

BIBL00121

AR-RIV. REUS. 07-07



BIBL00121

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA 

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTURA MUSICALE

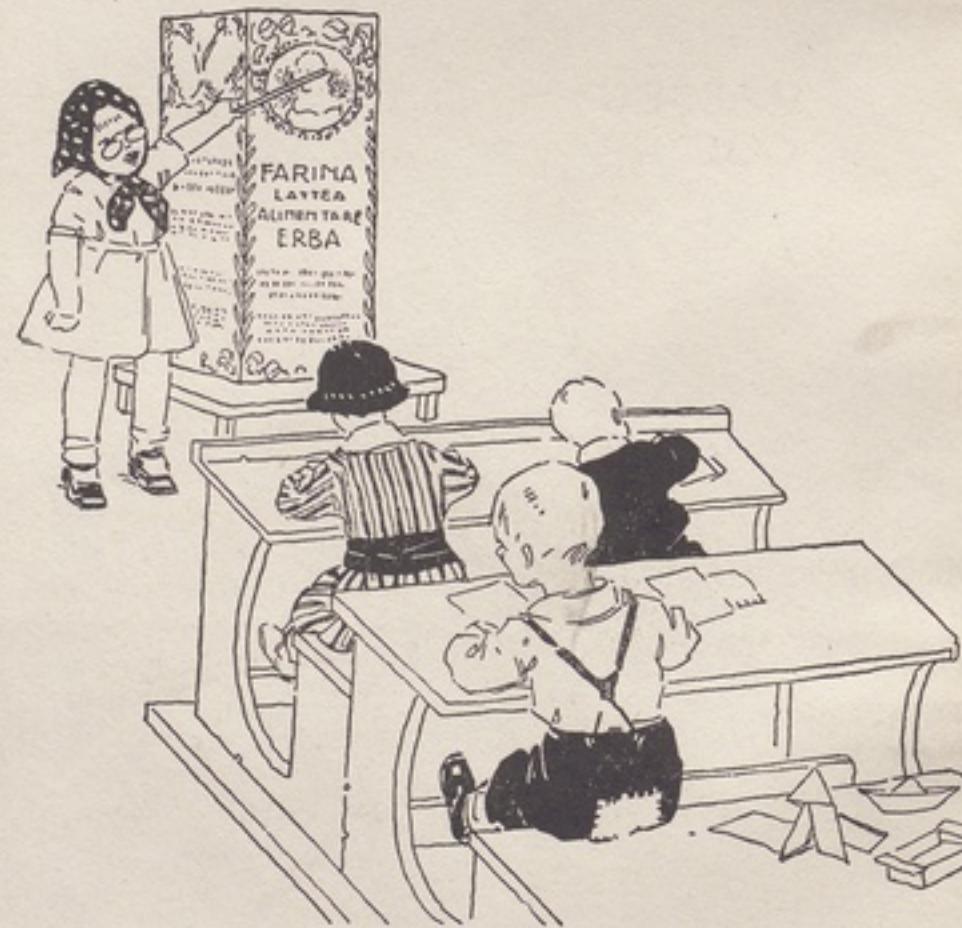


ANNO VIII. NUMERO I. GENNAIO MCMXXVI.

FARINA LATTEA "ERBA" ALIMENTO COMPLETO PER BAMBINI

*Il più rationale nutrimento per i bambini
dopo il sesto mese di età e durante lo sviluppo*

CARLO ERBA - MILANO



Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da gioco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Carles Mill" "Old Carles Mill" "Labor Omnia Vinci"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro

20

MODELTI ASSORTITI

con imbuto e a mobile

da L. 400 a L. 3500

DISCHI a DOPPIA FACCIA

cantati dai più celebri artisti

da L. 14 a L. 27,50

Cataloghi gratis



I Signori Negozianti di Musica sono pregati di
domandare il Listino Confidenziale per i Rivenditori

Pathé Frères Pathefono

Acc. Semp. Cav. PIETRO NEUVILLE & C.

MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO

Ai ritardatari!

Col prossimo fascicolo, sospendiamo l'invio di « Musica d' Oggi » a tutti coloro che non saranno in regola con l'abbonamento. Preghiamo quindi di rimetterci subito l'importo per il 1926; verrà così agevolato il nostro lavoro amministrativo e non si correrà rischio, ritardando, di trovare i primi fascicoli dell'annata esauriti.

Chi non intende rinnovare l'abbonamento si compiaccia respingerci questo fascicolo.

Aggiungere, alla cartolina-vaglia,
L. 0,30 per tasse governative.

MUSICA D'OGGI

RISSEGNA DI VITA E DI CULTURA 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

Omaggio a S. M. la Regina Madre	Pag. 3
Nel XXV anniversario della morte di G. Verdi	5
Autografo di G. Verdi	6
La Commemorazione di G. Verdi al Conservatorio di Milano: Di- scorso del M. ^o I. Pizzetti. - Di- scorso del Prof. G. Cesari. - Il concerto	9
Toni A. - Un epistolario inedito di G. Verdi	14
Autografo di G. Verdi	17
MANTOVANI T. - Librettisti verda- ni: Salvatore Cammarano	Pag. 18
RIVISTA DELLE RIVISTE: La vecchia opera italiana e recenti giudizi stranieri. - Italia. - Estero	24
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti	32
ALBINATI G. - Prospetto delle Ope- re nuove Italiane rappresentate nel 1925	36
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - No- tizie. - Necrologio	38
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	40

BRANO MUSICALE:

F. B. PRATELLA: *La ninna nanna della bambola.*

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER PIANOFORTE

di G. S. BACH

Suites inglesi:

- E. R. 6. - N. 1 a 3.
- E. R. 7. - N. 4 a 6.
- E. R. 8. - Salteri francesi.
- Il Clavicembalo *Per temperato*
- E. R. 190. - Volume I.
- E. R. 191. - Volume II.
- Revisioni di A. LONGO.
- E. R. 25. - Composizioni per Organo, trascritte per
Pianoforte da F. LISZT.
Revisione di F. BOHLEN.
- E. R. 299. - Due Preludi. (Dalle Sonate per Violino
solo, trascritti per Pianoforte).
Revisione di R. PICK-MANGAGALLI.

Toccatine e Sonate:

- E. R. 416. - Testo italiano, francese e spagnolo.
- E. R. 417. - Testo italiano, francese e inglese.

Suites inglesi:

- E. R. 443. - Testo italiano, francese e spagnolo.
- E. R. 444. - Testo italiano, francese e inglese.

Suites francesi:

- E. R. 448. - Testo italiano, francese e spagnolo.
- E. R. 446. - Testo italiano, francese e inglese.

Ventitré Pezzi facili:

- E. R. 450. - Testo italiano, francese e spagnolo.
- E. R. 451. - Testo italiano, francese e inglese.

Partite. N. 1 a 3:

- E. R. 465. - Testo italiano, francese e spagnolo.
- E. R. 466. - Testo italiano, francese e inglese.

Partite. N. 4 e 5:

- E. R. 467. - Testo italiano, francese e spagnolo.
- E. R. 468. - Testo italiano, francese e inglese.

Partite. N. 1 a 5 (complete):

- E. R. 553. - Testo italiano, francese e spagnolo.
- E. R. 594. - Testo italiano, francese e inglese.

Invenzioni a due voci:

- E. R. 477. - Testo italiano, francese e inglese.
- E. R. 596. - Testo italiano, francese e spagnolo.

Invenzioni a tre voci:

- E. R. 478. - Testo italiano, francese e inglese.
- E. R. 597. - Testo italiano, francese e spagnolo.

Terrenzioni a due ed a tre voci:

- E. R. 476. - Testo italiano, francese e spagnolo.
- E. R. 598. - Testo italiano, francese e inglese.

Revisioni di B. MAGELLINI.

G. RICORDI & C. - EDITORI

3

*Alla sacra memoria di S. M. MARGHERITA
DI SAVOIA, prima Regina d'Italia, fervida e ma-
gnanima protettrice delle Lettere e delle Arti, e in
modo speciale della Musica, la nostra rivista invia
un commosso e reverente saluto.*

*Il Suo Nome Augusto è legato alla storia della
Patria risorta, dalle prime sue speranze e dalle
prime sue fortune sino agli ultimi memorabili avve-
nimenti ai quali essa deve oggi i suoi giusti con-
fini e il riconoscimento del posto che le spetta nel
ciclo delle nazioni civili.*



Nel XXV anniversario della morte di Verdi

Venticinque anni son trascorsi dalla morte di Giuseppe Verdi; ma essi sono valsi non ad allontanare da noi la memoria di Lui — come accade per artisti che lascino dietro di loro una impronta incerta e fugace — ma a rendere la sua figura sempre più viva e più grande, sempre più significativa, quale pura schietta nobile espressione della nostra anima latina, sempre più possente e luminosa, quale esempio ed ammaestramento sicuro a coloro che una sacra fiamma spinge agli ardui cimenti del teatro musicale.

Tutta la vasta produzione verdiana è frutto di una eccezionale forza, di un profondo intuito, di una sana e rara sincerità. L'artista ha potuto avere qualche sosta penosa, dovuta a contrarietà della vita o a disillusioni inattese e immeritate della sua carriera di operista, e allora la sua vena è apparsa meno fluida e meno ricca. Ma non mai egli ha avuto dubbi circa il cammino da percorrere, non mai la sua fede nelle proprie idealità di musicista italiano ha vacillato, fede che, dalle prime battute dell'*Oberto Conte di S. Bonifacio*, a traverso un'evoluzione ininterrotta e mirabile, sino alle ultime del *Falstaff*, si è mantenuta sempre salda e « unica ».

Quando si pensa al *Falstaff*, come quando si pensa all'*Otello*, che di pochi anni lo ha preceduto, non si può non gridare al prodigo. Ancor oggi, a venticinque anni dalla scomparsa del Maestro, il *Falstaff* sembra zampillato dalla fresca e festosa fantasia di un giovine, più che meditato dal cervello di un ottuagenario, così come

dal cuore di un giovine si direbbe sia sgorgata la musica che descrive la passione e la gelosia di Otello e la dolce sentimentalità di Desdemona.

E ancor oggi *Otello* e *Falstaff* rappresentano, indiscutibilmente, due « punti di partenza » per ogni musicista italiano che voglia cooperare sul serio al mantenimento e al consolidamento del nostro primato nel duplice campo, drammatico e comico, dell'opera in musica.

Sempre in omaggio alla sua fede, Egli che, meglio di tanti ammiratori improvvisati e superficiali, aveva compreso ed apprezzato degnamente l'arte di Riccardo Wagner, non esitò tuttavia a mettere in guardia i compositori suoi connazionali dal seguirne pedissequamente le orme e dallo snaturare così l'indole e il carattere della propria razza. Nè la sua sentenza famosa « Tornate all'antico e sarà un progresso », che venne poi variamente interpretata e anche deformata, ebbe un valore diverso.

Per questa fede, che si rispecchia nelle sue opere immortali, oggi la figura di Giuseppe Verdi più che mai grandeggia. E come, negli anni che prepararono l'unità d'Italia, il Suo nome fu dell'unità il simbolo sacro, così oggi, mentre la Patria, guidata dall'Uomo straordinario che unifica in sè le caratteristiche indistruttibili della stirpe, si avvia al compimento dei suoi alti immancabili destini, il nome di GIUSEPPE VERDI torna ad essere un simbolo: quello dell'Italianità più autentica e più vittoriosa.

M. n.O.

Car Ricci

Buglio 23 Jan 1837

Ho ricevuto la carta e le ringrazio.
Ho ricevuto la lettera mi senti, da cui
ho ancora potuto conoscere una adunca
estremamente buona. Pregherò di trarre grata
fornita a mia moglie —

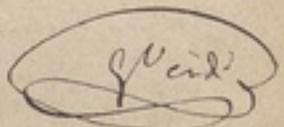
Avrei ricevuto una mia lettera da
Parigi con due cose miei dirige
per prego & Parigi — ora ad altra
cose —

Tu non puoi ignorare il contenuto
di una lettera, scritta a Parigi dal M°
Bazzetti e la mia moglie. Valeva pure
a te dire una parola in proposito prima
del mio arrivo in Italia, ma il tempo mi
è mancato — Tu sai come io abbia
sempre lagnato delle e maltrattature la mia
moglie da tutti, giornali da hanno voluto

dimenticare, senza ringraziare per le loro,
nei lagrami nel bisogno. Se ha preso
Gazzetta, che mi voleva far sentire
gli occhi a molti che dovevano farsi, o
doveva sperare la mia gazzetta, ha
potuto riconoscere gente e partite
nelle sue opere, pur di non dire
abbia visto sotto il plaid che inganno di
tanti anni! Si comei però questa volta
per la prima volta/ quando une
circostanza a cui io sono astremo, mi
venne in modo vedo domandato se mi
spieghi da lì se ho intenzione ad agire
il tuo corrispondente di Parigi, io risposi e
risposi che mi è affatto indifferente.
Quanto poi a farmi vedere che egli è
mia amministratore/ permetto che non ne
importa un accidente/ è impossibile! Un
amministratore non avrebbe declarato nei
termeni da lui usati nella prima par-

Della Traviata al Drago del Teatro Nuovo
 A sangue ho' ti Dio pentito per provarti
 che io so distinguere il vero dal falso!
 Ora sentivo nel mio plauso, ammirando
 che i tuoi Componimenti e i tuoi discorsi
 Parono... a me, Drago! e non mi lascio
 mai turbato, né mai mi turbavano;
 puri amari.

all' ab.



Due lettere inedite di Giuseppe Verdi

In questa lettera, indirizzata al suo editore Tito Ricordi, Verdi dichiara nettamente la sua perfetta serenità di fronte ai giudizi della critica. Essa ha un notevole valore, perché, se la memoria non c'inganna, in nessun altro documento epistolare, il Maestro ha manifestato la sua opinione circa l'influenza esercitata dalla critica sulla sua attività artistica.

**

Nella lettera a pag. 17, Verdi risponde all'editore Francesco Lucca che lo invitava a musicare una Ginevra. Il giovane musicista, che in quel tempo era ancora all'inizio della sua carriera, già rivelava quell'assoluta indipendenza nella scelta degli argomenti e quella incrollabile fermezza nell'attuare i suoi propositi d'arte, che formarono poi la grande caratteristica della sua figura di operista.

