
Il Dr. R. Haas illustra le Raccolte musicali viennesi; J. Gregor, la Raccolta Teatrale; B. F. Dolbin, L'Esposizione internazionale della Nuova Tecnica Teatrale.

P. A. PISK. - *David Joseph Bäch*.
Medaglione dell'organizzatore delle Feste Viennesi.

P. BEKKER. - *Brief an Julius Korngold*.
Julius Korngold scrisse nella *Neue Freie Presse* un articolo contro l'*imbroglio atonale* (atonalen Wirren). P. Bekker risponde con questa lettera veramente feroce.

—— Seguono alcuni medaglioni di compositori viennesi: A. v. Webern, A. Berg, H. Eisler, E. W. Korngold, W. Grosz, K. Weigl, F. Schreker. - Il Programma delle esecuzioni chiude il fascicolo.

Der Auftakt. - Praga, ottobre 1924.

DR. T. VEIDL. - *Die Musiker in Europa*.
Riassunto del resoconto della Commissione di cooperazione intellettuale della Società delle Nazioni. Qui si parla della Germania, dell'Austria, Ungheria, Italia e Polonia, dando notizie non più recenti e forse non sempre esatte.

P. KLAREN. - *Chanson*.
Dopo aver considerata l'essenza della canzone popolare, i suoi rapporti coll'ambiente e coll'anima collettiva dei vari popoli, l'A. esclama: « Si torni alla Natura. La parola di Rousseau vale oggi per la musica. In quel paradiso della primitività, la canzone potrebb'essere una guida ai compositori... ».

S. KALLENBERG. - *Vom Wesen des Musikalischen*.
L'A. si occupa dell'opuscolo che J. Hauer ha pubblicato in ed. Schlesinger di Berlino sotto lo stesso titolo, colla specificazione: *Trattato* (Lehrbuch) *della musica atonale*. Esso « è quanto di più accentuato verso sinistra sia apparso finora. Il tempo mostrerà se se ne possa trarre qualche principio fecondo ».

DR. E. WALTER. - *Paisiello*.
Breve notizia sul grande Maestro. Si dànno per esteso le lettere con cui la *Société Académique des Enfants d'Apollon* e l'*Istituto di Francia* lo nominavano tra i loro membri assieme all'Haydn.
La rivista annuncia un seguito di scritti simili su vari vecchi Maestri italiani.

DR. T. VEIDL. - *Heinrich Rietsch*.
Sguardo al carattere ed alla personalità artistica di questo compositore riservato e spesso aspro, ma alto ed ideale nelle sue opere.

DR. M. UNGER. - *Musikwissenschaftlicher Kongress in Basel*.
Resoconto del Congresso internazionale di musicologia tenutosi a Basilea.

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, 73 . . . . . » 4,—
Revisioni di S. CESI.
E R. 32. - *Pezzi melodici* nell'estensione delle cinque note. Op. 149 . . . . . » 5,—
E. R. 33. - *Sei Sonatine* nell'estensione delle cinque note. Op. 163 . . . . . » 4,—
Revisioni di E. MARCIANO.

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

VITA MVSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

Operette nuove rappresentate in quest'ultimo mese:

Luna Park di Lombardo e Ranzato (Compagnia Regini, Teatro Lirico di Milano). Successo più di esecuzione e di messa in scena che per i pregi del libretto e della musica, pur non potendo negare, specialmente a questa, evidenti doti di eleganza.

Sirene e delfini del maestro B. Fernardi, libretto di Fra Monti (psenudonimi di due cultori della piccola lirica), ha avuto lusinghiera accoglienza nella suggestiva interpretazione della Compagnia Valle, al Politeama di Genova.

Quartetto vagabondo, libretto di Serretta, musica di Pietri (Compagnia La Gaudiosa, Teatro Eliseo di Roma), è piaciuto assai per la sana comicità, non disgiunta da leggera sentimentalità, dell'azione, e per il commento musicale ricco di delicati motivi.

Piccola Mascotte, del maestro Bromm, non ha destato soverchio entusiasmo all'Eliseo di Roma.

All'Opéra di Parigi ha ottenuto ottima accoglienza *Il miracolo dei lupi* di Enrico Rabaud — diretto dallo stesso autore — spartito in tre atti su azione cinematografica fantasiosa e d'intonazione patriottica.

Nè minori consensi, pure a Parigi, ha avuto (teatro dei Campi Elisi) il ballo-pantomima *La Giara* di Alfredo Casella, tratto da una novella di Pirandello. La poesia popolare e la musica della *Giara* hanno dato un'impressione di grande freschezza. Il musicista, che ne ha diretto l'esecuzione — ed è stato festeggiato anche come direttore —, ha rivestito la commedia paesana di ritmi popolari siciliani che sono riusciti estremamente suggestivi.

MUSICA D'OGGI

invia a richiesta numeri di saggio e preventivi di pubblicità pel 1925

Il primo mese scaligero

La Scala ha riaperto i suoi battenti con una ripresa di *Nerone* che ha rinnovato gli entusiasmi dello scorso anno. Sette volte, per ora, l'opera è stata ripetuta, con teatri sempre esauriti con incassi fantastici e con successo sempre grande e unanime.

Parecchie personalità estere — fra le quali il Signor Rouché, direttore dell'Opèra di Parigi, il Sig. Masson, uno dei nuovi direttori dell'Opéra Comique, il M.o Gustave Doret — si sono recate espressamente a Milano per assistere a qualche rappresentazione del capolavoro boitiano e tutte hanno manifestato la più alta ammirazione per l'eccezionale spettacolo e per il suo duce insigne.

L'esecuzione è stata ben poco diversa da quella dello scorso anno: Pertile, Journet, Franci, la Bertana han di nuovo sostenuto, e con pari efficacia, le parti di Nerone, Simon Mago, Fanuel, Rubria. Nuova Asteria, per la Scala, è stata la Carena, che anche a Milano ha ottenuto gli stessi vivissimi consensi già meritati l'autunno scorso al Comunale di Bologna.

Degno successore del Pinza, nella parte di Tigellino, è stato l'Autori. Superfluo ritessere le lodi di tutti gli altri esecutori minori e della bellezza dell'allestimento scenico e del movimento delle masse, dovuti rispettivamente al Caramba e al Forzano.

***

Opere di nuova presentazione sono state l'*Oro del Reno* e la *Walkiria*, ossia il Prologo e la Prima Giornata della Trilogia wagneriana.

Entrambe hanno avuto un'esecuzione di primo ordine, guidate, come erano, da direttori di indiscusso valore: la prima da Vittorio Gui, la seconda da Ettore Panizza, ed entrambe sono state scenicamente regolate, con la nota perizia, dal dottor Ernest Lert.

Ottimi tutti gli esecutori dell'*Oro del Reno*, il basso De Angelis, Wotan, cara conoscenza del pubblico milanese, sempre in possesso di mezzi doviziosi e magnifico per accento; il tenore Bassi, vivace ed espressivo quale Loge; il Badini, un Alberico pieno di carattere; l'Agozzino, Fricka; la Turner, Freia, e la Offers, Erda, due artiste straniere assai pregevoli: la Valobra, la Ferrari e la Lanza (*Ondine*); il Nessi, il Lulli, il Venturini, il Righetti, il Melnik. Ammirate le scene dovute al Rovescalli e al Santoni e riuscitissimi gli effetti di meccanismo ideati dagli Ansaldo.

Il successo dell'opera è stato caloroso.

Il direttore Gui, sia alla fine della prima parte che a quella dello spettacolo fu evocato alla ribalta parecchie volte insieme con gli artisti.

Esecutori della *Walkiria* sono stati la Lilly Hafgren, una Brünnhilde di raro valore, dai mezzi generosi e dalla figura imponente, la Offers, ottima Fricka per efficacia vocale e scenica, la Llopart, appassionata Sieglinde, il basso De Angelis, che ancora una volta ha dato a Wotan il tesoro della sua voce ricca e pastosa, il tenore Cesa-Bianchi, Siegmud pregevole e garbato cantante. Il Melnik, un discreto Hunding. Ben fusa la schiera delle otto Walkirie.

Belle le scene del Rovescalli, suggestivi gli effetti di luce, ingegnosi i meccanismi degli Ansaldo per la scena dell'*Incantesimo del fuoco*.

Anche la *Walkiria* ha ottenuto successo vivissimo, con ovazioni numerose al direttore Panizza e ai suoi valenti cooperatori.

***

Vi sono poi state tre riprese molto desiderate: quelle del *Boris* e dell'*Iris*, sotto la direzione di Toscanini, quella della *Carmen*, sotto la direzione di Gui.

Protagonista eccellente del *Boris* anche questa volta è stato lo Zaleski; altri esecutori principali il tenore Dolci, la Bertana — non più nelle vesti maschili di Teodoro, ma in quelle di Marina — la Masetti-Bassi (Teodoro), il Righetti, il Dominici ecc. ecc.

Nell'*Iris* il pubblico riudì con molto compiacimento la signora Viganò, il tenore Pertile e il baritono Badini.

Tutti due gli spettacoli richiamarono gran pubblico e furono accolti col solito grandissimo favore e con le consuete acclamazioni a Toscanini e agli esecutori.

Nella *Carmen* si presentarono due artisti nuovi per il pubblico scaligero, ma preceduti da ottima fama: la Zinetti e il tenore Crimi, che incontrarono il favore dell'uditorio.

La parte di Escamillo fu egregiamente sostenuta dal Franci, come quella di Mikaela dall'Alfani-Tellini.

Anche questo spettacolo ebbe accoglienze assai calorose e procurò cordialissimi applausi a tutti gli interpreti con a capo il direttore Gui.

Al Costanzi si è svolta con fortuna una stagione lirica autunnale con le opere: *Le donne curiose* (esecutori signore Briganti, Ferraris, Ticozzi, Gramegna e signori Salvati, Rebonato, Lussardi, Lunardi, Tega, Uxa); *Cavalleria e Pagliacci*, (signore Piave e Briganti, tenori Capuzzo e Pollicino, baritono Maugeri); *Madama Butterfly* e *Tosca*. La parte di *Butterfly* sostenuta prima dalla artista giapponese Nobuko Hara è stata poi ripresa da Ersilde Cervi Caroli: altri pregevoli esecutori dell'opera pucciniana sono stati il tenore Capuzzo e il baritono Lussardi. La *Tosca* ha avuto infine una ottima protagonista in Bianca Scacciati, cui sono stati apprezzati compagni il Capuzzo e il Maugeri. La stagione è stata diretta, con abilità e successo, dal maestro Fabbroni.

Ad ascoltare la *Butterfly* e la *Tosca* è intervenuto un pubblico affollatissimo: la dolorosissima notizia della morte dell'autore ha dato luogo a riverenti, commosse manifestazioni commemorative.

Al Teatro Quirino si è svolta anche una stagione lirica autunnale, con le opere *Manon* di Massenet, *Maschere* e *Lodoletta* di Mascagni, *Bohème* di Puccini, e *Lucia di Lammermoor* (applaudita protagonista Elda Di Veroli). Direttore il maestro Aldo Capepa.

Gli ultimi spettacoli rappresentati al Comunale di Bologna sono stati: *Luisa* nell'ottima interpretazione del maestro Guarnieri (esecutori la Melis, la Casazza, Menescaldi, Pinza, la Guggeri, Palai, ecc.); *Chènier*, diretto da Falloni (Lauri-Volpi, Galeffi, la Sheridan); e, fuori programma come commemorazione pucciniana, il maestro Bavagnoli ha allestito una bellissima *Bohème*, preceduta da un commosso discorso di Giuseppe Lipparini.

Alle «Muse» di Ancona, in occasione delle feste spontiniane, Edoardo Vitale ha presentato una magnifica edizione del *La Vestale*.

Al teatro Flammingo di Anversa si è rappresentata per la prima volta *La leggenda di Sakuntala* di Franco Alfano, con entusiastico esito. Il pubblico ha chiamato ripetutamente — alla fine d'ogni atto — l'autore e gli esecutori. La stampa locale dedicò al lavoro degli articoli improntati a grandissima ammirazione. Da anni un'opera teatrale straniera non aveva ottenuto ad Anversa un successo così notevole e unanime.

Pietro Mascagni ha diretto a Vienna *La Traviata*, nella quale ha cantato Battistini. Incasso da *record*.

NOVITÀ

G. CONSOLINI

Raccolta di principali passi e assoli per Violino, di Opere teatrali italiane

E. R. 449 L. 10.— (aumento compreso)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CONCERTI

MILANO

® Società del Quartetto. — Salomea Krucenisky e Mario Castelnuovo-Tedesco inaugurano lietamente la stagione. La prima si confermò eletta cantatrice dallo stile perfetto e dall'espressione semplice e suggestiva. Del Castelnuovo, apprezzato pure come pianista, piacquero le sue liriche più che i due poemi per piano *Alt Wien* e *Rapsodia napoletana*, assai discussi.

Ottimo pianista apparve il giovane Carlo Zecchi, robusto, incisivo, dal tocco perfetto, che ebbe unanimi e calorosi consensi.

Esecuzioni corrette offersero il «Doppio Quintetto di Torino» e le cantatrici Amstad, ma il programma apparve eccessivamente monotono.

® Teatro del Popolo. — Oltre un riuscito concerto d'addio di Geni Sadero, prima della sua partenza per l'America, si sono avute altre quattro udizioni del Quartetto Poltronieri, il quale, oltre brani già noti, ha eseguito con la solita bravura due tempi di Glazunof delle *Novellette*, di grazia colorita.

Particolarmente interessante l'ultimo concerto, che venne iniziato con *Crisantemi*, una composizione di Puccini scritta in origine pei funerali di Amedeo di Savoia della quale una gran parte divenne poi parte essenziale dell'atto quarto della *Manon Lescaut*.

Le melodie piene di tristezza vennero ascoltate con profonda commozione. Seguì una dotta e interessante conferenza del prof. Torrefranca — il quale aveva prima parlato degnamente di Puccini — sugli studi da lui intrapresi sul nostro settecento musicale, e specialmente sul Sammartini, del quale venne poi eseguita la *Sinfonia Quartetto*, che piacque assai.

® Conservatorio. — Concerti delle cantatrici Raicevich, Sofia Demidowa, Maria Bartsch-Jonas (la quale si presentò col pianista Eduard Chiari, che offrì alcune sue notevoli composizioni); del coro nazionale Ucraino, anche a Milano favorevolmente accolto; della pianista Frieda Kwast-Hodapp, artista di notevole rilievo.

La signora Rina Franco, in musiche classiche ed altre moderne, ha confermato il suo bel temperamento di pianista e di interprete.

Il violinista Guido Donati è apparso artista scrupoloso eseguendo la *Ciaccona* di Vitali-Thomson (all'organo Adolfo Bossi), la *Sonata in la* di Pizzetti (al piano, ottimamente, G. A. Fano) ed altri pezzi in cui fu accompagnato da R. Bossi.

Interessantissimo il saggio inaugurale degli studenti del Conservatorio, preceduto da un importante discorso del Direttore, maestro Pizzetti.

® Istituto d'Alta Cultura. — Si è riaperto con una conferenza del maestro De Paoli e con esecuzioni del giovane e promettentissimo pianista Ettore Colombo. Hanno seguito concerti delle pianiste Rina Pirani, Elena Marchisio, e uno di musica da camera danese, indetto dalla Società Italo-Scandinava; esecutori Gino Moroni, Lydia Abba, Carla Censi Ferrario, Gemma Del Valle. L'ultima audizione è stata dedicata a musiche debussiane (pianista Mortari, cantatrice Rita Stobbia) precedute da una prolusione del maestro De Paoli.

® Altri Concerti. — Il G. U. M. ha dedicato un'intera serata a composizioni debussyane (pianisti Lonati e d'Erasmo, cantatrice Oddone, violinista Poltronieri) ed altra a festeggiare l'inaugurazione dell'Università; per l'Università Popolare sono state graditissime interpreti la pianista Pia Garagnani ed Elisabetta Oddone, e la cantante Bianca Maria Costa; al Lyceum si è fatto apprezzare il violoncellista Caminiti; all'Istituto dei Ciechi, in una tornata benefica sono stati applauditi il pianista Casè, il soprano Lombardi e il baritono Laffi.

ROMA

® Augusteo. 21 *novembre*. Solenne inaugurazione della stagione, con la «Messa da Requiem» di Giuseppe Verdi; in una magnifica esecuzione diretta da Bernardino Molinari; solisti le signore Bianca Scacciati e Irene Minghini-Cattaneo (la quale ha ritrovato le fervide accoglienze che già incontrò all'Augusteo in una precedente esecuzione dello stesso lavoro), e signori Franco Lo Giudice e Vincenzo Bettoni. Ottima la massa corale istruita dal maestro Traversi.

La «Messa» verdiana è stata ripetuta, con pari successo, i giorni 23, 26 e 30 novembre.

7 *dicembre*. Concerto dell'insigne violinista Remy Principe, ammirato per grande finezza di esecuzione e di gusto in una *Sonata da concerto* di Pugnani, in un *Concerto* di Mozart e in quello di Mendelssohn. Bernardino Molinari, che dirige l'orchestra, offre una perfetta esecuzione dell'«Incompleta» di Schubert.

® Sala Accademica di S. Cecilia. 5 *dicembre*. La stagione di musica da camera viene inaugurata con un concerto del «Doppio Quintetto» di Torino, che ottiene un buon successo interpretando musica di Mozart, Schubert, Roussel e i *Pupazzetti* di Casella.

® Filarmonica. La serie dei concerti si è iniziata il 10 novembre con una attraente udizione del «Quartetto di Roma»; cui son succeduti tre concerti, accolti con molto favore, di Salomea Kruceniski con la collaborazione al pianoforte di Mario Castelnuovo-Tedesco; uno di sonate per violino e pianoforte tenuto da Gioacchino Maglioni e Renzo Silvestri (nel programma era inclusa la sonata op. 8 di Pick-Mangiagalli, bene accolta); due dell'insigne pianista Paul Loyonnet.

® Altri concerti. Alla Sala Sgambati una udizione del pianista-compositore viennese Eduardo von Chiari; al Lyceum un concerto dedicato completamente a Bach, con la partecipazione dell'illustre pianista Oreste De Rubertis; al Circolo Marchigiano Laura Pasini ha interpretato con vivissimo successo alcune delle «Melodie Pascoliane» di Alaleona, di cui sono molto piaciute anche le «Quattro Laudi spirituali italiane» per pianoforte, ottimamente eseguite da Carlo Morozzo della Rocca: nella stessa tornata, tenuta l'indomani della dolorosa scomparsa di Giacomo Puccini, fu improvvisata una commemorazione del Maestro: la signorina Pasini cantò, fra la più viva commozione dei presenti, il «racconto di Mimì» e la romanza della *Butterfly*, e il maestro Alaleona disse brevi, elevate parole di rimpianto.

TORINO

® Interpretazioni mirabilmente classiche di musiche beethoveniane, ha dato il Quartetto Busch.

Valoroso e sicuro si è dimostrato il pianista Fabozzi, ed assai promettente il violoncellista Previtali, che eseguì una nobile composizione del Ghedini — *Elegia* — accompagnato al piano dallo stesso autore.