La Commemorazione di G. Verdi al Conservatorio di Milano

Nel gran Salone del nostro Conservatorio di musica che s'intitola al nome del glorioso Maestro, oggi 27 gennaio, giorno anniversario della Sua morte, alle ore 15, ha avuto luogo la solenne Commemorazione indetta dal Conservatorio stesso, d'accordo con l'Ente autonomo della Scala e con la R. Università di Milano.

Si è svolto un interessante concerto strumentale e vocale, del quale parliamo più sotto, preceduto da due discorsi, entrambi applaudissimi, uno del Direttore del Conservatorio, Maestro Ildebrando Pizzetti, l'altro del Dott. Prof. Gaetano Cesari, docente di Storia della musica nella R. Università di Milano.

Siamo lieti di riprodurre per intero i due discorsi, grazie alla cortese autorizzazione dei loro autori.

Discorso del M° Pizzetti

Signore e Signori,

Fanno oggi venticinque anni, l'anima di Giuseppe Verdi aveva da poche ore abbandonato la stanca spoglia per ascendere, degna come pochissime altre, al cielo dei puri liberi spiriti.

Chi quei giorni vide e visse, certo ricorda: i giorni della vana speranza e del presentimento doloroso, e l'ora della notizia luttuosa e quella del funebre addio.

La malinconia del tempo grigio e freddo; lo stringimento di cuore che dava il vedere quella paglia sparsa sulle strade intorno all'albergo in cui il Gran Vecchio era spirato, perchè il rumore della vita cittadina non rendesse più acuto e più fastidioso il suo soffrire; e poi la folla innumerevole, uomini illustri e uomini oscuri, nobili e plebei, vecchi e poveri, italiani di ogni parte d'Italia e gente di ogni parte del mondo, e artisti di tutte le arti e di tutte le aspirazioni, una folla innumerevole muta e curva da un dolore senza strazio e senza lagrime, ma profondo, solenne, augusto.

Quella unanimità di dolore mi appare, sempre che io la ripenso, uno dei più certi segni della grandezza di Verdi. Rendere fraternali tutti gli uomini, sia pure per un'ora e sia pure nel

dolore, non possono infatti che i santi e i grandi artisti.

Come allora, io sento oggi che noi tutti non siamo qui riuniti da un dovere, o da una convenienza della vita civile, ma da uno spontaneo sentimento di venerazione e di riconoscenza e di gratitudine per il più grande, il più schietto, il più potente cantore del nostro ottocento.

E vedete: son qui dinanzi a voi riuniti il Conservatorio, la Scala, e l'Università. Giovani ancora inesperti dell'arte loro, gli alunni del Conservatorio: nè essi presumono di poter essere già interpreti ed esecutori delle musiche verdiane; ma a giustificare l'ardimento di farsi da voi udire insieme ad artisti provetti valga loro, dove non li soccorra la maturità e l'esperienza, il sincero desiderio e proposito di voler dare di sé stessi il meglio.

Artisti provetti e valentissimi, quelli della Scala, del teatro in cui l'arte di Verdi, dal grande intelletto e dal profondo studio e dalla operosa volontà di un interprete di genio e dei suoi valenti compagni, maestri e cantori e strumentisti, è stata ed è rivelata e glorificata nella sua più schietta purezza e nella sua intera potenza di espressione; ma nè essi, nè il chiarissimo storico della musica della Università Milanese hanno sdegnato di accompagnarsi a giovani scolari per recare il prezioso contributo dell'arte loro e del loro studio a questa commemorazione.

Perchè dinanzi a Verdi — dico dinanzi all'arte di lui, ma potremmo anche dire dinanzi alla sua figura morale di uomo, pura e bella come pochissime altre — ci sentiamo tutti eguali, cioè tutti uniti da un sentimento che è più che ammirazione e meglio che venerazione: è riconoscenza fraterna, umana. Perchè sentiamo tutti che, con le sue opere florite di divini canti, Giuseppe Verdi non solo ha arricchito l'arte italiana di preziosissimi tesori: egli, con la sua musica, ci ha insegnato e ci insegna la bontà, che è tutto: è bellezza, è amore, ed è anche forza eroica, perchè esser buoni non si può se non combatendo e vincendo il Male che è sempre pronto e insidiioso anche nel migliore di noi tutti.

Ed ora il Direttore del Conservatorio saluta

e ringrazia nei maestri, negli artisti, negli esecutori tutti della Scala; e nel Prof. Cesari, gli ospiti e i compagni d'arte, e al Prof. Cesari cede la parola.

Discorso del Prof. Cesari

Venticinque anni or sono, nel crepuscolo di una gelida giornata invernale, una folla immensa, silenziosa, si stendeva da metà la via Alessandro Manzoni al cimiero di Milano; ricopri, ingigantendoli, gli archi secolari eretti da Casa Visconti a baluardo della città contro la insaziabile cupidigia tedesca; si riversava verso l'estremo lembo dei Giardini, ove circa cent'anni prima il Parini ed il Foscolo s'erano indugiati durante i riposanti vesperi parlando forse di poesia e di patria; si stendeva fino laggiù ove trova pace silenziosa la grande folla degli scomparsi insieme ai pochissimi che di sé hanno lasciato un'orma incancellabile. Fra quelle fitte ali di popolo distese nella bruma nerastra non ancora scossa dalle prime luci, circondata da una corona di pochi intimi, passava la spoglia mortale di Giuseppe Verdi, preceduta da «una croce, un prete, un cero»: umili insegne della più ideale fra le religioni; insegne volute dall'Artista glorioso a richiamo della povertà delle origini e della fede augusta ricevute otant'anni prima nelle umilissime sue Roncole.

Nessuna pompa grandiosa di onoranze, nessun fasto solenne di cerimonia avrebbero potuto ugualare tanta semplicità maestosa e commovente. Era quello l'omaggio più degnò e maggiore tributabile al Maestro che nei giorni delle lotte per il patrio riscatto era stato possente agitatore della grand'anima popolare, come nei momenti felici della ispirazione ne aveva penetrato gli occulti sentimenti.

Venticinque anni sono passati da quel triste crepuscolo, durante i quali sugli orizzonti delle musiche liriche e non liriche le apparenze più imprevedibili, le congiunzioni più impensate si manifestarono, e le conquiste del teatro straniero parvero di tanto in tanto far deviare il diritto corso delle correnti nazionali, e l'influsso degli esempi alllettatori modificare le plasmazioni delle forme musicali dei compositori d'Italia. Perduto dall'arte nostra l'uovo che con statura di gigante rappresentava la sua difesa, sembrò che quel crepuscolo di morte dovesse recare qualche influsso sull'opera sua. Lo stesso Verdi, con ironia sottile, aveva detto un giorno a un amico che gli chiedeva licenza di celebrare certo

giubileo artistico: « Se fosse necessario che io m'affrendessi a qualche concessione « proponevi di fare il giubileo, cinquanta giorni dopo la mia morte; tre giorni bastano per coprire d'oblio uomini e cose » — Ed aveva soggiunto con la sua naturale intonazione pessimista: « Il gran poeta dice: Clelo! Morto da due mesi e non ancor dimenticato; io confido nei tre giorni ».

Ora, rifacendo a ritroso il percorso compiuto dagli astri comparsi dopo di lui sul firmamento musicale ed osservando il movimento di altri astri, anche di prima grandezza, che prima della fine del Maestro parvero contestargli il diritto a un più vasto lembo di cielo, non sembrerà arrischiatà l'affermazione: essere, dal funebre crepuscolo del gennaio 1901, uscita l'alba apportatrice di una nuova giornata per l'opera di Giuseppe Verdi. Oggi, il canto degli esuli del *Nabucco*, fatto allora intonare da un Direttore vivente dall'alto del Famedio, nell'istante in cui i resti mortali del Maestro venivano trasportati in forma solenne alla casa preparata da Verdi per sé e per riposo della sua vecchia guardia, quel *Va, Pensiero, sull'ali dorate* può essere evocato come l'eco di un sicuro vaticinio. Il pensiero di Verdi non ha cessato da quel momento di risuonare sovrano trasportato sulle ali di una novella alba dorata. Talchè il Direttore che si diede il compito di essere di quel pensiero l'interprete coscienzioso e l'apostolo convinto, potrebbe ora con orgoglio credere che stacco di tempo venne mai più felicemente preso, né mai onda di canto salì a più ideale e significativa altezza.

Lasciamo dunque che il sole splenda su quella gloria, nè tentiamo le vie del solito retoricum per tessere, con senso poco verdiano dell'opportunità, nuove apologie. In questo luogo dedicato all'insegnamento artistico, Verdi vuol essere ricordato richiamando gli insegnamenti impartiti dalla mirabile sopravvivenza della sua arte.

Verdi conobbe, applicò in quest'arte sua una verità profonda, certo intuita anche prima della sua morte, ma per la prima volta rivelata a lui nella parola da Giuseppe Giusti. Riferendosi il Giusti, nel 1847, alla potenza esercitata dalla musica verdiana sull'animo del popolo italiano lungo le dolorose viglie della patria, incitava Verdi così: « Tu sai che la corda del dolore è quella che trova maggior consonanza nell'animo nostro, ma il dolore assume carattere diverso a seconda del tempo o a seconda dell'indole e dello stato di questa

nazione o di quella. La specie di dolore che occupa gli animi di noi Italiani è il dolore di una gente che si sente bisognosa di destini migliori; è il dolore di chi è caduto e desidera rialzarsi; è il dolore di chi si pente e aspetta e vuole la sua rigenerazione. Accompana, Verdi mio, con le tue nobili armonie questo dolore alto e solenne; fa di nutrirlo, di fortificarlo, di indirizzarlo al suo scopo. La musica è favella intesa da tutti e non v'è effetto grande che la musica non valga a produrre. Il fantastico è cosa che può provare l'ingegno, il vero prova l'ingegno e l'animo ».

In questa distinzione del fantastico e del vero, Verdi riconosce un principio fondamentale da cui non si staccherà più. La sua sana natura di compositore latino gli fa comprendere in che consista nella musica questo vero e quale importanza esso abbia per la musica nel melodramma. Per Verdi, vera è quella musica che esprime un sentimento umano. Tutto che è pittura, descrizione, colorismo, tutto che entra nell'orbita delle associazioni acustiche cercate nel campo visivo, gli arzigogoli armonici, le leziosaggini delle sapienti orchestrazioni, appartengono alle regioni del fantastico, non a quelle del vero. Persino la melodia presa per sé stessa non corrisponde a questo verdiano concetto del vero musicale; sicché ad Opprandino Arrivabene che si dichiarava melodista, Verdi opponeva: « Non essere in musica esclusivamente melodista. Nella musica vi è qualche cosa di più della melodia, qualche cosa di più dell'armonia. Vi è la musica! Ti parrà questo un Rebus! Mi spiego: Beethoven non era melodista; Palestini non era melodista... Chi vuol essere melodico come Bellini, chi armonista come Meyerbeer, lo non vorrei né l'uno né l'altro, e vorrei che il giovane quando si mette a scrivere non pensasse mai ad essere né melodista né armonista, né realista, né idealista, né avvenirista, né tutti i diavoli che si portano queste pedanterie. La melodia e l'armonia non devono essere che mezzi per fare della musica ».

Era, del resto, questo concetto del vero musicale reso dalla espressione del sentimento un riflesso della sua natura di compositore drammatico. D'onde l'adorazione di Verdi per Shakespeare ed il suo ritorno nel periodo della maturità all'opera del grande tragico inglese. Invano tentata in altri tempi col concorso di versificatori assai meno adatti del Boito a tentare l'impresa. Shakespeare è, secondo l'espressione verdiana, il papà, colui che ha saputo inventare il vero.

« Copiare il vero », scriveva Verdi alla Mafei, « può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio. Pare che vi sia contraddizione in queste tre parole: inventare il vero, ma domandatelo al Papà. Può darsi che egli, il Papà, si sia trovato con qualche Falstaff ma difficilmente avrà trovato uno scellerato così scellerato come Jago, e mai e poi mai degli angeli come Cordelia, Imogene, Desdemona... eppure sono tanto veri! Copiare il vero è una bella cosa, ma è fotografia, non pittura ». Lo sguardo di Verdi, in cerca del vero, passava così dalla musica al fatto rappresentativo, e nella prima vedeva un fenomeno integrativo del secondo; una sorgente, senza della quale l'azione rappresentata dovrebbe necessariamente limitarsi all'espressione esteriore. La sua avversione al fantastico, fondata sull'espressione di un altro ordine di cose, gli era appunto procurata dal bisogno sentito di penetrare nell'intimo dei personaggi scenici, di foggiate a modo suo la loro anima, di inventare insomma musicalmente il vero. Concezione sana, questa, perfettamente consona allo spirito della musica che aprirà innanzi a Verdi il cammino per giungere al capolavoro, ed anche per negargli la realizzazione del sogno d'arte ogni volta che se ne allontanerà. In essa, dopo i valori di creazione, risiede gran parte del segreto dal quale sono tenute si possentemente in vita alcune opere verdiane in confronto di certe altre. Chiedete a Rigoletto ove attinga l'inesaurita sua facoltà di commuovere, per cui, oggi ancora come ieri, vi assale in teatro un brivido di pietà innanzi alla sua sventura. Chiedetegli perché nessun progresso di tecnica, nessuna acquisizione sul terreno delle forme, abbia potuto finora oscurare la limpidezza e l'immediatezza del suo linguaggio sentimentale, e vi risponderà che Verdi gli ha dato un'anima musicale vera, lontana dal regno del fantastico quanto le nebbie sono lontane dal sole.

Ma un altro insegnamento ci porge l'opera d'arte verdiana, anche sotto l'aspetto di talune sue manchevolezze e di certi suoi atteggiamenti. Essa insegna che l'artista non deve essere diverso da quello che è il suo carattere e l'opera sua, se vuol essere sincera, non può mancare di specchiarlo fedelmente. Che se il senso autocritico è indispensabile all'artista, la via per la quale egli giunge al fatto positivo della creazione non può essere altra che quella del suo sentimento, della sua immaginazione, del suo temperamento. Foscolo aveva già notato lo stesso *modus operandi* della natura artistica nei sommi maestri del pennello, scriven-

dona alla contessa Isabella Teotochi-Albrizzi così: « I maestri delle arti, che sono figlie primogenite della natura, vanno dettando affiorismi; ma que' pochi creati, que' pochi nati alle belle arti, hanno in sé stessi, ne' muscoli delle loro viscere, nei nervi del loro cervello tutto il perché ed il come della loro arte ». E soggiunge che Raffaello, Michelangelo e il Correggio avevano sentito ed applicate le doctrine, delle quali il David era forse dottissimo; ma indagate e lette non mai. Verdi fu uno degli artisti di questo stampo. La sua attitudine — forza arcana che indirizza gli affetti dell'animo e le facoltà dell'intelletto ad una meta determinata, ispira l'ingegno, colorisce e investe di tinte proprie l'opera d'arte — è scolpita in tutta la produzione verdiana, per quanto diversi possano apparire gli adattamenti alle circostanze di luogo e di tempo e varie le forme determinate da queste circostanze stesse.