VENEZIA

® I primi concerti della stagione sono stati tenuti dal pianista Carlo Zecchi, dal Quartetto Busch e dal Doppio Quintetto di Torino, tutti favorevolmente accolti. Quest'ultimo ha svolto un interessante programma, comprendente anche *Pupazzetti* di Casella, pagine di ben resa emozione e di gusto squisito.

TRIESTE

® Tra i molti concerti svoltisi ricordiamo quelli: del violinista Barison, del «Trio Tartini», assai disciplinato; del baritono Ghirardini; dell'ottimo pianista Nino Rossi e dei Filarmonici guidati dal maestro Barison.

NAPOLI

® Calorosi applausi ebbero la Krucenisky e Castelnuovo-Tedesco agli «Amici della Musica», e il pianista Mazzone — coadiuvato da varie gentili e valorose interpreti — alla «Maddaloni».

PALERMO

® Magnificamente riuscì il primo concerto orchestrale al Massimo, sotto la direzione di Leopoldo Mugnone, il quale con commosse e sentite parole commemorò Giacomo Puccini e offrì una smagliante riproduzione dell'Intermezzo della *Manon*. Applauditissimi anche gli altri numeri dell'interessante programma comprendente brani di Beethoven, Mendelssohn, Martucci, Gounod, Serrao e Wagner.

Applauditissima, pure, al Nazionale, l'audizione del pianista Lovonnet, organizzata dall'Ufficio Concerti della Sicilia diretto con competenza ed amore dall'Avv. Trasselli-Varvaro.

® Una vera manifestazione d'arte riuscì, al Filarmonico di Verona, il concerto Lorenzoni-Crepax. In programma, Pizzetti, Veretti e Brahms.

® Il violoncellista Bonucci, a Firenze, conquistò l'uditorio degli «Amici della musica» con le sue doti mirabili di tecnica, di stile e di gusto.

® Nel Salone Chigi di Siena, un pubblico numeroso ha fatto ottime accoglienze a Ulisse Matthey, a Remy Principe e alla pianista Eleonora Sinigaglia.

® A Pesaro la signora Cacciaguerra Giungi si è dimostrata squisita pianista, in una udizione in casa Zanella; mentre Elsa Respighi Olivieri, Attilio Crepas e Ottorino Respighi hanno ottenuto unanimi consensi alla «Società dei Concerti».

PARIGI

® Il maestro Coppola ha diretto tre grandi concerti con l'orchestra Pasdeloup, ottenendo grande successo, anche come compositore, con la sua *Sinfonia in la min.*

® Il pianista italiano Pietro Mazzini, non ancora settenne, ha entusiasmato il pubblico del teatro «Foemina», eseguendo con virtuosismo, a memoria, ardui pezzi di musica classica e moderna.

® Weingartner ha diretto magistralmente e fatto applaudire — tanto a Glasgow che a Edimburgo — le *Fontane di Roma* di Respighi.

® A Bellinzona ha avuto pieno successo *La risurrezione di Lazzaro* di Don Lorenzo Perosi, assai bene diretta dal maestro Tosi.

® La *Laude* per violino, violoncello e piano, di Renzo Bossi, ha avuto lieta accoglienza a Copenaghen.

CANTO E PIANOFORTE

BIANCHINI (G.)

Composizioni:

114231. - *Canzoncina*: «Odor di pesche primaticce». Parole di A. Bosisio . . . . L. 2,50
114302. - *Offerta*: «Io vengo l'anima piena d'ebbrezza». Parole di O. Bonetti . . . » 2,50
114303. - *Serenata*: «Vien la brezza del mar». Parole di A. Bosisio . . . . . » 3,—
114331. - *Stornello*: «Vorrei farti una corona». Parole di A. Bosisio . . . . . » 2,50
114335. - *Ultimo canto*: Parole di O. Bonetti » 2,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

VALLAS (L.) — *Georges Migot.* (M. Senart, Parigi).

Opuscolo illustrativo sulla persona e sull'arte del giovane musicista, pittore ed esteta francese, il quale dipinge con criteri musicali e compone musica con criteri pittorici. In tali condizioni è chiara l'opportunità di far sapere su che basi vanno apprezzate e giudicate le opere d'arte.

Qualunque sia l'opinione che uno ha sulla fecondità di simili estensioni e di simili trapianti, certo è che M. Migot costituisce un caso abbastanza interessante.

VILLAR (R.) — *Soliloquios de un músico Español.* (Union Musical Española, Madrid).

« Sono un fervente ammiratore dell'arte moderna, combatto la stolidità d'alcuni aspetti del modernismo.... Quanto ho scritto a varie riprese sulle così dette *tendenze nuove* nella Musica (tutt'altro che nuove, sia pei loro procedimenti e sia pei loro concetti) si vede confermato dal tempo; il quale passa lasciando nell'oblio opere che vissero un dì, più per la sorpresa e la curiosità (come tutto quanto pretende essere artificialmente originale) che pel loro merito intrinseco.... Contribuiamo nella misura delle nostre forze a smascherare questo fantasma detto *arte nuova*... fondato su falsi dogmi, e sorridiamo sentendo dire d'un'opera musicale di positivo merito artistico: non è del nostro tempo. Come se attualmente si producesse qualcosa che sorpassasse od almeno potesse paragonarsi alle opere che rappresentano l'arte tradizionale ed eterna, l'arte di quelli che, secondo la frase di Tucidide, scrissero *per sempre*... ».

Queste parole della prefazione spiegano chiaramente l'atteggiamento dell'autore. Il quale, attraverso ad idee in parte indiscutibili ed in parte di valore personale, attraverso a giudizi talvolta abbastanza curiosi (p. es. egli mette più volte Grieg tra i sommi maestri), aspira ad un'arte spagnola schietta e libera da influenze straniere. Aspirazione questa quanto mai nobile ed elevata.

Ma a noi, che siamo lontani dall'ambiente di cui questi Soliloqui sono un segno di travaglio intellettuale ed artistico, a noi pare curioso come l'autore non s'accorga d'una sua fondamentale diversa attitudine verso le influenze straniere. In teoria egli le respinge tutte; ma in pratica, mentre quelle francesi e russe gli ripugnano, quelle tedesche non provocano in lui che espressioni ammirative.

Eppure si può dire che la odierna risurrezione delle vecchie Scuole Nazionali (italiana, francese, inglese) e la nascita di quelle di paesi rimasti sino a poco fa nell'ombra (Russia, Ungheria, Boemia), sieno state determinate proprio dalla lotta per la liberazione dal wagnerismo. Non che Wagner appaisca al moderni meno che un gigante, ma si vede sempre più chiaro come abbia già risolti da sè i quesiti ch'egli stesso aveva proposti.

Possibile che soltanto la Spagna trovi la via della rinascita musicale in direzione opposta a quella di tutto il resto del mondo?

Ma, risponderebbe l'A. se fosse qui, ciò che sta prodecendosi in tutto il mondo non è rinascita, bensì dissoluzione mascherata d'impostura. E di questa visione così personale dell'attività artistica del nostro tempo, lasciamo la paternità all'autore; il quale ne parla ampiamente e spesso gradevolmente nel suo recente volume.

GIULIO BAS.

VERCHEVAL (H.) — *Dizionario del violinista, violista e violoncellista.* Traduzione di Nella De Angeli. (Casa Musicale editrice Cesare Sarti. Bologna).

Ecco un'opera utile per gli allievi e gli amatori degli strumenti ad arco; essa contiene tutto ciò che a questi si riferisce: termini musicali, termini tecnici, dizionario biografico dei migliori strumentisti e liutai di ogni paese, consigli e massime per gli studiosi, insomma tutto quanto è necessario conosca ognuno che voglia dedicarsi ad uno strumento ad arco. Però, considerando che questo Dizionario è dedicato anche ai Violisti ed ai Violoncellisti, devesi notare che di questi non è fatto cenno alcuno nelle notizie biografiche, limitate soltanto ai violinisti. E infine, poichè la traduttrice evidentemente vi ha apportato qualche aggiunta, trovo che sarebbe stato opportuno allargare di più il notiziario degli artisti e dei liutai nostri, onde soddisfare le ricerche di coloro cui ciò avrebbe senza dubbio interessato.

POE.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MALIPIERO (G. F.) - *Variazioni senza tema* per Pianoforte e Orchestra. Riduzione per due Pianoforti. (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'*Idea Nazionale*, Roma.

In questo lavoro che Ricordi ha pubblicato nei giorni scorsi è chiarissimo quel processo, chiamiamolo così, di chiarificazione, che è divenuto oramai caratteristica viva della scuola italiana, ed ha avuto le sue prime e più importanti manifestazioni per opera di Malipiero.

Le *Variazioni senza tema* possono perciò raggrupparsi, nell'opera di Malipiero, con i due quartetti e con le ultime liriche, tutti lavori, cioè, dove l'equilibrio tra materia e forma, tra necessità strumentali e natura del canto è perfetto.

Abbiamo già altra volta dimostrato in che cosa consiste questo equilibrio e quale è, nel travagliato agitarsi delle tendenze moderne, il carattere della musica moderna italiana; eviteremo perciò di ripeterci; in questa nuova composizione di Malipiero è interessante notare però un altro lato di questo carattere e vedere come esso tenda ad approfondire e perfezionare sempre più quella forma » che significa realmente liberazione assoluta dalla insopportabile tirannia della musica tedesca.

Questo processo lo notiamo in Malipiero fin dal momento che, liberatosi dalla generale atmosfera impressionistica che dominava il mondo musicale (egli però anche in questo atteggiamento seppe conservare carattere e natura suoi), intraprende una forma di composizione dove la chiarezza del contorni fa ricordare lo spirito che animava i lavori del nostro settecento strumentale. Questa nuova « maniera » di Malipiero ebbe inizio con uno dei suoi più belli e suggestivi lavori: *Le pause del silenzio*. In quest'opera, quello che impressionò pubblico e critica, fu soprattutto la successione dei quadri sinfonici, ciascuno a sè, ciascuno finito in sè come espressione completa, eppure tutti legati da un'atmosfera misteriosa per cui tutti sembravano derivare da un'idea inespressa e tenuta gelosamente segreta, variazioni di un tema misterioso. Questa speciale « forma » divenne, nei lavori successivi, caratteristica viva di Malipiero: e basta guardare infatti ai due quartetti, ed ora, a queste *Variazioni* per convincersi che il musicista ha saputo esprimersi in esse con la più grande naturalezza.

Ma c'è un'altra cosa da aggiungere, ed è che in queste composizioni gli episodi che, come abbiamo detto, sono espressioni complete e perfette, hanno uno svolgimento logico, esse cioè si sviluppano in rapporto all'idea che le anima, non sono preoccupate che di bastare a sè stesse, senza l'autoimposizione di svolgimenti obbligati e pesanti, di ritorni tanto più inopportuni in quanto amesi a scadenza fissa. In questi episodi abbiamo un ritorno vero e proprio allo spirito del nostro settecento strumentale ed in certo senso alla sonata italiana monotematica, dove il linguaggio appariva regolato più che da una imposizione di forma, dalla necessità di *raccontare* senza deviazioni.

Le *Variazioni senza tema*, come abbiamo già detto, rispondono pienamente a questa maniera di Malipiero, e le variazioni, ora in ritmi vivaci, ora in vaste canzoni, si seguono, ciascuna indipendentemente, tutte però intonate all'armosfera generale che il « tema » misterioso ed inespresso ha saputo creare.

m. t.

SCARLATTI-SETACCIOLI. — *Pastorale per Flauto, Oboe e Fagotto.* (G. Ricordi & C., Milano).

Dall'*Impero*, Roma.

Giacomo Setaccioli, prima d'essere maestro di composizione e compositore, ha studiato ed ha sonato il flauto; ben lontano dal disdegnare il primo strumento, va arricchendo la scarsissima letteratura per strumenti a fiato con composizione originali e con riduzioni; lavoro che lo fa veramente benemerito e per il quale gli si deve gran lode.

Di sua composizione, è notissima la *Sonata in mi bemolle maggiore* per Clarinetto e Pianoforte, edita dalla Ditta G. Ricordi; alcune sue riduzioni, una *Sarabanda e Giga* di Zipoli per Flauto ed un *Larghetto* di Couperin per Corno, sono state eseguite nell'aprile scorso a S. Cecilia.

La *Pastorale* di Domenico Scarlatti, per Flauto, Oboe e Fagotto, che con gusto squisito Giacomo Setaccioli ha ridotto sapientemente e nella sua trascrizione ed elaborazione, non solo non fa rimpiangere l'originale, ma sembra sia nata veramente per i tre strumenti, tanto ad essi s'adatta.

r. m.

Diffondete « MUSICA D'OGGI »

DE MALEINGRAU (P.) — *Préludes à l'Introït pour l'Orgue sans pédales.* (M. Senart, Parigi).

Sono ben sette fascicoli, dedicati ognuno ad uno dei tempi o ad una delle categorie dell'anno liturgico, e contengono preludi abbastanza brevi e sempre facili, elaborati sul canto gregoriano delle varie feste. È arte moderna, anzi modernissima quanto a libertà e ad uso dei pochi e semplicissimi mezzi, eppure si sente sempre sapore d'arte sacra. L'A. ha affrontato un non facile problema, visto che, per lo più, i procedimenti caratteristici del nostri giorni, essendo sorti in un ambiente armonico denso, teso, assai dissonante, diventano antipatici appena vengono presi come a nudo. Consigliamo questa collezione a quei pochi per cui musica liturgica non è sinonimo di bassi armonizzati tipo Fenaroli.

NIEMANN (W.) — *Pickwick.* Op. 93, Ciclo sul romanzo di Carlo Dickens. - *Das Magische Buch* (Il libro magico). - *Pharaonenland.* Tre quadri Egiziani per Pianoforte. (N. Simrock, Berlino).

La musica del Niemann è sempre improntata a due caratteri: gradevole scorrevolezza e buona pianisticità, e sono doti che anche qui si riconfermano, senza eccedere mai da un buon grado medio di facilità. In *Pickwick* si trova anche un gustoso umorismo, che non passa mai i limiti del sorriso. Sono tutti pezzi assai pratici per buoni dilettanti medii.

LABEY (M.) — *Trio* pour Piano, Violon et Violoncelle. (M. Senart, Parigi).

Lavoro magistrale, con linee d'ampio respiro, tese in un ambiente estetico di quella nobiltà che risale attraverso a V. d'Indy alla rinascita dell'arte strumentale francese operata da C. Franck. Forse appunto la sicurezza e la facilità nell'ampio periodeggiare hanno spinto l'A. a superare qua e là le dimensioni prudentemente consigliabili in rapporto alla vitalità dei temi.

È un Trio adatto a buoni esecutori che amino la musica onesta ed appassionata, senza tendenze di troppo spinta ricerca.

WOOLLETT (E.) — *Croquis de Route.* 13 petites pièces pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Minime cose scritte per bambini non troppo precoci.

KORNAUTH (E.) — *Burleske* für Flöte und Klavier op. 11. (J. H. Zimmermann, Lipsia).

Bel pezzo di stile intenso e d'una certa dimensione, adatto a strumentisti alcuni per tecnica e per gusto. È una delle composizioni più interessanti per flauto uscite negli ultimi anni.

ARIOSTI (A.) — *Menuett* bearbeitet für Violine und Klavier und CAMPAGNOLI (B.) *Präludium* bearbeitet für Violine allein von Sulo Hurstinen, (A. Fürstener, Berlino).

Elaborazioni che ispirano tutt'altro che fiducia. Vorremmo vedere specialmente il basso del *Minuetto* dell'Ariosti per farci un'idea di quanto spetti al vecchio nostro violinista secentesco nell'infelicità di questo povero pezzetto.

HOYER (K.) — *Sonate* für Flöte und Klavier op. 31. (J. H. Zimmermann, Lipsia).

Musica che tende a non esser d'ieri, dotata d'una certa freschezza e d'un certo garbo, che mostra una buona sicurezza costruttiva ed una bella conoscenza del flauto; ma lascia lo stesso un curioso senso d'antiquato. Difatti vi s'incontrano alcuni procedimenti di non buona tradizione, che pesano, come l'abuso dell'accordo di quarta

e sesta proprio in quella tal maniera ormai frusta da tempi immemorabili. Poi l'A. abusa di frasi replicate, come quella del 2° tema del 1° tempo. In complesso dunque è un lavoro prudente non di 1ª qualità.

PETERKA (R.) — *Quartett* für 2 Violinen, Viola, Violoncell, op. 9. (N. Simrock, Berlino).

L'A. ha espresso meglio che ha potuto a parole le sue intenzioni in un *Credo* premesso al lavoro, il quale porta il sottotitolo «Zurück zur Musik» (Torniamo alla musica): ma inevitabilmente l'intima concezione anche solo dell'espressione *musica* resta chiusa nell'anima dell'autore. Il miglior mezzo di farsi capire per un musicista è la musica: guardiamola, dunque. Pare chiaro che l'A. sia voluto tornare alla musica quale si concepiva una trentina d'anni or sono, quella romantica, piena di passione, ed egli v'è riuscito nei due tempi mossi, specie nel primo, dove c'è un vigore non comune. Possedere e comunicar del calore, dello slancio, della vigorosa aspirazione verso l'indefinito è già non piccola cosa. Il tempo lento, il secondo, segna la debolezza un po' di tutto il Quartetto: l'A. non è riuscito a riscaldare un insieme che non ha vera vita attuale, e sentendo quelle note si risente come l'eco di mille altre musiche più belle, e si vede chiaro che non per nulla questo tipo d'arte ha già trovato le sue rappresentazioni definitive.

Tutto è elaborato da maestro, e darà certo ottimo effetto di sonorità.

HINDEMITH (P.) — *Sonate* op. 11 n. 4 für Bratsche und Klavier. (B. Schott's Söhne).

Un 1° tempo, un Tema con Variazioni, un Finale pure con Variazioni, da eseguire senza interruzioni, per Viola e Pianoforte. La Viola è uno strumento che merita più attenzione di quanta se ne desse una volta (adesso le Sonate per Viola pullulano), uno strumento che può essere assai espressivo, con effetti propri; ma non molto vario. Non sarà forse un po' troppo ampio quest'unico fiato? e con questa continua tensione?

Confessato questo dubbio preliminare, dobbiamo dire che questa Sonata ha pregi rari, di vigore, di finezza, d'effetti sonori. Per esempio il Tema con Variazioni che costituisce il 2° tempo e mette capo al Finale (che si presenta con una bella esplosione quasi barbara) è veramente bellissimo, sia per la vaghezza del tema, che ha carattere di canto popolare, e sia per le sue successive elaborazioni. Quando l'A. compose questo lavoro, non si era lasciato ancora prender la mano da certe maniere che rassomigliano troppo a quelle di tant'altri, e (sia detto con sopportazione) a nostro giudizio era meglio. Se vi sono tra noi buoni violinisti, si procurino questa Sonata e ne saranno contenti.

MEDTNER (N.) — «*Vergessene Weisen*» für Klavier I.-III. Op. 38, 39, 40. (J. A. Zimmermann, Lipsia).