Nella giovinezza di Verdi, l'impeto incomposto volto ad un dinamismo ritmico dai mezzi primitivi piuttosto che alla ricerca della bellezza nella verità della espressione, trova sfogo in una collana di opere ispirate alle circostanze del momento patriottico. Preso nelle spire del romanticismo, Verdi sogna certo un'arte che, senza alterarla, ingrandisce i contorni del vero; pensa a *Re Lear*, e di questa tragedia ripetutamente elaborata per la forma melodrammatica ed abbandonata per la scarsa fiducia nelle forze letterarie che erano a sua disposizione, esiste a S. Agata un libretto steso tutto di pugno del Maestro. Ma quelli erano tempi da *Trovatore*; i tempi delle malattie sentimentali in cui andava a sbollire il pessimismo della generazione precedente e ad impoverirsi il grande sentimento della doglia universale; tempi da *Traviata*, innanzi alle quali la fantasia di Verdi piegò pagando il proprio tributo al genere dominante. Ma ancora il temperamento di Verdi, col prendere la parola in proprio, tra la degenerazione dello spirito romantico finì a trovare la formula della salvezza.

Ammonimento invece a tutti coloro che all'arte si votano, non che a Verdi stesso, risulta il periodo che va dai *Vespri Siciliani* al *Don Carlos*, scritti per il teatro lirico francese. Pure correndo con lo spirito anelito in cerca di elementi più raffinati di espressione musicale, il Maestro sconta l'errore di essersi allontanato, sia pure suo malgrado, dal

... fondamento che natura pone

nell'anima dell'artista, di aver ceduto cioè ad

esigenze incompatibili col suo modo di sentire. Ma contro chi aveva nuociuto alla sua indipendenza e quindi anche un po' contro sé stesso, Verdi stende il più formidabile atto d'accusa che mai sia stato steso da artista veramente indipendente. L'invenzione spiega molte cose, compreso il ritorno di Verdi alla via diritta che lo condurrà in breve all'*Aida*. Essa reca la data del 1869 e risponde, due anni dopo il *Don Carlos*, ad un nuovo invito di comporre per Parigi:

« E' cosa ben singolare che (a Parigi) un autore debba vedersi attraversato nelle sue idee e sviluppate le sue concezioni. Nei vostri teatri musicali (sia detto senz'ombra d'epigramma) vi sono troppi sapienti! Ciascuno vuol giudicare a norma delle proprie cognizioni, de' suoi gusti e, quel che è peggio, secondo un sistema, senza tener conto del carattere e dell'individualità dell'autore. Ciascuno vuol dare un parere, vuol emettere un dubbio, e l'autore vivendo per molto tempo in quell'atmosfera di dubbi, non può a meno, a lungo andare, di non essere un po' scosso nelle sue convinzioni e finire a correggere, ad aggiustare o, per meglio dire, guastare il suo lavoro: in questo modo si trova alla fine non un'opera di getto, ma un mosaico, e sia pur bello quanto si voglia, ma sempre mosaico.

« Mi si opporrà che all'*Opéra* avvi una filza di capi-d'opera fatti in questo modo. Sian pure capi-d'opera; ma siamo permesso dire che sarebbero ben più perfetti se non vi si sentisse di tratto in tratto la pezza e l'aggiustatura. Nessuno negherà certamente il genio a Rossini; ebbene, malgrado tutto il suo genio, nel *Guglielmo Tell* si scorge questa fatale atmosfera dell'*Opéra*, e qualche volta, benché più di rado che negli altri autori, si sente che vi è qualche cosa di più, qualche cosa di meno, e che l'andamento non è così franco e sicuro come nel *Barbiere*. Con questo io non intendo disapprovare quello che si fa da voi; intendo solo dirvi, che a me è assolutamente impossibile passare di nuovo sotto le *Forche candide* dei vostri teatri, avendo la coscienza che per me non è possibile un vero successo che scrivendo come sento io, libero da qualunque influenza, e senza riflettere che lo scriva per Parigi piuttosto che per il mondo della Luna... »

« La conclusione di tutto questo si è che io non sono un compositore per Parigi. Non so se ne ho il talento, ma so che le mie idee in fatto d'arte sono ben diverse dalle vostre. ... Io credo all'ispirazione: voi altri alla fat-

tura; ammetto il vostro criterio per discutere: ma io voglio l'entusiasmo che a voi manca per sentire e giudicare. Voglio l'arte in qualunque siasi manifestazione, non l'amusement, l'artificio ed il sistema che voi preferite... »

Da questa situazione creata in forza di tradizioni secolari, per cui il compositore lirico italiano trovatosi spesso ad aver contatti con teatri stranieri finiva per subire la legge comune di adattamento, Verdi uscì come da uno stato di crisi spirituale. Più forte di Cherubini e di tanti altri non volle subire una nuova dolce violenza che si sarebbe trasformata in una coercizione fatta alla personalità artistica, e si ribellò. Si ribellò all'influenza francese, come si dibatteva per liberarsi dalla stretta del sinfonismo tedesco.

A questo riguardo le parole dettate dal Maestro in confidenze epistolari fatte agli amici possono apparire gravi tanto da sembrare uscite da uno spirito che ignorasse una parte di quell'antico ch'egli voleva posto a base del nuovo, o che temesse, per sé, le conseguenze di un avvolgimento contro il quale sarebbero a lui mancate le forze per correre ai ripari. Ma chi prendesse alla lettera quegli slogan, e non tenesse nel debito conto quel senso pessimista che spesso predomina nel pensiero di Verdi volto all'arte; chi non sentisse sotto quelle dure espressioni contro l'avviamento sinfonico della musica teatrale covare la ragione vera del risentimento: la deplorazione cioè di vedere preso di mira, nella vocalità del melodramma, tutto un passato di grandezza nazionale, compromessa la natura dell'opera italiana insieme ai suoi caratteri specifici, e minacciata l'esistenza della stessa arte verdiana zampillata dalle fonti nostre più pure, colui errerebbe facilmente.

Consapevole della impossibilità dell'arresto del progresso artistico, che del resto nel suo sentimento di patriota e di artista non poteva che scongiurare, il Maestro, anziché irrigidirsi in un atteggiamento reazionario, corre, da *Aida* in poi, ai ripari. Come un giorno aveva fatto Piccini di fronte a Gluck, Verdi accoglie l'accoglitibile contenuto nella tendenza nuova. Dall'*Aida* in poi, coi sensibili progressi fino al *Falstaff*, la parte fatta all'elemento strumentale si allarga e si perfeziona, senza però mai varcare i confini posti dall'intangibile principio della vocalità presa a punto irradiatore dell'espressione. Di questa volle Verdi che la prima immagine fosse sempre suscitata dalla parola; che nella orchestra essa non suscitasse altro fuorché riflessi vaghi o precisi, tenui

o possenti, ma di proporzioni sempre armonicamente subordinate alla immagine vocale. Così Verdi non continua solo lo svolgimento tradizionale dell'opera italiana, ma si conserva in perfetta coerenza con se stesso e coi principi che gli facevano in tale forma sentire vera la musica. Non gli restava che decidere sul da farsi per la fusione del recitativo col pezzo lirico. Ma anche l'antica formula onde fu guasta dopo Monteverdi l'unità scorrevole e la pronta variabilità della espressione diffusa nel dialogo drammatico venne da Verdi superata. Non nell'*Aida*, non nell'*Otello*, che pur segna un progresso notevole per il conguaglimento formale della materia musicale, ma nel *Falstaff*. Finalmente le fonti genuine del melodramma diedero a Verdi lo zampillo delle loro acque miracolose, conservatesi occulte per più di due secoli forse a guardia della loro freschezza. La grande fatica si compie, attraverso il dramma, nella commedia lirica, facilitata probabilmente dal movimento senza soluzioni di continuità del genere comico. Dietro lo spirito di Shakespeare, con l'aiuto letterario di Bolto, il vero sognato è colto in pieno. L'artista si può accontentare nella visione dell'ideale raggiunto: le forme sono vinte senza sacrificio, la meta è toccata senza rinunce. Sicché, sereno, con la coscienza della vittoria conseguita sulla materia in via di perpetua trasformazione, il Maestro può prendere commiato dalla creatura che presentiva essere l'ultima con le parole note: « Va, va, vecchio John... cammina per la tua via finchè puoi... Divertente tipo di briccone; eternamente vero, sotto maschera diversa, in ogni tempo in ogni luogo!! Va, va, cammina, cammina... Addio!!! ».

Sia questo anche il commiato nostro nel momento di chiudere questa incompleta evocazione degli insegnamenti racchiusi nella lunga e gloriosa giornata di Giuseppe Verdi. Asciutto da un ventiquinquennio nel cielo olimpico ove non hanno eco le fuggevoli glorie dei successi mondani, possa giungere gradito al suo spirito il ricordo de' suoi ammaestramenti sparso fra i giovani avviati a seguirne le orme.

A noi, rimasti ad assistere alle battaglie diurnamente combattute in nome dell'arte italiana, il suo canto giunge come la canzone di Casella all'orecchio di Dante in viaggio verso i gironi della penitenza: canzone dolce all'orecchio, dolcissima al cuore, quanto quella che a Dante faceva per un istante obliare la onesta severità di Catone.

Il Concerto

L'interessante PROGRAMMA del Concerto vocale e strumentale era il seguente:

PARTE 1^a

Oberto Conte di S. Bonifacio — Sinfonia per Orchestra. L'orchestra, di alunni e di professori del Conservatorio, è diretta dall'allievo Alberto Semprini (Scuola di Composizione del prof. cav. aff. Vincenzo Ferroni) (6^o corso).

Don Carlos — Non planger mia compagna. Aria per Soprano e Orchestra. Brancucci Oiga. (Scuola del prof. comm. Giuseppe Venturini) (2^o corso).

Luisa Miller — Recitativo ed aria per Tenore e Orchestra. « Quando le sere si placido... Chiaror d'un ciel stellato ». Caldì Egidio (Scuola del prof. cav. Vincenzo Pinzino).

La Forza del Destino — « Pace mio Dio ». Aria per Soprano e Orchestra. Minzocchio Giuseppina (Scuola del prof. comm. Giuseppe Venturini) (4^o corso).

Laudi alla Vergine — Per coro femminile a 4 parti. Alunne del Conservatorio. Istruttrice e Direttrice del Coro: M.^a Romeo Bartoli.

PARTE 2^a

dalla Messa da Requiem

Agnus Dei — Per Soprano, Mezzo Soprano, Coro e Orchestra.

Sonatas — Per Coro e Orchestra.

Soprano: signorina Ines Maria Ferraris. Mezzo soprano: signorina Luisa Bertana. — Orchestra e Coro del Teatro alla Scala.

Maestro concertatore e direttore d'orchestra: Ettore Panizza. — Maestro del coro: Vittore Venexiani.

Tutti i brani verdiani hanno avuto una degna esecuzione, sia quelli affidati all'orchestra, al coro e ai solisti del Conservatorio, sia quelli affidati alle soliste signorine Ferraris e Bertana, all'orchestra e al coro della Scala. Il pubblico che affollava il salone ha fatto a tutti gli esecutori accoglienze calorosissime. Speciali ovazioni sono state rivolte al maestro Panizza che — egregiamente coadiuvato dal maestro Venexiani, per la parte corale — ha diretto da par suo i due frammenti della Messa.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per Pianoforte a due mani

TSCHAIKOWSKY (P.).

- E. R. 521. *Pezzi celebri.*
- E. R. 522. - *Le Stagioni.* Op. 37.
- E. R. 523. - *Album della gioventù.* Piccoli Pezzi. Op. 39.

Revisioni di E. MARCIANO.

G. RICORDI & C. - EDITORI

Un epistolario inedito di Giuseppe Verdi

La squisita ospitalità del Duca Francesco Massari mi ha posto sulle tracce di una fonte epistolare verdiana, quasi totalmente inedita.

Avendo avuto in lettura, per tanto, un copioso repertorio di lettere indirizzate dal grande musicista alla madre del nobile signore ferrarese, Maria Walman — il celebre mezzo-soprano, che figurò imperialmente nella scena lirica cinquanta anni fa, e fu la creatrice di alcuni importantissimi ruoli verdiani — vidi tale fonte scorrere liberamente davanti ai miei occhi, e di essa, anzi — per rimanere in metafora — mi abbeverai deliziosamente.

Ora, facendo dantescamente — presso a poco — « come quel che va di notte e secco porta il lume e dopo sè fa le persone dotte », posso vedere altri partecipare del mio piacere. La cortesia del surricordato gentiluomo me lo consente. L'epistolario cui accenno costituisce veramente, io credo, uno dei documenti più interessanti per lo studio della psiche verdiana.

Non si tratta, è vero, di scoprire da esso un Verdi diverso da quello che tutti conoscono. Il più popolare dei musicisti italiani non ebbe vita avventurosa o misteriosa, né si rese incomprendibile per quelle caratteristiche complicazioni proprie della complessa psiche dei grandi creatori, o tanto meno passò nel mondo come una specie di nebulosa sentimentale. Il popolo, forse, lo idealizza come fa con tutti i suoi idoli, e ne è creato una tipica figura in tutto rispondente alla sua appassionata fantasia. Pure la gente colta, in generale, ne ignora i tratti biografici o li ha nella mente travisati. Non importa. Chi ha qualche conoscenza diretta della buona letteratura verdiana non può non possedere del genio bussetano un'immagine complessivamente esatta.