Questi *Canti dimenticati* formano tre Cicli, con in media sei pezzi ognuno, e nel complesso costituiscono un insieme ragguardevole di musica pianistica non troppo difficile, di stile elevato, assai ricco di contenuto espressivo, spesso schiettamente improntato da caratere nazionale russo, con finezze ritmiche, melodiche, armoniche, sia nei motivi e sia nei loro svolgimenti. La struttura dei pezzi è sempre magistrale, ma a nostro giudizio tutti questi pregi vengono troppo largamente resi vani dalla eccessiva lunghezza. Per ciò questi tre Cicli ci sembrano consigliabili a pianisti che, invece d'impressionarsi per la durata di molti pezzi, sappiano introdurvi opportuni tagli.

Un particolare che non tocca punto il valore della musica, nè la vera bellezza dell'edizione, è lo stile italiano dei titoli e delle indicazioni d'esecuzione. Qualche esempio: *Canzona flaviola, Danza silvestra, Meditamente, Svegliando*, ecc.!

O. S.

DE CRESCENZO (V.) — *Mi amasti mai*. (Edizioni Cardillo, New York).

Canzone in vecchio stile, che l'editore americano ha ripubblicato in inglese.

FEVRIER (H.) — *Le savent elles?* (Au Ménestrel, Parigi).

Piccolo monologo in stile moderno che in una frase sentita trova una conclusione espressiva ed efficace.

FEVRIER (H.) — *Noël*. (Au. Ménestrel, Parigi).

Deliziosa poesia di Theophile Gautier, animata dall'autore con grazia pittoresca veramente squisita.

D'OLLONE (M.) — *Guitare*. (Au Ménestrel, Parigi).

Molto colore, molto ritmo, molta luce armonica, anche se l'idea melodica non presenti nulla di speciale.

MULLER (R.) — *Sechs Lieder* (N. Simrock, Berlino).

La raffica di nervosità armonica e melodica che da qualche tempo sembrava contorcere ogni espressione del pensiero musicale, pare calmata in Germania. Si torna più o meno alla compostezza musicale d'altri tempi, compiacendosi della frase equilibrata e dell'elaborazione ragionata. L'equilibrio ritorna, e forse tra breve gli seguirà il Bello, nelle sue più alate manifestazioni.

Anche nei *Sechs Lieder* del Muller, aleggia una calma benefica che nella *Rosa Mystica* riconduce la memoria allo stile di Giovanni Brahms.

E. O.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

HELLER (S.)

E. R. 424. - *Venticinque Studii*. Op. 45 . . L. 6,—
E. R. 425. - *Venticinque Studii*. Op. 46 . . » 6,—
E. R. 426. - *Venticinque Studii* Op. 47 . . » 6,—
Revisioni di G. Anfossi.

E. R. 432. - *Ventiquattro Studii* d'espressione e di ritmo. Revisione di G. Tagliapietra » 5,—

HENSELT (A.)

12 Studii caratteristici di Concerto. Op. 2:

E. R. 433. Fasc. I. Testo italiano e spagnuolo L. 6,—
E. R. 452. —— Testo francese e inglese . » 6,—
E. R. 434. Fasc. II. Testo italiano e spagnuolo » 6,—
E. R. 453. —— Testo francese e inglese . » 6,—

SCHMITT (A.)

E. R. 21. - *Esercizi preparatorii* per acquistare l'indipendenza e l'uguaglianza delle dita. Op. 16 . . . . . L. 2,—
E. R. 43. - *Le cinque note* applicate e per moto contrario al «Tocco» di G. Frugatta » 3,—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TVTTI I TONI

CONCORSI

® La Gazzetta Ufficiale pubblica le norme per i seguenti:

Direttore del R. Conservatorio di Musica di Firenze;

Professore di armonia, contrappunto, fuga e composizione e professore di violino nel R. Conservatorio di musica di Palermo;

Professore di armonia, contrappunto, fuga e composizione nel R. Conservatorio di Musica di Parma.

Il termine per la presentazione dei documenti e dei titoli al Ministero della Pubblica Istruzione (Direzione generale per le Antichità e Belle Arti) scade il 4 gennaio 1925.

® L'Istituto Musicale di Lendinara apre il Concorso al posto di insegnante di pianoforte, archi e canto corale. Scadenza 31 dicembre p. v.

® Con scadenza al 30 dicembre, la Rivista Nazionale di Musica (Roma, Via Leonardo da Vinci, 76), invita ad una gara per una xilografia da riprodurre nella sua copertina. Premio L. 200.

® E' aperto un Concorso (premio L. 500, scadenza 31 gennaio) per la musica dell'*Inno della Campana dei Caduti*. Richiedere il testo dell'Inno e maggiori schiarimenti all'apposito Comitato, - Rovereto.

NOTIZIE

® Arturo Toscanini, prima di lasciare Bologna, dopo i trionfali successi del *Nerone* al Comunale, è stato invitato ad un ricevimento dell'Associazione Emiliana della Stampa, durante il quale — presenti le più cospicue personalità — sono stati pronunciati diversi discorsi. Poi il sindaco comm. Puppini gli ha consegnato una grande medaglia d'oro, appositamente coniata, con la seguente dedica: *Ad Arturo Toscanini — del «Nerone» di Arrigo Boito — animatore magnifico — Il Comune di Bologna — Ottobre* 1924.

Anche il Sindaco di Milano, Senatore Mangiagalli, pochi giorni prima della riapertura della Scala ha invitato nel suo gabinetto l'illustre Maestro per donargli — a nome della città — un'artistica medaglia d'oro rievocante le rappresentazioni del *Nerone*, dello scorso anno e portante questa iscrizione: *Arturo Toscanini - rappresentando al teatro della Scala - Il Nerone - rivelò con la potenza dell'arte sua - e del suo amore fraterno - l'alto segreto, il gran sogno - la suprema parola - di Arrigo Boito - il Comune di Milano - celebrando il solenne avvenimento - offre.*

® Il maestro Guido Laccetti è stato nominato titolare della cattedra di armonia al Conservatorio di Napoli.

® Il torinese G. U. M. mentre ha in animo di commemorare degnamente Scarlatti, promette di far conoscere qualcosa di Bach ancora non eseguito per organo (maestro Matthey) e voce (signorina Calcina), oltre concerti della violoncellista Semino, della pianista Dàviso, ecc. Per la Pro Cultura Femminile, oltre l'eccellente coro ucraino, si presenteranno il Quartetto Busch, il violoncellista Cassadò e la pianista Gordigiani, il trio Rossi-Principe-Mazzacurati, il soprano Leonard, la clavicembalista Ehler, l'organista Matthey. Inoltre si avranno udizioni di Salomea Krucenisky (canto), Walter Gieseking (piano), M. E. Bossi (organo), Clelia Aldrovandi (arpa), Foldesy (violoncello), il Coro varesino, ecc.

® Altri programmi per la stagione di Carnevale:

BRESCIA (Grande): *Cena delle beffe, Traviata, Ugonotti, Piccolo Mdrat.*

CREMONA (Ponchielli): *Boris, Otello, Loreley, Giulietta e Romeo* di Zandonai, *Anna Karenine* di Robbiani.

PIACENZA (Municipale): *Tristano, Iris, Bohème, Dannazione di Faust, Cena delle beffe, Maria di Magdala.*

NOVARA (Coccia): *Otello, Trovatore, Wally* e *Walkiria.*

MODENA (Municipale): *Lohengrin, Giulietta e Romeo, Guglielmo Tell*, un'opera di Puccini, e, probabilmente, *Boris.*

NECROLOGIO

® Inviamo condoglianze vivissime all'illustre maestro Alberto Franchetti, per la morte della sua adorata mamma, avvenuta a Venezia il 28 u. s.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

PREZZI NETTI. AUMENTO COMPRESO

OPERE TEORETICHE

BAS (G.). **Trattato d'Armonia**:

——— (119405) Parte I. . . . . (A) L. 12,—
——— (119406) » II. . . . . (A) » 10,—
——— (119407) » III. . . . . (A) » 6,—
——— (119408) » IV. . . . . (A) » 7,—
——— (119409) » V. Esercizi elaborati . (A) » 12,—

CANTO E PIANOFORTE
Musica vocale da camera

DI VEROLI (M.) (119133). *L'adieu rose* (from the Poem «*Autrefois*») by R. Vallery-Radot. English text by P. Pinkerton. (Testo francese e inglese). Ms. o Br. Scell. 2/=.

GUARNIERI (A.) (119147). *Disarmonie*. Parole di Mya Nipotina. S. o T. L. 4.

——— (119148) *Il pazzo dell'oja di Forzenada*. 1° Canto per voci pari e Solo (Tenori, Baritoni, Bassi e voce sola di Tenore). (A) L. 5.

——— (119149) *El mio amor benedeto ti xe ti?!... Mi!!?* Canzone Veneziana. S. o T. L. 4.

——— (119731) *Similitudine* (dall'alta Grigna). Canzone. S. o T. L. 4.

——— (119789) *Sognando*. Parole di Mya Nipotina. S. o T. L. 4.

TIRINDELLI (P. A.). **Tre Liriche** di Ada Negri, musicate. Ms. o Br.:

——— (119677) *Nei giardini del silenzio* . . . L. 5,—
——— (119678) *Lagrime silenziose* . . . . . » 5,—
——— (119679) *Buon dì, Miseria* . . . . . » 5,—

OPERE TEATRALI
per Canto e Pianoforte

NERINI (E.) (R. 270). MAZEPPA. Drame lyrique en quatre actes et cinq tableaux. Poème de G. Montoya et E. Nerini. (Testo francese). (A). L. 40.

PIANOFORTE
Studii, Composizioni originali e Danze

BACH (G. S.). **23 Pezzi facili**, scelti, ordinati e diteggiati, con note illustrative e la maniera d'esecuzione di tutti gli abbellimenti da B. Mugellini:

——— (E. R. 450). Testo italiano, spagnuolo e francese. (B) L. 6.