Basterebbe la lettura dei due preziosi copialettere da questi dettati e gelosamente custoditi, e già da un decennio usciti per la pubblica stampa, per illuminarsi con sicura esattezza. Il romantico musicista italiano appare qui nelle sue linee fisionomiche più originali e caratteristiche: col suo sdegno più vivo, col suo trasporto più appassionato, soprattutto scoprando il sicuro istintivo e ragionante equilibrio del suo spirito pratico ed artistico. Da pochi epistolari, come da quello ricavato da questi copialettere, balza così nitida e precisa la figura di chi li dettò. I copialettere

verdiani valgono un'autobiografia. Cellini o Rousseau, scrivendo la loro, riuscirono certo più analitici e minuziosi nell'esposizione dei fatti che li riguardavano e nell'esame di sé stessi, ma non giunsero a tratteggiarsi con maggiore evidenza ed efficacia. L'uomo e l'artista, nelle lettere verdiane che ci sono note, si può dire che s'incarna. Da esse avete il pensiero artistico, il sentimento civile, le idealità patriottiche: i termini capitali, insomma, che sintetizzano il genio e l'anima verdiana.

E' dunque difficile immaginare nuovi elementi epistolari da cui trarre prove diverse e maggiori di quelle conosciute circa l'entità spirituale di G. Verdi. Se però quelle di dominio pubblico traggono plasticamente l'uomo in quanto fu la sua personalità artistica e civile, non ne completano ad ogni modo il ritratto per ciò che riguarda i suoi atteggiamenti nella confidenzialità dei rapporti amichevoli e familiari. Giuseppe Verdi visse pressoché appartato dal mondo. Non amò gli sfarzosi conviti della mondanità, né si studiò di allacciare facili e labili amicizie. Non s'abbandonò mai con nessuno ad inutili confidenze non amando dire a chicchessia e senza nessuna ragione, per un senso istintivo di riserbo e di pudore proprio ai solitari ed agli aristocratici come egli fu, ciò che tumultuava nel suo animo o ciò che meditava il suo cervello. Non fu un graffomane, né un verboso ripetitore di sé stesso nei crocchiali compiacenti dei plagiatori per ammirazione o per calcolo. Non si compiacque mai di parlare con voce di oracolo, né, d'altra parte, assunse, invece, studiati atteggiamenti ambigui. Non dette mai il suo giudizio artistico se non richiesto; spesso, anzi, si schivò di pronunziarsi, e indotto a proferirlo, su questo o quel fatto, lo scusò con ingenua timidezza.

Ah! Come anche in questo fu al disopra della nostra petulante arroganza critica, alla quale tutto sembra lecito e facile! Con ciò non è detto che l'anima dell'autore di « Rigoletto » soffrisse di aridità emotive e rimanesse chiusa, quindi, agli sfoghi della simpatia, o fosse incapace di quegli abbandoni sentimentali, che sono una necessità e più, anzi, direi, un imperativo categorico per gli esseri sensibili, quindi per gli artisti in special modo.

Se per naturale tendenza e più ancora per la consapevolezza della propria personalità, che non voleva abbassare al livello dell'esibizionismo istrionico, si mantenne costantemente in una linea di nobile riserbo pubblico, la sua calda ed appassionata natura non dovette però

impedirsi, e non si impedi di fatto, le espansioni più naturali ed istintive ove una certa intimità di rapporti amichevoli poté offrirsi perciò opportuna. L'epistolario di cui è oggetto questo scritto può attestarlo. Esso è come uno specchio in cui si riflettono i più intimi affetti, i pensieri meno velati e più liberamente e spontaneamente espressi, del grande musicista italiano, e rappresenta perciò, come si disse, un documento raro ed assai interessante.

Colei alla quale fu indirizzato tenne nell'animo del Maestro un posto privilegiato senza nessuna di quelle affettività equivoca così facili ad aversi nelle consuetudini amichevoli che si creano fra sessi diversi. Maria Walman non rappresentò, nella vita di Giuseppe Verdi, la donna dei chimerici sogni d'amore e non fu nemmeno una specie di Ninfa Egeria delle più estrose ed appassionate ispirazioni del Maestro.

Di singolare elevatezza d'animo e di carattere adamantino, irrepreensibile sotto ogni riguardo, fu certo, dopo Clarina Maffei, la donna che più d'ogni altra seppe suscitare nell'animo del prodigioso musicista i sentimenti di un'amicizia così nobile e pura da doversi considerare davvero più unica che rara al giorno d'oggi, ma che nei tempi passati, al contrario, si professò comunemente ed era considerata come una specie di religione civile.

Dire infatti artisti in genere ed artisti di musica in ispecie, non è certo accennare, a torto o a ragione, alla illibata castigatezza dei costumi. La malignità o i luoghi comuni delle dicerie correnti, più o meno pubbliche, immaginano e dipingono la vita delle celebrità canore come esempio del più disinvolto arbitrio morale. Si può osservare, al riguardo, che se questo fatto ha qualche base di verità, non è, in ogni modo, un fatto isolato, chè, purtroppo, i costumi odierni soffrono, in generale, di un generale decadimento. Forse, come tutto il mondo è paese — secondo la proverbiale frase fatta — tutto il mondo di ogni tempo è la vita, e non c'è quindi da credere, a non voler essere iperbolicci, che ai tempi del romanticismo verdiano si andasse esenti dalle fatalità onde la fralza della carne ha ragione troppo spesso dello spirito.

Disquisizione a parte, è certo però che Giuseppe Verdi fu uno dei maggiori esponenti morali di quell'infiammato periodo romantico che si definisce per quarantottesco, e che vide e creò gli esemplari moderni delle migliori

virtù civili e morali. Per costoro non vi fu ideale più alto di quello ispirato da una fervida leale ed intima amicizia, non esistente del pari adornamento dello spirto o fatto naturale qualsiasi, che meritasse di essere più considerato di quelli che ricevevano il riflesso di un carattere artistico e di questo, anzi, si sostanzivano.

Dal carteggio di Giuseppe Verdi con Maria Waldman, il più dovizioso autore melodrammatico dell'ottocento appare nell'aspetto più intimo, e se questo non ismentisce l'immagine di lui, comunemente conosciuta, ne completa ad ogni modo i tratti fisionomici scoprendoci liberamente sè stesso, sia nella estensione estemporanea e spontanea di un giudizio espresso senza i consueti ritegni di un volontario riserbo, sia nello sfogo e nell'abbandono più amichevole e confidenziale.

A proposito di giudizi esplicativi, e si può aggiungere taglienti, eccone uno che si legge in una lettera dettata da Genova nel 1875.

« Senza parlare dell'esito, quello che mi sorprende sì è che la Fricci abbia potuto cantare la parte di Aida ed andare alla fine. Le qualità artistiche della Fricci non sono da porsi in dubbio, ma qua si tratta di avere a disposizione una voce di soprano vero, facile e giusta, e di avere del fiato. Basta: sia come si vuole, ma è proprio deplorevole vedere un'artista di fama prestarsi a fare anche quello che non può fare e infasciare centomila franchi! Va bene il denaro, ma un po' di coscienza e dignità vale più di 100 mila franchi ».

Continuando nella stessa lettera, la penna non gli si impunta o scorre meno, e scrive senza attenuazioni:

« In Italia i teatri vanno come al solito un po' bene e un po' male. A Milano molto freddamente, a Genova così così, a Venezia poco bene, a Torino benissimo. « Aida » a Mantova, idem. A Roma gli « Ugonotti » molto bene soprattutto per Niccolini. Anche il « mio cuoco » è andato bene.

« Mi dicono orchestra e cori buonissimi benché troppo forti. Ah, questi direttori, anche i migliori non sanno farsi ubbidire: anche quando si hanno dei buoni elementi sotto mano si fa quello che si vuole e si deve ottenere tutto ».

Il senso della disciplina artistica e morale, e la volontà inflessibile del genio bussetano sono qui vigorosamente espressi. Su questo

tema dell'autorità direttoriale e della conseguente disciplina dell'orchestra ritorna altre volte, ed in una lettera del 1878, così scrive:

« Avete sentito i successi musicali di Parigi?... Siamo in vena: dopo il trionfo (come mi scrisse Faccio) dell'orchestra di Milano, eccone un altro e forse maggiore, dell'orchestra di Torino, io me ne rallegro assai, ché ridonda ad onore del Paese.... Ma chi potrà tenere in freno ora quei professori? Era abbastanza difficile prima, immaginate adesso! »

**

Come chiusa, per l'assaggio preliminare dell'epistolario di cui s'è discorso, ecco un esempio di gentilezza e di cavalleria che si può dedicare all'arroganza presuntuosa e villana di tanti moderni Maestri celebri ed oscuri, pel quali non c'è autorità senza sgarbatezza, ed originalità senza ineduzione.

Scrive Giuseppe Verdi a Maria Waldman - allora, nell'80, già Duchessa Massari:

« Voi conoscete l'« Ave Maria ». Certo che vi deve star bene e la direte bene. Forse vi sarà quel « sol » acuto un po' duro, ma se attacherete dolce... Oh, scusate: mi permettevo un consiglio, come se fossimo ancora alla Scala. Scusate ancora ».

Il ruvido ed autoritario Maestro poteva consigliare con maggiore garbatezza? Il contadino delle Roncole poteva inchinarsi con miglior grazia davanti alla bellezza ed alla intelligenza femminile due volte aristocratica?

ALCEO TONI.

Il nostro brano musicale

Pratella Balilla Francesco, nato a Lugo di Romagna nel 1880, studiò con Ricci Signorini, poi con Mascagni e Cicognani. Vinse nel 1909 il concorso Baruzzi con la Sina d'Vargoun e compose ancora altre opere per il teatro, musica sinfonica, vocale e strumentale da camera, libri di letteratura musicale, alcuni manifesti futuristi per la musica e molti articoli pel « Pensiero Musicale ». Scrisse anche sulla canzone popolare in specie romagnola di cui è un appassionato cultore e curò la trascrizione di alcuni oratori del Carissimi per la Raccolta Nazionale delle Musiche Italiane. Attualmente dirige l'Istituto musicale di Lugo.

S. P.

benigno De Debry's 1826

Ella aveva fatto le vazioni del mondo, e io mi
ero ingannato ingannandomi ma io faccio il
lavoro e niente. Se quei ragazzi non mi hanno
fatto che per un po' bella gogna -
fa Giedron?... Tuoi bella ferme fai buona fine
e me piacca le cose che non piacciono agli altri.
Digatti il hautbois fai rifinito; i Loudard ora sono
molto lieti. fai Ronan ora era un po' difficile che -

non mi sorprende che Famley non abbia un po'
rispetto alle ultime tre cose, ma mi sorprendono
molto più che non abbiano rispetto a Leontine, Leontine
dove chiedono per me un po' di dilazione -

Ora avrai fatto ancora più la gogna di maggior di -
tagione perché sono stato per cinque giorni in letto
e mi han fatto un palazzo - Bayta, io però sono pronto
e sono un po' più vecchio e farò quel che posso -

Appena - opera pojo venire, e l'Aida / se
puoi arrivare a finire / sono andati in giro da
per le ultime 3... e se n'è andato - Sono già finiti -

G. Rossi

LIBRETTISTI VERDIANI

Salvatore Cammarano

IV.

La collaborazione tra Giuseppe Verdi e il suo librettista Salvatore Cammarano ebbe inizio nel maggio del 1844, quando il Maestro, officiato da certo signor Vincenzo Flauto, socio dell'impresa Guillaume che allora aveva «in appalto» il *San Carlo* di Napoli, accettò di scrivere un'opera — che fu poi l'*Alzira* — da rappresentarsi in quel teatro nel veniente anno.

Nella risposta all'impresario, Verdi poneva in prima linea tra le ragioni che lo inducevano a firmare quella scrittura «il vantaggio di scrivere un'opera sulla poesia del riputato poeta Sig. Cammarano»; e non vi è da dubitare ch'egli lo dicesse per complimento; chè non era uomo solito a farne, tanto che nella medesima lettera, fissando le condizioni del contratto, soggiungeva senza complimenti:

«L'impresa mi pagherà 550 (cinquecentocinquanta) napoleoni d'oro da 20 franchi, pagabili in tre uguali rate: la prima al mio arrivo alla piazza; la seconda alla prima prova d'orchestra; e la terza subito il giorno dopo la prima recita».

Del resto la considerazione che il futuro autore di *Alzira* dimostrava per il suo nuovo librettista, aveva fondate ragioni di essere: verso la metà dell'ottocento il Cammarano era nella piena maturità degli anni e dell'ingegno, essendo nato a Napoli il 19 marzo 1801, e aveva già dato di sè prove tali da essere reputato tra i primi nostri poeti melodrammatici, stimato e ricercato dai compositori, anche dal più insigni, quali Donizetti, Mercadante, Lillo, Persiani e Pacini.

Può dirsi anzi che il Donizetti decidesse della contrastata carriera di Salvatore Cammarano, allorchè comprò e mise in musica quel suo libretto del *Belsario*, che Domenico Barbaja, l'onnipossente quanto analfabeta impresario del *San Carlo*, aveva senz'altro restituito al povero autore; il quale vedeva così troncata la sua aspirazione a divenire «poeta dei Reali Teatri», ambitissimo ufficio, diremmo, quasi governativo, in cui a Saverio Mattei erano succeduti Giovanni Schmidt, poi il fecondissimo abate Leone Tottola, e rimasto in quel torno vacante per la morte del Gheraldoni.

Dal 1833 in poi l'operosità del Cammarano

si va svolgendo sempre più rapida e feconda, e la sua fervida vena arricchisce il repertorio nazionale di un rilevante numero di drammi per musica atteggiati a una maniera un po' ibrida tra il Metastasio e l'Alfieri, e più di tutto affine a quel genere che Felice Romani aveva allora messo in voga.

Il Delbono e il Di Giacomo, che ci hanno dato qualche tratto biografico di Don Salvatore, ce lo presentano quasi come un napoletano di eccezione: pacato, poco espansivo, alto, magro, biondiccio, con a cavallo del naso gli occhiali che mai si toglieva, dietro i quali traspariva uno sguardo distratto, vagante, che sembrava rincorrere sempre, in casa o per la via, i sogni e le fantasie della mente. Lo si vedeva passeggiare e meditare nei luoghi meno frequentati e più silenziosi che a Napoli sia possibile trovare; di preferenza sceglieva per la solitudine del suo spirito e la tranquilla architettazione dei suoi libretti il deserto porticato di San Francesco di Paola; e là, spesso, addossato a una colonna del solenne emiciclo, scriveva in un libriccino i versi del melodramma che stava componendo; e qualche volta di estate, stanco, si sedeva sul dado di base di un pilastro e vi si addormentava.

Quando nel maggio del '44 furono stabiliti i patti della scrittura tra l'impresa del *San Carlo* e Verdi, questi riceveva subito la tela del libretto dell'*Alzira*, che il Cammarano aveva tratto dall'omonima tragedia di Voltaire. E il Maestro gliene dava cenno di riscontro, il 23 dello stesso maggio, con queste righe lusinghiere:

«Caro Cammarano,

«Ho ricevuto il programma dell'*Alzira*. Ne sono contentissimo sotto ogni rapporto.

«Ho letto la tragedia di Voltaire, che nelle mani di un Cammarano diverrà un eccellente melodramma. Io sono accusato di amare molto il fracasso e di trattar male il canto: non ci badi, metta pure della passione, e vedrà che scriverò passabilmente».

Però la composizione dell'*Alzira*, interrotta da quella dei *Due Foscari* e dalla *Giovanna d'Arco*, non venne ripresa che nella primavera dell'anno seguente, e contro voglia di Verdi, il quale a cagione della sua malferma salute aveva tentato ogni via per ottenere dall'esigente impresa napoletana una dilazione alla consegna dello spartito. Il Cammarano intanto stava ultimando il libretto con piena soddisfazione del compositore.

«Ho ricevuto il finale, che è stupendo»

scriveva Verdi al poeta, il 18 aprile; e un mese dopo: «Ho ricevuto il duetto e l'aria del secondo atto. Come sono belli! Voi nella poesia siete riuscito eccellentemente. Cosa farò io nella musica? ... Vi pregherò di usare indulgenza alle mie note. Farò quello che potrò. Sto meglio di salute, ma non posso occuparmi molto come facevo una volta. Aspetto con impazienza la risposta dell'Impresa alla mia lettera, in cui v'erano i certificati medici. Addio, mio carissimo; vogliatemi bene e credetemi uno dei vostri grandi ammiratori».

«P. S. Fate pure con vostro comodo la scena finale, oppure aspettate che io sia a Napoli, come volete, ma fatela commovente».

Anche col Cammarano però Verdi non rinunzia a fare, per quanto in forma mite e cortese, quelle osservazioni che il suo sicuro intuito e la sua esperienza di uomo di teatro gli suggerivano con pronta e chiara visione.

Infatti da Venezia, il 27 maggio, scriveva al poeta: «Straordinariamente belli questi versi della cavatina d'*Alzira* specialmente nel recitativo e primo tempo». Ma dopo gli elogi, in un poscritto non può a meno di soggiungere: «Perdonatemi un'osservazione: non vi sembrano troppe tre cavatine di seguito? Perdonatemi, vi prego».

Agli ultimi di giugno del '45 i giornali milanesi annunziavano la partenza di Verdi per Napoli, dove si recava ad ultimare ed a mettere in scena la sua nuova opera; la quale poi non venne rappresentata che il 12 agosto. Ma il ritardo non dipese dal compositore quanto dall'indisposizione del baritono Coletti (che doveva interpretare la parte di Gasmano) e dagli indugi nell'allestimento degli scenari. L'opera eseguita da artisti di valore (la Tadolini, Fraschini, Coletti e Arati) riportò un esito buono, ma non tale da potersi sostenere per molte sevizie.

Venne tuttavia riprodotta al teatro *Argentina* nel seguente ottobre, poi alla *Scala* e in parecchi altri teatri; ma fin dalla ripresa a Roma il Maestro, nel ringraziare il suo amico Jacopo Ferretti, noto poeta melodrammatico romano, che si era felicitato del successo, gli confidava senza farsi illusioni sul valore dello spartito:

«Vi sono grato delle notizie che mi date di quella sventurata *Alzira*, e più dei suggerimenti che vi degnate farmi. Io pure a Napoli, prima d'andare in scena, vidi queste mancanze, e non potete immaginarvi quanto vi ho

studiatò! Il male è nelle viscere e, ritoccano non si farebbe che peggio».

Oltre tutto in quel momento era occupatissimo a scrivere l'*Attila*, che apparve su le scene della *Fenice* il 17 marzo del 1846.

Negli anni maturi, ad una domanda che la contessa Giuseppina Negroni Prati ebbe a rivolgervi sul valore ch'egli attribuiva all'*Alzira*, rispondeva senza eufemismi: «Quella è proprio brutta...».

* * *

Dopo l'*Alzira*, Verdi aveva convenuto con l'impresa Guillaume del *San Carlo* di comporre un'altra opera da rappresentarsi entro il giugno del 1847, e per la quale Salvatore Cammarano avrebbe ricavato il soggetto da *L'Assedio di Firenze* di F. D. Guerrazzi, mutandone il titolo in *Maria de' Ricci*. Ma per gli indugi dell'impresa napoletana, che cercava di protrarre la rappresentazione all'autunno del 48, il Maestro s'impegnava frattanto a scrivere uno spartito per incarico dell'editore Giovanni Ricordi.

Gli avvenimenti politici di quel mesi avevano riacceso negli Italiani generose aspirazioni e patriottiche speranze; e il Cammarano, cui era stato affidato di scrivere il libretto della nuova opera, intuendo le tendenze del pubblico, scelse a soggetto del suo lavoro la Battaglia di Legnano.

Verdi lo aveva subito accettato; e bramoso di cominciare a musicarlo, chiedeva versi, anche mentre si accingeva ad un viaggio all'estero. Da Como, il 31 maggio '48, scriveva al poeta:

«Carissimo Cammarano. Parto per Parigi e mi fermo una mezz'ora in Como per servirvi. Speravo una vostra lettera contenente poesie del nuovo dramma.... Ricordi è incaricato di pagarlo quello che ragionalmente e onestamente voi crederete. Continuate dunque il lavoro colla maggiore alacrità possibile e mandatemi a Parigi al più presto l'orditura in prosa del dramma ed i primi pezzi».

Pure da Parigi, benchè occupatissimo, invitava e consigliava il poeta; il quale per altro su la fine del settembre doveva aver compiuto ora mai anche l'ultimo atto, poi che Verdi gli chiedeva il «favore» di scrivere una scena come musicalmente egli l'aveva concepita.

« Permettetemi che vi preghi di un favore sull'ultimo atto: nel principio, avanti il tempio di S. Ambrogio vorrei unire insieme due o tre cantilene differenti: vorrei per esempio che i preti all'interno, il popolo al di fuori avessero un metro a parte e Lidia un cantabile con un metro differente: lasciate poi a me la cura di unirli. Si potrebbe anche (se credete) coi preti mettere dei versetti latini... fate come credeate meglio, ma badate che quel punto deve essere di effetto ».

E al solito, man mano che la composizione procede, Verdi ha nuove, accorte visioni dello svolgimento drammatico e musicale dell'opera, e manifesta al poeta le sue « intenzioni », le quali sono poi così aperte e recise che non ammettono replica. « Caso mai non aveste ricevuto le mie lettere, vi ripeto qui le mie intenzioni. Siccome parmi che la parte della donna non sia dell'importanza delle altre due (tenore e baritono) così lo desidererei che voi aggiungeste dopo il coro della morte un gran recitativo agitatissimo in cui manifestasse l'amore, la disperazione di saper Arrigo consacrato alla morte, il timore di essere scoperto... Un ultimo favore, piccolissimo, desidero da voi. Nel finire dell'atto secondo, amerai quattro versi tra Arrigo e Rolando (insieme) avanti

*« Infamati e maledetti
Voi sarete in ogni età ».*

« Vorrei dare importanza a quello squarcio avanti il Finale e mi dispiacerebbe fare in quel punto ripetizione di parole. Li desidero forti ed energici questi versi: io desidererei che manifestassero quest'idea: *Verrà un tempo in cui i vostri discendenti avranno orrore di portare il vostro nome etc... poi Infamati e maledetti... etc... Se voi potrete farli e mandarmeli subito mi farete gran piacere perché non ho tempo da perdere ».*

Del resto il libretto de *La Battaglia di Legnano*, per quanto sia un lavoro d'occasione e affrettato, non manca di calore patriottico e d'intreccio passionale; anzi ha una scena così fortemente drammatica che più di una volta è stata sfruttata, anche nel teatro di prosa, tra gli altri dal Sardou, che ne fece la situazione culminante del suo dramma: *Patria!*

In tanto, col tramite del rinomato baritono romano Filippo Collini, si svolgevano le trattative fra Verdi, che era a Parigi, e l'impresario dell'*Argentina* di Roma per la rappresenta-

zione della nuova opera, per la quale era vivamente attesa dal pubblico e desiderata dal Governo della Repubblica la presenza dell'illustre autore.

La prima esecuzione de *La Battaglia* ebbe luogo il 27 gennaio 1849. In quella sera memoranda la sala dell'*Argentina* era gremita, magnifica: l'attesa, l'animazione erano giunte al colmo. Le signore avevano ornato i paraggi dei palchi con sciarpe e nastri dai colori nazionali, e coccarde tricolori spicavano sul petto di tutti i presenti. Chi non abbia vissuto in quei giorni, non potrebbe tentare di ritrar al vero l'entusiasmo immenso che scoppio alle ultime note della *Sinfonia*, e che si rinnovò ad ogni pezzo, sopra tutto alla scena del Consiglio di Guerra e al poderoso *Finale* dell'opera. La cronaca di quella serata non riuscì a registrare le chiamate e le ovazioni in vero innumerevoli al Maestro e ai cantanti (la De Giulis Borsi, il Fraschini e il Collini, tre celebri dell'epoca, la Moratesi, Sotovia, Lanzoni ecc.); ad ogni acclamazione, ad ogni ripresentarsi dell'autore su la scena, le grida di « Viva Verdi » e di « Viva l'Italia » si alternavano e si fondevano clamorose, incessanti, frenetiche.

Niuno ignora che *La Battaglia di Legnano* non primeggia tra gli spartiti verdiani. Scritta in un momento di esaltazione popolare, non poteva a meno di risentirne l'influsso, anche a scapito delle ragioni dell'arte; ma appunto la vigoria esuberante, la concitazione violenta di quella musica si accordava pienamente con lo stato degli animi esaltati; la magniloquente espressione del compositore diventava la parola di un novello Messia del patrio riscatto, l'opera di lui appariva un simbolo suscitoso di redenzione, un emblema di vittoria.

L'opera fu subito richiesta da altri teatri: ma la censura, zelante strumento dei nemici del pensiero nazionale, sollevava ostacoli, opponeva divieti alla rappresentazione, a misura che il pubblico si mostrava sempre più accorto delle allusioni patriottiche contenute nello spartito. Per poterlo rappresentare nelle città del Lombardo-Veneto si dovette mutare il titolo di *Battaglia di Legnano* in quello de *L'Assedio d'Arlem*, costringere Barbarossa a diventare un duca d'Alba e l'Italia a trasformarsi nella Fiandra.

**

L'impresa del *San Carlo*, nuovamente costituitasi, rinnovava a Verdi, per mezzo del suo

F. B. PRATELLA

La ninna nanna della bambola

FIABA IN DUE QUADRI

NINNA - NANNA

QUADRO SECONDO

MAMMETTA

Lento
dolcissimo e sottovoce pp
Fa la nan-na, maggio del-

MAMMETTA

rall.:
For-to, fa la nan-na, se non dor-mi mi fai tor-to, ta fai

MAMMETTA

rall.:
tor-to alla tua mamma, tu fai tor-to, giglio del-for-to, fa la

a tempo

rall. sempre

Proprietà G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. Copyright MCMXXIII, by G. RICORDI & C.
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati. 119308
All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved.

MAMMETTA *e molto...*

MAMMETTA *a.*
don.

MAMMETTA

Il minuetto diabolico

SUITE ORCHESTRALE

su musica clavicembalistica di Pier Giuseppe Sandoni, Bolognese
(16....1750)

F. Balilla Pratella
Op. 41

Preludio

Largo

Violini *p*

Viole *p*

Violoncelli *p*

Contrabbassi

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

..... a tempo

dim. p cresc.

dim. p cresc.

dim. p cresc.

rall. molto

f p

f p

f p

cc

socio Vincenzo Flauto, la richiesta della nuova opera, per la quale erano rimaste sospese le trattative dopo la rappresentazione dell'*'Alzira'*.

Gia il Cammarano aveva ripreso la trama del libretto ricavato da *L'Assedio di Firenze*, col titolo di *Maria de' Ricci*; ma la censura borbonica non intendeva assolutamente di approvare il «programma», onde lo sconfitto poeta ne informava il suo Maestro, proponendo di abbandonare ogni idea di riadattamento, e sceneggiare in vece *'Amore e Raggio'* di Schiller, soggetto che Verdi stesso aveva altra volta suggerito.

Appunto da Napoli, il 14 aprile del '49, Salvatore Cammarano scriveva a Verdi: « Maestro pregiatissimo,

« Con mio sommo rammarico sono costretto ad annunziarvi sinistro avvenimento: l'Autorità che soprintende a questi teatri ha domandato il nostro programma della *Maria de' Ricci* e lo ha respinto con un ufficio del tenore seguente: « Per la inopportunità del soggetto nelle attuali circostanze d'Italia, e massime di Firenze, si restituisce all'impresa », e vane tornarono le premure dell'Impresa medesima perchè il voto fosse revocato. Posto in si dura condizione non so'meglio rivolgervi che ad un argomento da voi stesso altra volta proposto, *Amore e Raggio* di Schiller, ed attendendo ne stenderò un programma per guadagnar tempo... ».

Poco dopo, col titolo di *Eloisa Miller, Progetto di un Melodramma tragico*, il Cammarano inviava al Maestro la promessa trama del nuovo libretto, accompagnato da queste righe affettuose:

« Amico sempre a me caro, Eccovi il Programma tolto dall'*'Amore ed Intrigo'* di Schiller come promisi nella mia lettera, e della quale aspetto ansiosamente la risposta per uniformarmi interamente alla vostra volontà... ».

Vostro amico vero
Salvatore Cammarano ».

Da Parigi, Verdi risponde subito al poeta; ma per i due primi atti non si mostra troppo contento, e gli consiglia di attenersi fedelmente alla tragedia Schilleriana: « Ricevo adesso il programma e vi confesso che avrei amato due prime donne e mi sarebbe piaciuto in tutta l'estensione del suo carattere la favorita del

principe, precisamente come l'ha fatta Schiller. Nel primo finale non amerai una stretta o cabaletta finale. La situazione non lo esige, ed una stretta farebbe perdere tutto l'effetto della posizione.... Nell'atto secondo vi raccomando il duetto Wurm ed Eloisa. Farà un bel contrasto il terrore e la disperazione di Eloisa colla freddezza infernale di Wurm.... Il terzo atto è bellissimo. Sviluppate bene il duetto fra padre e figlia: fatene un duetto da cavare le lagrime... ».