——— (E. R. 451). Testo italiano, francese e inglese. (B) L. 6.

BACH (W. F.) (E. R. 457). *12 Polonesi*, riveduti e diteggiate ad uso di studio da A. Longo. (B) L. 4.

BERENS (E.) (E. R. 456). *Nuova Scuola della Velocità*. 40 Esercizii, Op. 61. (B) L. 6.

BILLI (V.) (119647). *Mahdi*. Fox trot Orientale. Op. 391. L. 5.

COUPERIN (F.) (E. R. 103). *12 Pezzi facili*, scelti, ordinati, riveduti e diteggiati da A. Longo. (B) L. 4.

HAENDEL (G. F.) (E. R. 418). *Sei Fughette*, riveduti e diteggiate ad uso di studio da A. Longo. (B) L. 3.

KALKBRENNER (F.) (E. R. 448). *24 Preludi*. Op. 88. Edizione riveduta, corretta e diteggiata da B. Mugellini. (B) L. 5.

MASETTI (E.) (119687). **Contrasti**, per Orchestra: 1. *La notte di Pierrot*. — 2. *Nénette e Rintintin*. Riduzione. (A) L. 6.

MOSER (E.) (119752) **Tre piccoli Pezzi**: I. *Castelli in aria*. — II. *I birbi giuocano*. — III. *La bambola dorme...* (A) L. 5.

DUE PIANOFORTI

PICK-MANGIAGALLI (R.) (119140). *Sortilegi*. Poema sinfonico per Pianoforte e Orchestra. Op. 39. Riduzione per due Pianoforti. (A) L. 10.

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

BOCCHERINI (L.). **Tre Sonate** per Violoncello, con accompagnamento di Pianoforte realizzato da A. Piatti. Edizione riveduta, diteggiata e corretta da L. Forino:

——— (E. R. 440) Sonata in *Do maggiore* . (B) L. 5,—
——— (E. R. 441) Sonata in *Sol maggiore* . (B) » 5,—
——— (E. R. 442) Sonata in *La maggiore* . (B) » 6,—

TROMBA

FONTANA (C.) (E. R. 414). *La Scuola di perfezionamento* per la Tromba in *Si bemolle*. Grande Raccolta di Studii e Duetti di varii Maestri italiani e stranieri, coll'aggiunta di alcuni appunti storici intorno alla Tromba e di nozioni teoriche ed esercizii pratici per imparare a trasportare nelle tonalità più comunemente usate in Orchestra. (B) L. 16.

ORCHESTRA
con Pianoforte-conduttore

BILLI (V.) (119567). *Leggenda Orientale*. Op. 387. (A) L. 6.

LIMENTA (F.) (119643). *Il Fox trot delle sentimentali*. Intermezzo. (A) L. 6.

TIRINDELLI (P. A.) (119507). *O Primavera!* Melodia. (A) L. 6.

IMPERMEABILI
PIRELLI

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

AUTORI DIVERSI. *A Dictionary of modern Music and Musicians*. 35/—. (J. M. Dent & Sons Ltd., London).

——— *Arnold Schönberg* zum fünfzigsten Geburtstage. (Sonderheft der Musikblätter des Anbruch, Wien).

BONAVENTURA (G.). *Manuale di Cultura musicale* ad uso degli Istituti Magistrali e dei Licei femminili. L. 6. (Raff. Giusti, Livorno).

BORELLI (G.). *Linee dello spirito e del volto di Arrigo Boito. Nerone*. L. 8. (Bottega di Poesia, Milano).

CAVAZZOCCA MAZZANTI (V.). *Un teatro veronese anteriore al Filarmonico*. (Tip. Veronese, Verona).

GIANI (R.). *Gli spiriti della musica nella tragedia greca*. L. 7. (Bottega di Poesia, Milano).

GUI (V.). *Nerone* di A. Boito. L. 10. (Bottega di Poesia, Milano).

FAVILLI (E.). *Compendio di Storia della musica*. Appendice: Dante e la Musica nella Divina Commedia. L. 6,50. (Carlo Tarantola, Piacenza).

KOECKERT (G.). *La tecnica del Violino*. I principî razionali. Versione di B. M. Buya. L. 7. (F.lli Bocca, Torino).

MALIPIERO (G. F.). *I Profeti di Babilonia*. L. 15. (Bottega di Poesia, Milano).

SACHS (C.). *Musik des Altertums*. 2,50 (F. Hirt, Breslau).

STANLEY (A. A.). *Greek Themes in modern Musical Settings*. (The Macmillan Co., New York).

MUSICA VOCALE DA CAMERA
con accompagnamento di Pianoforte

ALDERSON (A. P.). *Wen green leaves come again*. Two part song. (New Century series of School Songs). —/4. (Winthrop Rogers, Ltd., London).

BAINTON (E. L.). *Summer*. Trio for Female Voices. — 4. (J. Williams, Ltd., London).

BARBAROLLI (A.). *Valse parfumée*. Parole di G. di Napoli. Fr. 5. — *Plein d'amour*. Fox-trot-shimmy. Parole di G. di Napoli. Ciascuno L. 5. (A. & G. Carisch & C., Milano).

BISHOP (H.). *Come Love to me*. Sérénade. Frankly modernised by F. CORDER. 2/—. (J. Williams, Ltd., London).

CANTONI (F.). *Laisse, laisse mes yeux te dire*. Poésie de Goethe. Fr. 3. (Papasian & C., Le Caire).

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.). *Six Shakespeare Songs*. Book I. Fr. 4,50. — Book II. Fr. 4,50. (J. & W. Chester Ltd., London).

CLARKE (R.) *Infant joy*. (W. Blake). 2/—. — *Down by the Salley Gardens*. (W. Butler Yeats). 2/—. (Winthrop Rogers Ltd., London).

GIARDA (G.). *Mattinata*. Parole di E. Ferrando. L. 4. (U. Pizzi, Bologna).

GRIESSBACH (W.). *Fünf Lieder*. (Raabe & Plothow, Berlino).

IRELAND (J.). *Skylark and Nightingale*. 1/6. — *Your Brother has a Falcon*. 1/6. (Winthrop Rogers Ltd., London).

JAFFE (U.). *Nel parco di rimembranza*. Canzone simbolica. Parole di U. Jaffe. L. 5. (U. Jaffe, Casale M.).

MARCHESI (L.). *Al chiaro di luna*. Coro a 4 voci virili. Parole di T. Frabetti. L. 5. (F. Bongiovanni, Bologna).

MEDTNER (N.). *Sonate-Vocalise* mit einem Motto «Geweihter Platz», von Goethe. (J. H. Zimmermann, Leipzig).

MENINI (G.). *Inno a Fiume*. Parole di A. Mancini. L. 5. (U. Pizzi, Bologna).

MERCURI (A.). *Profumo di rosa*. Lirica. Parole di F. G. Bowles. L. 3. (A. & G. Carisch & C., Milano).

PEDRON (C.). *Nella notte*. Versi di M. Panizzardi. L. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

SERPENTINI (J.). *El Gallito. Mamá. — Mis deditos. — El figurillo. — Los Reyes Magos. — Los Petirrojos — Clara Risa. — Funciona el Molino. — Sempre Listos. — La vendedora de Muñecas. — Mi Calendario. — Ronda a la Luna*. (Casa Rocca, La Plata).

SHEUTON (E.). *Marching Song*. (New Century Series of School Songs). /3. (Winthrop Rogers, Ltd., London).

MUSICA DIDATTICA

BERTINI (E.). *25 Studii progressivi* per Pianoforte. Op. 29. (E. Pozzoli). L. 4. (A. & G. Carisch & C., Milano).

BUYA (A.). *Nuovo Metodo per Violino* con la teoria del Tetracordo. Parte II. Fasc. 1°. L. 8. (A. & G. Carisch & C., Milano).

KARG-ELERT. *30 Caprices* for Flote allein. (Steingräber, Leipzig).

MAYER-MAHR. *Der musikalische Klavier-Unterricht*. BAND I: Heft 1. 2. 3. 4; BAND II: Heft 1. 2. 3. 4; BAND III: Heft 1. 2. 3. 4. (N. Simrock, Berlin).

TRAPANI (G.). *Metodo per Saxofono*. L. 7. (Stamp. Migoni, Firenze).

JOSIE MALLIA PULVIRENTI

Impressione Sinfonica

PER ORCHESTRA

Partitura d'orchestra . . . . . L. 40.—
Trascrizione dell'A. per pianoforte . . » 10.—

LIRICHE

PER CANTO E PIANOFORTE

SENSAZIONE D'APRILE . . . . . L. 5.—
RITMI DEL CUORE . . . . . » 5.—
VIOLE . . . . . » 5.—

(Nei prezzi è compreso l'aumento)

A. & G. CARISCH & C. - Editori
MILANO (18) - Viale Venezia, 28

INDICE ALFABETICO
DELLE MATERIE
pubblicate nell'anno 1924.