Cammarano risponde, il 4 giugno: « La vostra lettera con data 17 maggio mi venne a tempo, e vedete che l'accusa poesia comprende in sè quanto in proposito mi avete accennato. Tutte le altre vostre considerazioni saranno da me poste a matura disamina: ora non posso, per non ritardarvi questi versi, parte essenzialissima del dramma... Parmi che tutto assieme non vada male: ad ogni modo son tranquillo, nella sicurezza che voi empirete ogni mio difetto. Vi saluta il vostro amico sincero

Salvatore Cammarano ».

Ma pochi giorni dopo (il 17) ritorna su le osservazioni fattegli dal Maestro, premettendo un garbato esordio in tono... minore,

« Se non temessi la taccia di utopista, sarei tentato a dire che per ottenere la possibile perfezione di un'opera musicale, dovrebbe una mente sola essere autrice dei versi e delle note... Convinto di questa massima, ho sempre operato in conformità di essa, ed i maestri coi quali ho diviso il lavoro furono sempre da me stesso interpellati all'oggetto. Ho però attentamente esaminato la vostra lettera, in data 17 maggio, ed a quella rispondo... In quanto al primo finale lo pensammo ad un modo, e già quel pezzo vi fu mandato. Anche nel terzo atto le nostre idee collimano. Rimane il secondo, ed in ispecie la distribuzione dei pezzi di cui deve comporsi... Ma la vostra lettera del 17 parla da voi prima che vi giungesse la mia distribuzione dei pezzi: dopo quella siete voi rimasto nella sentenza vostra, o siete venuto nella mia?... Vi abbraccio confermando

Vero amico vostro
Salvatore Cammarano ».

E' da ritenersi che Verdi, pur lodando in complesso il libretto, rimanesse, quanto al se-

condo atto «nella sentenza sua», poiché il poeta ritornava sull'argomento con altra lettera del 28 luglio:

« Amico sempre a me caro,

Seriamente ho meditato sulla chiusura dell'anno 2°, e certo non per ostinazione ma per calcolo sono tornato alla prima idea. Quest'aria ha una situazione (spero di non ingannarmi) assai calda, assai drammatica, dovrà eseguirsi da uno dei principali artisti, sarà musicata da Verdi: con questi dati si può contare sopra un buon successo, ed in mezzo al plauso cade sempre bene la tela... Flauto mi ha fatto leggere la vostra ultima lettera ed io vi rendo grazie per le lodi; ma più che l'encomio (grato sempre quando viene da chi può darlo), mi sorride il pensiero che, se la poesia vi talenta, la musica che dovrà informarsene sarà certamente sublime e degna di chi la scrive. Addio, caro Verdi, son veramente il vostro amico

Salvatore Cammarano ».

Verdi, che aveva iniziato la composizione della *Luisa Miller* durante la di lui permanenza a Parigi, portò a compimento lo spartito nella tranquilla operosità di Busseto; e di là annunziava all'impresario Flauto che sarebbe stato a Napoli «il giorno 8. o 10 ottobre per andare in scena alla fine dello stesso mese».

La prima della *Miller* fu invece ritardata di oltre un mese; perchè giunto a Roma, il Maestro venne trattenuto in quarantena a causa del colera che serpeggiava per l'Italia. L'opera poté essere al fine rappresentata al San Carlo, presente l'autore, la sera dell'8 dicembre 1849, eseguita dalla Gazzaniga (*Luisa*), dalla Salandri (*Duchessa Federica*), da Malvezzi (*Rodolfo*), Selva (*Walter*), De Bassini (*Miller*), Arati (*Wurm*) e accolto con ottimo successo.

Nel periodo decorso tra la rappresentazione della *Miller* e quella del *Trovatore*, che fu l'ultima opera composta da Verdi su versi del Cammarano, i due collaboratori ebbero un largo scambio di idee circa un libretto da ricavarsi dal *Re Lear*.

Il tragico soggetto di Shakespeare aveva richiamato altre volte, prima d'allora, come poi dopo, la viva attenzione del futuro autore di

Otello e di *Falstaff*; e negli appunti verdiani, tracciati nel 1848 e '49, s'incontra reiteratamente il titolo di *Lear*, come pure quello di *Manon Lescaut*, tra i vagheggiati soggetti di nuovi melodrammi.

Tuttavia l'idea non assunse forma concreta che sui primi del '50; ed allora il Cammarano stese una prima tela, che Verdi accettò e lodò; viceversa poi, mutando or qua or là, finì per farne una nuova, e la inviò al librettista con osservazioni che denotano larghezza di vedute e modernità d'intenti nella struttura della tragedia musicale. Ma in quei mesi il Maestro era impegnato a scrivere un'opera nuova per l'editore Ricordi (lo *Stiffelio*) ed a comporre un'altra, circa nello stesso periodo, per *La Fenice* di Venezia, cioè il *Rigoletto*, onde il *Re Lear* venne messo in disparte. L'idea fu ripresa ancora più decisamente nel '53; e il libretto, poi che il Cammarano era morto l'anno prima, venne scritto da Antonio Somma avvocato e poeta udinese, l'anonimo autore dei versi del *Ballo in maschera*: non di meno la musica, se si eccettui qualche abbozzo, non fu scritta né allora, né poi.

Nella precedente stagione d'autunno del 1850, Verdi aveva messo in scena e diretto al teatro Comunale di Bologna il suo *Macbeth*, festosamente accolto. In quell'occasione promise ad Alessandro Lanari, impresario del massimo teatro bolognese, una nuova opera da rappresentarsi su le medesime scene l'anno seguente.

Il soggetto che Verdi vagheggiava di scrivere non era più il *Re Lear*, ma *Il Trovatore*, forte dramma popolarissimo del poeta spagnolo Antonio García Gutiérrez, da cui era rimasto assai impressionato, assistendo ad una rappresentazione a Madrid, tanto che l'aveva addittato come soggetto di melodramma all'altro suo librettista Francesco Maria Piave. Poi, come non di rado faceva, lo destinò al Cammarano, col quale sui primi del '51 s'inizia una corrispondenza intorno al *Trovatore*; ed a fine marzo doveva esser già stato tracciato un «programma», se Verdi da Busseto, il 9 aprile, scriveva al poeta:

« Caro Cammarano, ho letto il vostro programma, e voi uomo di talento e di carattere tanto superiore, non vi offendereste, se io, meschinissimo, mi prendo la libertà di dirvi che se questo soggetto non si può trattare per le nostre scene con tutta la novità e bizzarria del dramma spagnolo, è meglio rinunziarvi... Per esprimere meglio il mio pensiero vi stenderò

più dettagliatamente come lo sento intorno a questo soggetto». E qui fa seguire una tela del dramma, diviso in un prologo e quattro parti, con la denominazione dei pezzi musicali e spesso con le parole delle frasi salienti, aggiungendo come conclusione: « Vi prego di perdonarmi l'ardire: io avrò torto certamente, ma non potevo a meno di dirvi tutto quello che sentivo. Del resto il mio primo sospetto che questo dramma non vi piacesse è forse vero. Se ciò è, siamo ancora a tempo a rimediare, piuttosto che a far cosa che non vi piace ».

In tanto era accaduto che l'impresario Lanari, non sentendosi in grado di accettare le condizioni poste da Verdi per la rappresentazione dell'opera promessa (nolo di 250 napoleoni d'oro per la sola stagione del Comunale di Bologna, restando integra la proprietà dello spartito per l'autore), dichiarava di rinunciare al progetto. Di questa circostanza trasse accortamente profitto il Sor Cencio Jacobacci, famoso impresario romano, che si assicurò la prima esecuzione del *Trovatore* per il suo Teatro Apollo.

La composizione dell'opera subì interruzioni e ritardi per dolorose circostanze: da prima la morte della madre del Maestro, Luigia Utini, poi la malattia gravissima del vecchio padre; e quando finì la trepidazione per la vita del caro infermo, improvvisamente una dolorosa notizia venne a turbare l'animo del compositore: il povero Salvatore Cammarano si era spento (il 17 luglio del '52) senza aver potuto ultimare il quarto atto del libretto. Tuttavia Verdi si affrettò a mandarne il corrispettivo alla vedova; anzi conoscendo le non liete condizioni economiche della famiglia, in luogo dei cinquecento ducati pattuiti, gli inviò sei cento. E poiché rimaneva qualche scena da verseggiare, e fors'anche perchè qualche ritocco si rendeva necessario prima dell'esecuzione, il Maestro, col tramite del comune amico Cesare De Sanctis, affidò a Leone Emanuele Bardare, napoletano, l'incarico di completare e modificare, ove occorreva il libretto del *Trovatore*. Lo spartito fu portato rapidamente a termine coll'impetuosità della vena verdiana negli ultimi mesi del '52, così che il 14 dicembre il Maestro poteva annunziare al suo intimo Vincenzo Luccardi, reputato scultore romano e professore all'Accademia di San Luca: « *Il Trovatore* è completamente finito: non manca nemmeno una nota e ne sono contento. Basta che lo siano i Roman!... ».

La sera di Natale Verdi arrivò a Roma per

le prove: l'opera ebbe la prima sua rappresentazione il 19 gennaio del '53, al Teatro Apollo.

L'attesa era così viva che, sebbene in quei giorni una delle non infrequenti inondazioni del Tevere avesse allagato tutto il rione circostante al teatro, fin dalle nove del mattino una folla compatta coi piedi nell'acqua si piegava e si sospingeva per acquistare i biglietti per lo spettacolo della sera. Il successo della nuova creazione verdiana fu grandioso, magnifico.

Il corrispondente romano del maggior periodico teatrale d'allora « *Il Pirata* », diretto da Francesco Regli, scriveva: « Ier sera, 19 corrente, appariva su queste scene la nuova opera di Giuseppe Verdi, poesia di Salvatore Cammarano: *Il Trovatore*. Fu applaudita da capo a fondo. La musica ha ispirazioni sublimi, bellezze veramente peregrine. Il primo e il terzo atto piacquero moltissimo, il secondo un po' meno, il quarto entusiasmò... ».

Verdi tornò subito a Busseto: aveva fretta di appartarsi nella tranquilla solitudine campestre per profondere i tesori della sua ispirazione inesauribile nelle pagine della nuova opera concepita e iniziata tra l'una e l'altra prova a Roma: *La Traviata*, che nel breve giro di pochi mesi segui al *Rigoletto* e al *Trovatore*.

Non voleva però mostrarsi immemore dei buoni amici romani e dei cooperatori valorosi del trionfale successo riportato nell'*Urbe*; onde appena giunto a Busseto, scriveva al Lucardi: « Eccomi a casa, stanco, affaticato dal lungo, eterno viaggio.... Spero di ricevere presto tue notizie: mi parlerai del *Trovatore* e dei suoi amabili esecutori, ai quali ti prego dire le cose più gentili. Saluta amiche e conosciuti: Moneta, Doria, il mio buono e caro Angiolini ecc. ».

Quelli che il Maestro chiamava « amabili esecutori » erano la bella Rosina Penco, la Goggi, il Boucardé, eroe « di quella pira » e il Guicciardi: il « buono e caro Angiolini » era il direttore d'orchestra dell'*Apollo*.

Del collaboratori di Verdi, solo chi a buon diritto avrebbe potuto dirsi il principale, era mancato, lontano per sempre, alla prima del *Trovatore*; ma il nome di Salvatore Cammarano è da oltre settant'anni indissolubilmente legato alla fortuna imperitura dell'opera, cui egli aveva dato con devoto entusiasmo la trama poetica, che il Genio canoro seppe vivificare con gli accenti più fervidi delle umane passioni.

TANCREDI MANTOVANI.



La vecchia opera italiana e recenti giudizi stranieri

Man mano che il tempo va allontanandosi dal momento in cui l'opera romantica tedesca culminò trionfalmente con Wagner, va mutando il modo di intendere e di giudicare l'opera italiana. Ed è naturale, perché l'opera tedesca nacque in contrapposto a quella nostra, e mentre l'astro wagneriano splendeva, abbagliava non solo i tedeschi (che erano inevitabilmente portati a scorgere in quella gran luce l'unica, la sola pura e definitiva), ma molti degli stessi italiani, specie fra i più evoluti. L'opera italiana, quella che dal 1600 in poi s'era diffusa dominando l'Europa, e costituise forse la nostra maggiore e più gloriosa tradizione musicale, pareva morta, definitivamente sorpassata, condannata dai più veggenti, non avari di contegno sopportazione per Maestri italiani specifici del 1700.

Chi non esaltava con convinzione la grandezza di Gluck, senza magari nemmeno ricordare la singola personalità de' suoi contemporanei? Un'eccellenza era corrente: Piccinni, per ripetere i malevoli giudizi francesi e tedeschi.

Eppure, col volgere del tempo molte idee mutano, i valori si misurano con precisione e serenità, ed uomini ed opere si scorgono come quando, passata l'impressione d'un vivo bagliore, si ritorna a distinguere linee, oggetti, figure, che pure erano sempre state davanti ai nostri occhi, incapaci di vederle.

Il paese dove gli studi storici hanno l'incontestata supremazia è la Germania, giusto quella che più vivamente (e spiegabilmente) aveva combattuto contro l'opera italiana, nel suo spirito più essenziale. E giusto in Germania si nota il ripetersi di fatti significativi.

Non parliamo della diffusa ammirazione odierna per Verdi, quindi proprio per quel genio che rivaleggia (non a parole ma a fatti —

ed è ben di più) con Wagner; e seppe continuare la grande tradizione nostra vittoriosamente, anche mentre il Maestro tedesco raggiungeva le sue immortali altezze. Solo oggi i tedeschi misurano la grandezza del trionfo del semplice ma possente Maestro italiano.

Mentre la produzione teatrale lirica tedesca traversa una fase delle più laboriose, riornano sulle scene i melodrammi di Händel. Sono opere d'uno dei maggiori genii tedeschi, è vero, e portano i segni della sua grandezza; ma lo spirito vi è quello del melodramma italiano della prima metà del 1700. Händel aveva operato nella corrente teatrale italiana affermandosi nella stessa Italia, ed attuando la fusione dei caratteri della Scuola Veneta del tempo, con quelli della Scuola Napoletana. Poi, a Londra, aveva gareggiato con Maestri italiani, battendosi, si può dire, sullo stesso terreno. « Il tipo più puro d'opera italiana d'allora si trova in Händel », dice il prof. H. Abert in un articolo di cui parleremo poi. Il ritorno all'apprezzamento dell'opera di Händel è dunque nuovo riconoscimento dell'opera italiana; e lo sentono e lo ammettono gli stessi tedeschi, quando dicono che è reazione anti-wagneriana.

Ma un altro fatto non meno significativo si verifica negli studi storici e critici, dove i nostri Maestri sono oggetto di considerazione ben diversa da quella concessa loro in tempi pure non lontani. Questo si nota specie in rapporto all'azione di C. Gluck. Finora veniva presentata come una riforma tedesca, in contrapposto all'opera italiana del 1700, invece adesso si va delineando un ben altro concetto. Si vede che Gluck ha compiuto e riassunto col suo genio, assimilando elementi italiani e francesi, tutt'una fase evolutiva a cui hanno preso parte librettisti e compositori italiani, i quali « in certo modo gli furono di modello e di sprone ». Nella sua gioventù, « notoriamente, assieme a Gluck, vari caratteristici compositori del suo tempo aspiravano, se non proprio ad una decisa riforma, certo ad una rigenera-

zione, od anche solo, in genere, ad un'opera più profonda ed intima ». G. A. Hasse, Jommelli, Traetta, Perez, de Majo « in fondo persegono la stessa via di Gluck, il quale solo arriva colla sua riforma, a raggiungere ciò a cui gli altri tendevano. Per ciò i suocennati maestri italiani furono, non solo compagni, ma in parte anche modelli di Gluck. Se il creatore dell'*Orfeo* emerse tra loro, fu spesso, non per maggiore genio, ma per maggiore decisione d'atteggiamento e forza di volontà ». Così Walther Vetter nella *Zeitschrift für Musikwissenschaft* dello scorso settembre.

L'A., che già aveva illustrato a fondo i rapporti fra Gluck e la *tragédie lirique* francese, mostra poi con molti esempi le prove della sua generale affermazione. E, per esempio, a proposito di Traetta dice: « fino a che le barriere della vecchia opera (almeno esteriormente) ed il suo nome rimanevano, non si poteva fare niente di più perfetto di quello che ci donò, dal lato musicale e drammatico, Tommaso Traetta. Il quale lasciò abbattere quelle barriere ad un altro, al tedesco C. W. Gluck; ed in ciò (Traetta) mostrò i limiti della sua natura d'artista, a cui non era concesso varcarli. Se *Ifigenia in Tauride* ed *Antigone* di Traetta fossero opere scritte da Gluck prima della sua riforma, sarebbe costituita la pienamente organica congiunzione tra il Gluck del periodo italiano ed il Gluck riformatore; congiunzione che in realtà non esiste ».

D'altra parte, nella *Neue Musik Zeitung* del 15 ottobre u. s., il dott. Hermann Abert scriveva sull'Opera di Stoccarda sotto la direzione di Jommelli, dal 1753 al 1769, e metteva in risalto l'importanza ed il valore dell'azione del Maestro napoletano « una stella di prima grandezza ».

« La figura di quest'uomo risponde ben poco all'idea di uomo svelto, viscido, e tanto falso quanto intrigante, che, specie i profani, amavano farsi dei musicisti italiani chiamati alle corti tedesche. L'uomo grassoccio e goffo era una natura molto bonaria..., ma nel suo informe corpo stava uno spirito straordinariamente saggio, versatile, chiaroveggente, ed un'anima grande e rovente. Era il più colto musicista italiano del tempo; un'uomo che, in fatto di dottrina e cultura letteraria, bene poteva misurarsi col suo contemporaneo Gluck, ed oltre alle sue facoltà musicali, aveva un non insignificante talento poetico. Tutte queste doti, unite alla sua abilità nel maneggi degli affari, gli procurarono ovunque una considerazione, che spiega i suoi rapporti con persone

eminenti del mondo politico e letterario del tempo... Insomma Jommelli era tutt'altro che un semplice musicante, bensì un artista, che dominava a pieno la cultura del tempo suo, e in fatto di teatro lirico, sapeva quel che voleva ».

Dopo aver tracciato in poche linee il quadro dell'opera nella prima metà del 1700, l'A. dice: « Dal 1750 si trovano tracce d'un nuovo spirito nell'opera. Il tempo di Rousseau si rispecchia anche nella musica. Cresce una nuova generazione di drammatici musicali, ed ai suoi dirigenti appartiene Jommelli come poi il suo coetaneo Gluck. Certo che Metastasio domina ancora tutte le scene, ma la musica viene composta diversamente ».

« Appunto Jommelli non esita a ritoccare egli stesso alcuni punti dei suoi libretti, per meglio adattarli alla musica. Allo stesso scopo egli dirige la sua geniale intensificazione del linguaggio orchestrale co' suoi nuovi vulcanici effetti di *crescendo*, e col suo imponente amalgama di stile italiano e francese, che raggiunse a Stoccarda la sua massima perfezione. I cori, prima sconosciuti nell'opera italiana, e i pezzi orchestrali descrittivi indipendenti, hanno parte importante; e soprattutto si palesa la aspirazione a ridurre il *recitativo secco* sostituendolo con quello accompagnato da tutta l'orchestra. Era il primo inizio dell'opera à composition continua ».

« Siamo alla porta del dramma musicale di Gluck, ed i contemporanei non avevano tanto torto quando chiamavano Jommelli il *Gluck italiano* ».

Nuove Partiture in form. fascabile

F. GEMINIANI

Andante per Archi, Arpa ed Organo. Revisione e annotazione di G. MARINUZZI (119973).

V. DE SABATA

Gethsemani. Poema contemplativo. Per orchestra (119899).

G. F. MALIPIERO

Variazioni senza tema per Pianoforte e Orchestra (119927).

Dalle tre Commedie Goldoniane. Frammenti sinfonici: 1. La Bottega da caffè. - 2. Sior Todero Brontolon. - 3. Le Baruffe Chiozzotte (119432).

O. RESPIGHI

Belfagor. - Ouverture. - Per Orchestra (119989).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

Musica Sacra. Milano, nov.-dicembre 1925.
— *Pel Centenario di Pierluigi da Palestrina.*

Si mostra il sommo maestro romano nella sua realtà: figura che chiude e riassume la polifonia sacra medievale e voce musicale della liturgia cinquecentesca.

G. BAS. — *Per l'Organo Italiano.* II.

Si considera quale deve, non è, ma potrà essere la musica organistica italiana.

— *I Responsori della Settimana Santa.*

Facendo eco allo scrino di M. J. Tiersot, si rivendicano al Palestrina i magnifici Responsori a 4 voci, un tempo attribuiti ad A. Ingegneri.

II Pianoforte. — Torino, dicembre 1925.

A. CIMBRO. — « *L'Arianna a Nasso* » di R. Strauss.

* Nonostante quello che si è detto per scemarne l'importanza, possiede... attrattive e fascino, che non sono destinati affatto ad avvizire».

L. PERRACHIO. — *Dodici sonate di T. A. Vitali trovate a Torino.*

Annuncio della scoperta (fatta dal prof. Luigi Toeri) dell'opera terza del Vitali. Se ne recano notizie storiche, e si descrivono i tre volumetti contenenti le dodici Sonate, nella Riserva Musicale della Biblioteca Nazionale torinese.

J. TIERSOT. — *Couperin.*

Si illustra la figura di Francesco Couperin, i caratteri dell'arte sua, ed i suoi rapporti con quella italiana del tempo. Una volta il Maestro fu detto « serviteur des Italiens », tant'era corelliano.

Rivista Nazionale di Musica. — Roma, 20-27 novembre 1925.

A. BONACCORSI. — *La musica nell'opera e nella vita del Carducci.*

Si tenta chiarire il concetto ed il sentimento che della musica ebbe il poeta, e la peculiare musicalità dell'arte sua.

G. SCUDERI. — « *Volpino il calderai* » di Renzo Bossi.

* Ci è sembrato che il Bossi si sia abbandonato qui e là ad una esuberante espansione lirica, o meglio, abbia inteso il personaggio di Volpino più con sensibilità lirica che con la necessaria tagliente misura che avrebbe dovuto delineare questo rozzo ma astuto personaggio...».

R. GERALDI. — *Nel III Centenario di R. Giovannelli.*

Notizie storiche sul Maestro secentesco, che fu commemorato da A. Cametti in un'audizione alla R. Acc. Filarmonica Romana.

L'Arte Pianistica. — Napoli, ottobre 1925.

A. BONAVENTURA. — *L'inno del Mamiani a Santa Cecilia.*

Estrami e commenti su una prolissa poesia di Terenzio Mamiani.

A. LONGO. — *Le opere clavicembalistiche di G. S. Bach.*

Si parla dei Preludi e Fughe n. 9-15 della 1^a Parte del Clavicembalo.

U. PROTA GIURLED. — *Paisiello e i suoi primi trionfi a Napoli.*

Fine di queste notizie storiche.

L. A. C. BOMBET. — *Gli ultimi momenti di Haydn.*
Estrami dalle lettere scritte da Vienna sul celebre compositore.

Eco Musicale. — Messina, ottobre 1925.

E. SICILIANO. — *La banda militare e l'attuale sua condizione.*

Si fanno voti perché il Governo riconosca in valore le bande militari.

ESTERO

La Revue Musicale. — Parigi, novembre 1925.

A. CORTOT. — *L'œuvre pianistique de César Franck.*

Prima parte d'un bello studio, dove il grande pianista mostra che parte ebbe il pianoforte nelle composizioni di Franck, e ne illustra le opere principali.

E. JAQUES-DALCROZE. — *La Technique intérieure du Rythme.*

L'A. spiega come il ritmo (ordine nel moto) armonizzi i centri nervosi, così da « instaurare la chiara conoscenza di sé stessa e creare la possibilità di trarre facilmente tutto il profitto possibile dalle proprie facoltà ». Quindi « lo studio sperimentale del ritmo deve fare parte d'ogni educazione musicale bene organizzata ».

L. DE FLAGNY. — *Notes sur Antoine Reicha.*

Si mette in vista, con notizie storiche, e con citazioni di lettere d'uomini celebri, tutta l'ammirazione da cui era circondato il maestro oggi dimenticato; ma che infatti grandemente su Berlioz e su tutti i « neoromantici ».

G. DE SAINT-FOIX. — *Les premiers Pianistes parisiens. Les Six Sonates de Méhul.*

Commento alle sei Sonate del maestro, che poi si diede del tutto al teatro, mentre quei lavori giovanili parevano una notevole promessa per la musica sinfonica.

M. TOUZÉ. — *Sur les Modes Musulmans.*

Notizie che concludono col principio: tutti questi modi, sieno musulmani, latini o greci, obbediscono alla legge delle quinte successive.

A. COUBROY. — *La Musique, Vice Littéraire.*

L'A. spiega come la musica di cui parlano i literati sia qualcosa di vago e d'inesatto; ciò spiega lo spregio dei musicisti per i commentatori.

— dicembre 1925.

Numero speciale dedicato ad Ernest Chausson (di cui si danno ritratti), e contiene:

C. DU BOS. — *Chausson et la consolation par le cœur.* — **G. SAMAZEUILH.** — *Ernest Chausson (1855-1899). Correspondance inédite de Claude Debussy et Ernest Chausson.*

Lettre à Eugène Ysaÿe. — *Lettres inédites à Vincent d'Indy.* — *Lettres inédites à M. me de Rayssac.* — *Lettres inédites à Paul Pougues.* — *Lettres inédites à Henry Lerolle.* — *Lettre de H. Duparc à E. Chausson.* — **M. BAUCHER.** — *Le Langage et l'Esprit.* — **A. HOERÉE.** — *Chausson et la Musique française.*

— *Quelques opinions sur Ernest Chausson.* —

Souvenirs sur Ernest Chausson. — Catalogue de l'Ouvre d'Ernest Chausson.

Le Ménestrel. — Parigi, 13 novembre 1925.

A. CELLIER. — *Réflexions et Menus Propos d'un profane de Sciences Acoustiques.*

Idee, opinioni, suggerimenti intorno al complesso e delicato problema dell'acustica dei locali dove si fa musica.

Revue de Musicologie. — Parigi, novembre 1925.

T. REINACH. — *Les doléances d'un professeur de musique il y a 2000 ans.*

Dalla miscellanea di scritti egizi in onore di Giacomo Lumbroso, l'A. riproduce estratti d'un papiro dove un tale Meracleone di Filadelfia d'Africa reclama certi diritti che gli spettano per eredità.

M. CAUCHIE. — *L'Odhecaton, recueil de musique instrumentale.*

Con esempi si dimostra che buona parte delle composizioni polifoniche pubblicate dai Petrucci nelle raccolte B e C del *Harmonice Musices Odhecaton* sono di fatto musiche strumentali, malgrado gli inizi di testo messi al principio delle singole parti.

J. G. PROD'HOMME. — *Guillaume Morlaye, éditeur d'Albert de Ripe, luthiste et bourgeois de Paris.*

Notizie storiche tirate da una recente pubblicazione di atti notarili della vecchia Parigi.

A. TEISSIER. — *Deux lettres du prince Antoine Ier de Monaco à François Couperin.*

Documenti con brevi illustrazioni.

G. DE SAINT-FOIX. — *La fin d'une controverse.*

L'illustre musicologo mostra con prove di fatto: 1º che il Concerto in mi bem. per Violino è realmente di Mozart, 2º che fu scritto nel 1785 (due punti che l'A. aveva sempre sostenuti), 3º che se non fu composto per G. Fed. Eck, certo venne a lui affidato per l'esecuzione dallo stesso Mozart.

Le Courier Musical. — Parigi, 1 novembre 1925.

L. VUILLEMIN. — *Rougeurs!*

« Rossori! » Viva protesta contro le ultime decorazioni della Legion d'Onore (di cui il nastri è rosso) date a musicisti.

M. DANBRESSE-C. TENROC. — *Moralité, Immoralité, Amoralité.*

Scambio d'idee, prima a sostegno della moralità, poi della immoralità dell'arte.

— 15 novembre 1925.