(i numeri si riferiscono a quelli delle pagine)

ARTICOLI

ALBINATI G. — Prospetto delle nuove opere italiane rappresentate nell'anno 1923, 22.
ANZOLETTI M. — Giuseppe Gallignani, 9.
AUTORI DIVERSI. — «Nerone» di Boito al Teatro alla Scala, 109.
— Ferruccio Busoni, 264.
— Carlo D'Ormeville, 265.
— L'inaugurazione a Buenos Aires della filiale della Ditta G. Ricordi & C., 315.
BAS G. — Un nuovo Trattato d'Armonia, 165.
BONAVENTURA A. — Una celebre cantante livornese del Seicento, 255.
BUYA B. M. — La musica nella vita degli etruschi, 303.
CAMETTI A. — G. B. Costanzi, violoncellista e compositore, 3, 39.
— Leonardo Vinci e i suoi drammi al Teatro delle Dame (1724-30), 297.
CANTARINI A. — Esiste il maestro di canto?, 349.
CASELLA A. — Arnold Schönberg e la nuova musica italiana, 300.
CESARDI T. A. — Giocondo e il suo Re, 277.
CESARI G. — Note per una bibliografia delle opere di Arrigo Boito e della letteratura che le riguarda, 121.
CHIEREGHIN S. — Beethoven: nel centenario della Nona sinfonia, 139.
— Canto romagnole, 381.
DE CURZON H. — Viotti a Parigi, 157.
FARA G. — I canti del popolo d'Italia: Montagnana, 193.
FAUSTINI FASINI E. — Nerone in musica, 124.
FEDELI V. — Gaspare Spontini, 333.
FLEISCHMANN H. R. — La crisi della produzione editoriale tedesca, 302.
MANTOVANI T. — Librettisti verdiani: Arrigo Boito, 77.
— Librettisti verdiani: F. M. Piave, 258.
MASSARANI R. — Le nuove musiche al festival di Praga, 235.
MONALDI G. — La critica, 7.
— Bartolomeo Merelli, 232.
PAVAN G. — Ancora del «Barbiere di Siviglia», 197.
PIZZETTI I. — Commemorazione di Boito, 127.
PRATELLA F. B. — Perchè non si riconosce il nuovo, 45.
RADICIOTTI G. — Un'opera sconosciuta di G. B. Pergolesi, 43.
ROMAGNOLI E. — Il primo Inno delfico ad Apollo, 373.
TONI A. — Franchino Gaffurio, 73, 160.
VERDI G. — Un giudizio sul libretto del Nerone (autografo), 119.
WEISSMANN A. — L'opera italiana in Germania, 229.
WETZLER H. H. — Pensieri d'un direttore d'orchestra sfogliando le Partiture tascabili delle opere di Verdi, 337.
ZANOTTI BIANCO M. — Le liriche di V. Davico, 10.

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI

Archivio (Un) wagneriano a Bayreuth, 343.
Arditezza e forma, 203.
Arte (La fretta nell'), 133.
Assonalità (Un caratteristico teorico dell'), 130.
Bach (G. S.) e Fr. Couperin, 234.
Beethoveniana (Una citazione esotica), 15.
Canto (Il) vibrato, 131.
Coltura musicale e telefono senza fili, 50.
Concerti per ragazzi, 132.
Critica (La) dei compositori, 305.
Debussy e Brahms, 342.
Honegger (Alcune idee di), 308.
Jazz, Ragtime, Blues, 304.
Lutero e il Corale, 383.
Materia e forma (Rapporti fra) nella musica, 385.
Musica ed animali, 109.
Musica (La) nelle Scuole, 12.
Musica (La simmetria nella), 13.
Musica medioevale ai nostri giorni, 268.
Musiche (Vecchie) italiane all'estero, 234.
Musico (Il grande), 83.
Musicologia e telefono senza fili, 132.
Organo (Un nuovo tipo di), 203.
Organo (Un) per la musica bizantina e anatolica, 384.
Orchestra (L') «2 L. O.» di Londra, 51.
Pianodolce (Un) a quarti di tono, 308.
Palestriniana (La sonorità della polifonia), 48.
Propaganda musicale (Una mirabile opera di), 15.
Rumori (I) nell'arte dello schermo, 268.
Satie (Erik) e Claude Debussy, 133.
Secolo XVIII (Una memorabile esecuzione musicale del), 235.
Strauss (R.) e la critica, 343.
Teatro ideale (La sala del), 267.
Tempo (Si è sempre battuto il)?, 84.
Timor (Il) panico, 307.
Tono (Quarti di) e tonalità, 344.
Verdi (Le qualità sociali di) viste da un tedesco, 202.

RIVISTE

BOLOGNA. — Il Pensiero musicale, 16, 86, 236, 309, 386.
FIRENZE. — La Critica musicale, 51, 170.
MILANO. — Musicisti d'Italia, 16, 134, 170.
NAPOLI. — L'Arte pianistica, 16, 51, 86, 170, 236, 309, 345.
ROMA. — Note d'Archivio, 269.
— La Prora, 86, 170, 204, 236, 345.
— Rivista nazionale di musica, 16, 134, 170, 204, 236.
TORINO. — Il Pianoforte, 16, 51, 86, 134, 170, 204, 236, 269, 309, 345, 386.
— Rivista musicale italiana, 134, 269.
— Santa Cecilia, 86, 170.
TRENTO. — Studi tridentini, 51.

AJA. — Bulletin de la Société «Union Musicologique», 53.
BARCELLONA. — Rivista musical catalana, 20, 175, 353.
BERLINO. — Allgemeine Musik Zeitung, 89, 137, 153, 173, 206, 238, 272, 311, 348, 388.
— Melos, 349, 387.
— Signale für die Musikalische Welt, 207, 238, 239, 273, 350, 388.
LIPSIA. — Zeitschrift für Musik, 55, 137, 208, 312, 351, 390.
— Zeitschrift für Musikwissenschaft, 54, 89, 137, 174, 208, 239, 273, 350, 389.
LISBONA. — Vida Musical, 20, 90, 138.
LONDRA. — Monthly Musical Record, 18.
— Musical and Letters, 17, 83, 172, 271.
— Musical Opinion, 19, 52, 171, 238, 271, 311, 347.
— The Chesterian, 18, 53, 87, 136, 206, 238, 271, 386.
— The Daily Telegraph, 136.
— The Musical Times, 18, 88, 136, 172, 205, 310, 347, 348.
— The Observer, 88, 172.
— The Sackbut, 53, 87, 171, 205, 237, 271, 347, 386.
— The Sunday Times, 311.
MAGDEBURGO. — Der Ueberblick, 240.
NUOVA YORK. — Musical Courier, 20.
— The League of Composer's Review, 209, 313.
— The Musical Digest, 240.
— The Musical Quarterly, 20, 50, 210, 314.
OFFENBACH s/M. — Deutsche Kunstschau, 174.
PARIGI. — La Revue musicale, 17, 52, 86, 135, 270, 309, 345.
— Le Courrier musical, 52, 87, 135, 136, 171, 205, 236, 270, 309, 347, 386.
— Le Ménestrel, 17, 52, 87, 136, 171, 205, 237, 270, 310, 346, 347.
— Le Monde Musical, 16, 134, 135, 170, 236, 309, 320, 346.
— Revue de Musicologie, 17, 136, 237, 346.
PRAGA. — Der Auftakt, 19, 55, 90, 138, 175, 209, 240, 313.
RIO DE JANEIRO. — Brazil musical, 210.
STOCCARDA. — Die Musik, 19, 54, 88, 137, 173, 207, 239, 273, 352.
— Neue Musik-Zeitung, 207, 239, 274, 312, 351, 390.
TOURNAI. — Revue Grégorienne, 52, 136, 386.
VIENNA. — Musikblätter des Anbruch, 19, 55, 89, 137, 174, 208, 313, 391.
ZAGABRIA. — Zvuka Cecilija, 209, 313.
ZURIGO. — Feuillets de Pédagogie Musicale, 173, 313.

VITA MUSICALE

(Novità teatrali)

BARILLI B. — Emiral, 91.
BARTOLI A. — Colei che non era lei, 212.
BENATZKI H. — Gli apaches, 57.
BERTOLAZZI. — Il re dei Pipers, 354.
BIANCHI R. — La Ghibellina, 139.
BORMIOLI E. — Veste d'oro, 176.
BOTTACCHIARI U. — Severo Torelli, 92.
CONSIGLIO A. — Oberdan, 285.
DI CAGNO P. — Frida, 354.
FALL L. — Madame Pompadour, 57.
FERRARESE M. — Paradiso, 354.
JACHINO C. — Giocondo e il suo Re, 212.
KALMANN E. — La contessa Maritza, 354.
KOLLO W. — Madame Bon Ton, 212.
LATTUADA F. — Sandha, 92.
LEHAR F. — Clo-Clo, 319.
LOMBARDO C. — Stracciaria, 139.
LOZZI A. — La ninfa di creta, 354.
MANDELLI E. — Mastro Diavolo, 211.
MARIANI G. — Il gatto degli stivali, 211.
MINEO E. — Somar, 176.
ODDONE E. — La principessa Bom-Bom, 354.
PEDROLLO A. — Maria di Magdala, 318.
PIETRI G. — Quartetto Vagabondo, 392.
RANZATO V. — Luna Park, 392.
ROBBIANI I. — Anna Karenine, 176.
RODRIGUEZ R. — Antony, 92.
STRAUSS R. — Intermezzo, 354.
TAGLIAFICO G. — Maggio di redenzione, 139.
TORAZZA A. — Barbiere di Siviglia, 212.
WIDOR C. — Nerto, 354.
ZUCCOLI G. — Cirillino, 57.

RECENSIONI

(Indice degli autori recensiti)

ADAIEWSKI E., 31.
AGOSTINI M., 99.
ALBERTINI U., 181.
ALFANO F., 145, 217.
Annuario Musicale Italiano, 357.
ARIOSTI A., 397.
BACH J. S., 100, 216, 217, 289, 358.
BAINES W., 288.
BANTOCK, 147.
BARRIÈRE J., 287.
BAX A., 249.
BEETHOVEN L. van, 289.
BERISSO A., 32.
BILLWILLER A., 146.
BLANC DE FONTBELLE C., 183.
BLANCHARD S., 183.
BOCCHERINI L., 288, 323.
BOGHEN F., 62.
BOITO A., 114.
BOLTERHAUSEN H., 29.
BONSEREZ C., 146.
BOULNOIS J., 83.
BRODERSEN V., 183.
BROEMME O., 97.
BUOGO M., 99.
BUSCH H., 146.
BUXTEHUDE D., 146.
BYRD W., 64.
CAICO L., 63.
CAMETTI A., 97.
CANTARINI A., 145.
CASELLA A., 184, 322.
CASIMIRI R., 287, 324.
CASTALDI A., 184.
CASTELNUOVO-TEDESCO M., 31, 324, 359.
CHOPIN F., 146.
CILEA F., 184.
CIMARA P., 360.
CIPOLLINI D., 93.
CLAUSETTI P., 182, 360.
CLEMENTI F., 146.
COPLAND A., 183.
CORELLI A., 100.
CORTI M., 147.
CRAS G., 63.
DAHMS V., 215.
DE CRESCENZO V., 398.
DE GUARNIERI F., 63.
DE KAZACSAY T., 147.
DELACHI P., 146.
DELAFOSSE P., 63.
DE MANZIARLY M., 32.
DE MELEINGRAU P., 216, 397.
Der Bär, 215.
DE SABATA V., 184.
DOBROWEN J., 359.
D'OLLONE H., 398.
DOPPER C., 100.
DORNER F. M., 32.
DOWLAND J., 182.
DUBOIS F., 323.
DUBOS H., 360.
DUBOSCQ C., 62-63.
FANO G. A., 98.
FARA G., 62, 287.
Fascicoli musicali, 98.
FEDERICO II. GRANDE, 287.
FERRARI TRECATE L., 30.

FEVRIER H., 398.
FRANÇAIX J., 145.
FRANCK C., 323.
FRANSEN N., 183.
FRENKEL S., 61, 132.

GABAUD A., 181.
GAILLARD M. F., 359.
GAJANUS, 183.
GALLOTTI S., 64.
GASCO A., 184.
GEROLD TH., 181.
GIGLIOLI L., 248.
GRABNER H., 29.
GUI V., 63.

HALL B. M., 146.
HAYDN J., 289.
HEATH J., 30.
HERMANN C., 359.
HERRSCHER CLEMENT F., 31, 183.
HINDEMITH P., 30, 99, 248, 324, 398.
HOLST G., 30.
HOMBERG J., 32.
HONEGGER A., 183.
HOYER E., 397.
HULLER R., 398.
HURÉ J., 29.

JAMET L., 216.
JARNACH PH., 61.
JONES D., 63.

KAHN R., 323.
KELLER H., 97.
KEMPFF W., 61, 176.
KLENGEL P., 288.
KLINGSOR T., 288.
KOECHLIN CH., 115, 288, 324.
KORNAUTH E., 360, 397.
KOWALSKI M., 147.

LABER M., 397.
LALO E., 183.
LANDORMY P., 357.
LAZARUS D., 30.
LECLAIR (l'aîné), 287.
LENDVAI E., 64.
LEO L., 31.
LIUZZI F., 144.

MACDOWEL E., 288.
MAJ GALEONE G., 248.
MALIPIERO G. F., 30, 183, 288, 396.
MANERI C., 97.
MARCELLO B., 216.
MARTI E., 360.
MASSON P. M., 215
MEDTNER N., 398.
MENGELBERG R., 289.
MERKLIN A., 215.
MIGOT G., 324
MILHAUD D., 63, 216.
MORTARI V., 324.
MOSER A., 321.
MOZART W. A., 289.
Musique-Adresse, 321.
MUELLER-HARTMANN, R., 323.

NIEMANN W., 397.

ORTLEB W., 183.

PADOVANI A., 145.
PAGANINI N., 61.
PANIZZARDI M., 98.
PEDRELL C., 324.
PERRACHIO L., 358.
PERRIER DE LA BATHIE E., 357.
PETERKA R., 398.
PETYREK F., 359.
PFITZNER H., 31, 324.
PHILIDOR, 183.
PICK - MANGIAGALLI R., 100.
PIZZETTI I., 62.
POLLONNAIS A., 288.
PORPORA N., 147, 359.
POZZOLI E., 358.

QUILTER R., 146.
QUEYLAR J. de, 248.
QUANTZ J. J., 287.

RAVANELLO O., 54.
RECHNITZER - MOELLER H., 323.
RECLI G., 31.
REGER M., 30.
REGLER M., 30.
RIBOLLET A., 360.
RICCI SIGNORINI A., 32.
RIETI V., 216.
RITZ E., 63.
ROHOZINSKI L., 145.
RONCHINI F., 147.
ROYER E., 146.

SACHS C., 97, 183.
SAINT-AULAIRE R., 288.
SAMINSKI L., 183.
SAN MARTINI G., 248.
SCHINELLI A., 360.
SCHNIRLIN O., 183, 323.
SCHOLES P. A., 144.
SCHUBERT F., 147.
SCHUMANN R., 147.
SCHWARTZ R., 357.
SCOTT C., 62, 323.
SERVIÈRES G., 181.
SETACCIOLI G., 31, 182, 397.
SHARP E. C., 32.
SHOAN R., 199.
SIGON E., 357.
SINGERY G., 32.
SORO E., 184.
SPALDING E. R., 62.
SPEZZAFERRI G., 31.
STRAWINSKI L., 100.
STUMER B., 64.
SVERRE JORDAN, 289.
TAGLIAPIETRA G., 98.
TEDOLDI A., 63.
TIERSOT J., 357.
TOMMASINI V., 248.
TOSCHI P., 360.
TSCHAIKOWSKY P., 359.
TROIANI G., 32, 289.

VALENSIN, 287.
VALLAS R., 396.
VAN DEN SIGTENHORST, 183.
VATIELLI F., 247.
VERCHEVAL H., 396.
VERETTI A., 289.
VIERNE L., 183.
VILLAR R., 396.
VISONÀ G., 323.
VIVALDI A., 147.
VOGEL G. A., 30.

WARNER W., 288.
WEINER L., 99.
WILLIAMS G., 146.
WINKLER J., 145, 181.
WOOLLET E., 397.

YGOUW O., 288.

ZENONI B., 248.

REFERENDUM

167, 275.

CONCORSI

21, 33, 65, 101, 129, 149, 185, 218, 250, 290, 325, 361, 399.

NOTIZIE

34, 65, 101, 149, 185, 218, 250, 290, 325, 361, 399.

VARIETÀ

150, 251.

NECROLOGIO

ASCOLESE R., 34.
AUTERI MANZOCCHI S., 102.
BELLEZZA G., 218.
BRETON T., 34.
BROGI R., 290.
BUSONI F., 250.
DUBOIS T., 218.
FAURÉ G., 362.
KANZLER R., 102.
KREHL S., 290.
KRETZSCHMAR H., 290.
MAHILLON V., 290.
MATTIOLI G., 185.
MONTANI TOSCANINI P., 250.
MORONI U., 326.
OTTOLENGHI A., 326.
PAVAN G., 362.
PANIZZA TOMMASI F., 149.
PINELLI O., 149.

BRANI MUSICALI

COSTANZI G. B. — *Eupatra*. Tra pag. 18 e 19.
DAVICO V. — *La Vasque*. Tra pag. 204-205.
GANDINO A. — *La morte dell'astigmolo*. Tra pagina 170-171.
MARTUCCI G. — *Un vago mormorio*. Tra pag. 52-53.
POZZOLI C. — *Carillon*. Tra pag. 128-129.
RECLI G. — *Veglia materna*. Tra pag. 346-347.
RINALDI G. — *Pifferata*. Tra pag. 384-385.
ROCCA L. — *Il viaggio della luna*. Tra pag. 272-273.
SALLUSTIO G. — *Un canto di cicale*. Tra pag. 86-87.
SOMMI G. — *Il gatto con gli stivali*. Tra pag. 270-271.
TEDOLDI A. — *Rio Bo*. Tra pag. 310-311.

BIBLIOGRAFIA

35, 67, 103, 151, 186, 219, 252, 291, 327, 363, 400.

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

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

LA TRIBUNA

GIORNALE POLITICO QUOTIDIANO

ROMA

...

ABBONAMENTI SEMPLICI E CUMULATIVI

LA TRIBUNA

PER IL REGNO E COLONIE — Un anno . . . . . L. 50,— / Sei mesi . . . . . » 26,— / Tre mesi . . . . . » 13,—

PER L'ESTERO . . . . . — Un anno . . . . . L. 110,— / Sei mesi . . . . . » 57,— / Tre mesi . . . . . » 29,—

LA TRIBUNA ILLUSTRATA

PER IL REGNO E COLONIE — Un anno . . . . . L. 10,— / Sei mesi . . . . . » 5,—

PER L'ESTERO . . . . . — Un anno . . . . . L. 21,— / Sei mesi . . . . . » 11,—

NOI E IL MONDO

PER IL REGNO E COLONIE — Un anno . . . . . L. 15,— / Sei mesi . . . . . » 7,50

PER L'ESTERO . . . . . — Un anno . . . . . L. 23,— / Sei mesi . . . . . » 12,50

Per ABBONAMENTI CUMULATIVI con

TRIBUNA ILLUSTRATA
aggiungere: Per il REGNO e COLONIE, un anno L. 8; per 6 mesi L. 4
per l'ESTERO, un anno L. 19; sei mesi L. 10

NOI & IL MONDO
aggiungere: Per il REGNO e COLONIE, un anno L. 12; sei mesi L. 6
per l'ESTERO, un anno L. 21; se mesi L. 11

IL TRAVASO DELLE IDEE
Col premio del TRAVASALMANACCO 1925, aggiungere:
Per il REGNO E COLONIE, un anno L. 10 - Per l'ESTERO, un anno L. 22


G. RICORDI · E · C · EDITORI
MILANO