L. AUBERT. — *De l'inquiétude musicale.*

L'A. non fa un quadro neto della vita musicale francese, essa già pare disorientata e mosse da eguali singoli. Ma vi sono segni di un ordine nuovo, che ispira fiducia.

J. NIN. — *Les Musiciens Espagnols anciens et le Clavecin.*

Inizio d'uno studio su questo tema finora poco trattato. Qui si cerca spiegare la poca diffusione in Spagna del clavicembalo, colla popolarità della *vihuela* (specie di chitarra) e la preferenza del clavicordo.

Le Monde Musical. — Parigi, novembre 1925.

L. FLEURY. — *Les sept plaies de la Musique. Le billet à prix réduit.*

L'insigne fiammata si confessò inventore del biglietto a prezzo ridotto ch'è usuale a Parigi pel concerti, ma ne riconosce il falso risultato.

M. TOUZÉ. — *Précis de Musique Intégrale. Accord de deux quintes. Accord de trois quintes.*

Continuazione dello scrivo, dove l'armonia si studia su basi empiriche.

F. COUPERIN. — *L'Art de toucher le Piano.*

Seguito della riproduzione-riassunto del celebre lavoro didattico.

Musical Opinion. — Londra, ottobre 1925.

G. GARDNER. — *Why is Mozart an Immortal?* (Perchè Mozart è immortale?).

« Perchè ha toccato l'anima collettiva degli uomini... ciò che dice va al cuore, tanto di chi è musicalmente infantile, quanto di chi è saggio e prudente ».

A. CARSE. — *Famous Orchestras of the Past. I. Dresden Orchestra under Hasse.*

Interessanti notizie sull'Orchestra di Dresden, che alla metà del 1800 era la prima d'Europa, sotto la direzione d'Adolfo Hasse.

E. M. GREW. — *« E. N. » a Recollection of his Birmingham Days.*

Notizie sul critico inglese Mr. Ernest Newmann e sul suo soggiorno a Birmingham.

— *A Musical Pilgrimage in Vanishing London.*

Il « pellegrinaggio in Londra che sparisce » è diretto questa volta al vecchio piccolo teatro di Haymarket, dove si diedero un tempo tanti concerti, dove suonò Mozart fanciullo, e di cui si dà un disegno.

— novembre 1925.

A. E. HULL. — *Brahms and his Poets. (Brahms e i suoi poeti).*

Nel suo lavoro Brahms diede parte molto larga al canto, sia corale, e sia solo. « È notevole che i suoi poeti favoriti furono quelli che lo riallacciavano a Beethoven ». Se ne considerano i vari canti musicali.

A. CARSE. — *II. The Mannheim Orchestra, under Cannabich.*

Notizie storiche, con citazioni di scrittori del tempo, sull'orchestra di Mannheim verso la fine del 1700, sotto la direzione di Christian Cannabich. Il crescendo ed il diminuendo erano una delle sue specialità.

H. ANTCLIFFE. — *Amateurs and the Orchestra.*

In Inghilterra floriscono varie orchestre di dilettanti, ed è un ritorno a vecchie abitudini. Se ne danno interessanti notizie.

F. BERGER. — *Popular v. Classical. (Popolarità e Classicità).*

L'arte classica non esclude quella popolare; che, per l'A., è anche più viva della sua rivale. « Ideali ed aspirazioni non producono sempre capolavori ».

— *A Musical Pilgrimage in Vanishing London.*

Si parla, e si riproduce un disegno, della Sala Hickford, dove nel 1765 si eseguì « Giulietta » del Dr. Arne, e Mozart suonò a quattro mani colla sorellina.

J. P. BAKER. — *The Plight of the Music Teacher.* (Le cattive condizioni dell'insegnante di musica).

In Inghilterra la professione d'insegnante privato di

musica pare non traversi un periodo lento. Forse v'influisce anche la diffusione della radiofonia; ma l'A. crede che, passata la novità, anche il nuovo trovato riuscirà d'aiuto alla diffusione della cultura musicale.

Musical Opinion. - Londra, dicembre 1925.

A. J. SHELDON. - *On Elgar*, I.

Prima parte d'uno scritto ammirativo. « Il sogno di Gerontio » viene confrontato come superiore a « Morte e Trasfigurazione » di R. Strauss. « Byrd e Palestrina non sono meno sinceri su questo argomento (la morte), ma il sogno di Gerontio è una tromba squillante di convinzione in confronto colla quale le loro estasi valgono poco più d'un flauto ».

H. O. ANDERTON. - *In a Blind Alley?* (In un vicolo cieco?).

Perplessità provocata dall'indirizzo musicale odierno.

— *A Musical Pilgrimage in Vanishing London*.

Disegno e ricordi della casa dove alloggiò L. Spohr nel 1820, quando fu chiamato a Londra dalla Società Filarmonica.

The Sackbut. - Londra, novembre 1925.

V. BELAEV. - *Anatole Alexandrov*.

Continuazione della serie di scritti illustrativi sull'odierna Scuola Russa. A. Alexandrov viene presentato come lirico e tradizionalista, ma nel senso di continuatore della mentalità nazionale russa.

R. BENNETT. - *That ubiquitous Rag*.

A proposito della Storia di Irving Berlin, scritta da A. Woolcott (ed. Putnam), l'A. spiega come il Rag sia l'espressione delle classi più sfortunate della società, che aspirano sempre ad uno stato migliore. « Berlin è il poeta del miteamente sfornutati, ma sempre speranti ».

U. GREVILLE. - *The Ten Thousand Elects*.

L'autrice nota il disinserito dei letterati per le esecuzioni musicali, dove pure si cantano buone poesie, e propone di non mancare di indicare gli autori dei testi nei programmi.

S. GODDARD. - *Some Note on Maurice Ravel's Opera « L'Heure Espagnole »*.

Illustrazione del libretto e della musica dell'opera *L'Heure Espagnole* di Ravel.

H. ANTCLIFFE. - *Some new Italian Songs*.

Gli giudici su Ercole di Castelnovo-Tedesco, Sanzoglio, Gul, Cimara, Mortari, Frazzi. L'A. vi sceglie, da un lato dipendenza da Pirandello, e da un altro lato da Brahms.

H. S. GORDON. - *The Jazz Myth*. (Il mito del Jazz).

Per l'A. il Jazz è un mito, creato da abili propagandisti, che seppero strutturare l'ingenuità pubblica.

The Chesterian. - Londra, novembre 1925.

D. E. PIKE. - *The Future of Delius*.

Sguardo al passato del compositore, si può dire, cosmopolita, che si lasciò dominare da testi filosofici per un notevole periodo della sua vita, e verosimilmente si liberò da tale influenza ritornando ad un più intimo possesso di sé stesso.

C. AUSTIN. - *Modernity and Wisdom*.

Considerati i concetti di « modernità e saggezza », l'A. conclude invitando i musicisti inglesi a seguire le grandi tradizioni nazionali, unica maniera di creare una degna scuola nazionale.

H. ANTCLIFFE. - *Nationality as expressed in Singing*. (Nazionalità espressa nel canto).

Ogni popolo canta a proprio modo, sia per la maniera di melodeggiare, e sia per quella d'eseguire. Quindi, nel giudicare la musica dei vari paesi, bisogna fare quanto possibile per mettersi nell'ambiente musicale del sito a cui le musiche appartengono.

— dicembre 1925.

E. EVANS. - *Albert Roussel*.

Il maestro francese viene prospettato ne' suoi tratti personali e ne' suoi rapporti colla tradizione francese. Se ne illustrano poi in breve le composizioni.

F. H. MARTENS. - *The conception of Time as an Influence in Music*. (Il concetto del tempo quale influenza sulla musica).

Si accennano segni di connivenza fra il concetto ed il senso del tempo (flusso della vita) ed il ritmo delle diverse età.

R. W. S. MENDL. - *The Art of Opera*.

Considerazioni in senso antivageriano sull'essenza del dramma e della musica, e del loro rapporti nell'opera.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 15 ottobre 1925.

W. ABENDROTH. - *Musikalischer Anti-Nationalismus*.

« Bisogna scartare energicamente le moderne teorie d'un esperanto musicale. Dobbiamo procurare, come in tutte le cose, anche in musica di ritrovare un senso, naturale, per così dire primitivo rapporto colle origini nazionali della nostra cultura... La civiltà è internazionale. Tutte le culture sono nazionali ».

Dr. H. ULLRICH. - *Anton Bruckner als Briefschreiber*. (A. Bruckner scrittore epistolare).

Recensione dei due volumi contenenti il complejo epistolario, dove il più e semplice maestro austriaco si rivela a cuore aperto ed in varie vicende della sua esistenza, non esclusa quella d'una domanda per ottenere un posto di cancelliere giudiziario!

— 23 ottobre 1925.

DR. G. GRANZOW. - *Groteske Musik*.

L'A. s'è occupato altra volta dei rapporti tra Musica e Psichiatria e spiega qui le tracce di anomalità ch'egli scorge in molta musica detta « moderna », dove abbonda tanto il Grotesco, che per lui è « un gioco col delfino ».

— 30 ottobre 1925.

M. FRIEDLAND. - *Brahms und der Pessimismus*.

Istilo d'uno studio, dove, qui, si mostra la diversa posizione di Wagner e di Brahms rispetto al concetto più puro del pessimismo, insegnato dallo Schönhauser.

— 27 novembre 1925.

DR. F. BRUST. - *Von den Grenzen der Musikästhetik*. (Dei limiti dell'estetica musicale).

Per quanto acuto si facciano le indagini e precisi i sistemi, rimarrà sempre oscuro ed inesplicabile un punto, che è l'essenza della musica e della stessa vita.

R. V. MOJSISOVICS. - *Liszt's « Christus » als Mysterienspiel*.

Proposta d'eseguire il « Christus » in forma di Mysterienspiel, cioè come rappresentazione sacra, in sala da

concerto (non in teatro), malgrado il contrario aviso dello stesso Liszt.

H. RASCHI. - *Das Caruso Buch*.

Ampia recensione della sola Biografia autorizzata dal grande tenore, elaborata da Pierre V. R. Key, e che si giudica libro interessante pel contenuto, ma male scritto e peggio tradotto.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 2 dicembre 1925.

K. WESTERMAYER. - *Das synfonische Komma*.

Si spiega il valore, sia teorico e sia pratico, del comma che distingue, p. es., il *do diesis* dal *re bemolle*, per l'armonia e per l'esecuzione con strumenti non « temperati », ed anche più con voi.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, ottobre 1925.

H. ZELLNER. - *Offener Brief an Dr. Alfred Heuss in Sachen der Konservatorien und dessen Antwort*. (Lettera aperta al dott. A. Heuss intorno ai Conservatori, e la sua risposta).

Scambio d'idee sull'efficacia di vari lati del metodo didattico attuale per l'insegnamento della composizione. Se non ci inganniamo, è facile l'accordo pel blasimo di certe consuetudini, ma è difficile trovare come sostituirle con vantaggio.

G. RAMIN. - *Die Vorbachsche Orgelmusik und Einiges über ihre Reproduktion*. (La musica organistica anteriore a Bach, ed alcuni criteri sulla maniera d'eseguirla).

Bisogna: 1.º escludere ogni sfumatura, ed attenersi a periodi nettamente distinti per colore; 2.º rinunciare all'idea che le tastiere abbiano per base i suoni d'8 piedi, ed il pedale quelli di 16 piedi; 3.º non accumulare troppi registri, curando la chiarezza della sonorità.

G. SEYWALD. - *Felix Draeseke und die Form*.

Si esalta la forma nelle opere del vecchio maestro; forma che non è sistema rigido e preconcetto, ma il contenuto stesso delle sue musiche.

DR. A. HEUSS. - *Arnold Schönberg Preussischer Kompositionsführer*.

Vivo attacco, in senso antisemita, contro la nomina di A. Schönberg a professore di composizione all'Accademia Artistica di Berlino.

— novembre 1925.

J. LEIPS. - *Gegen die Romantisierung Klassischer Musik*. (Contro la romanizzazione di musica classica).

Prendendo ad esempio il 1º tempo della 3ª Sinfonia di Beethoven, si mostra come vengano esagerate le intenzioni e le indicazioni originali, fino a svisarle.

DR. A. HEUSS. - *Arnold Schönberg Preussischen Musikliteratur*. (Su un lavoro della letteratura musicale francese).

Il libro è « Viaggio musicale nel paese del passato » di R. Rolland, di cui si dice molto bene; soprattutto si nota come tratti di musica così da interessare anche chi non è musicista. E una qualità che i secoli non hanno.

F. SPORN. - *Das Grammophon im modernen Musikunterricht*. (Il grammofono nell'insegnamento musicale moderno).

Interessante scritto dove si spiega l'importanza del

grammofono come mezzo d'istruzione, ed il modo di servirsi nel corso dell'insegnamento.

R. HARTMANN. - *Zur Methodik des Korrepetierens*. (Per il metodo nello studio coi cantanti).

In sostanza ecco i punti principali: studiare il testo; poi il canto come sola melodia (magari raddoppiata all'ottava); vi si aggiunge poi uno schema armonico; e si realizza per ultima la parte orchestrale completa. Come complemento si considera il compito della « parte » singola nel complesso dell'opera.

DR. V. FRANK. - *Franz Schmidt*.

Serito illustrativo sul Direttore dell'Accademia di Musica e Declamazione a Vienna, quale compositore di musica teatrale, sinfonica, organistica.

DR. A. HEUSS. - *Johann Strauss'sche Walzer im Konzertsaal*.

L'orchestra del Gewandhaus esegue due Walzer di Strauss; l'A. ne trae occasione per notare come quelle danze abbiano un fondo di carattere melico, comune alle opere sinfoniche di Scuola Viennese (Haydn, Mozart, Beethoven). Si fa noto che, ogni tanto, i ballabili strassiani vengono eseguiti artisticamente nei concerti.

Die Musik. - Stoccarda, novembre 1925.

H. REICH. - *Antike und moderne Minusoper und-operette und der Papyrusfund von Oxyrhynchos*. (L'antica e la moderna opera minima ed operetta, e la scoperta del papiro d'Ossirinco).

Di questo interessante scritto passeremo a parte.

W. DAHMS. - *Alessandro Scarlatti*.

Bello scritto sulla Scuola Napoletana e sullo Scarlatti.

H. A. GRUNSKY. - *Der erste Satz von Bruckner's Neunter ein Bild höchster Formvollendung*.

Chiusa dell'accurato studio sulla forma del 1º tempo della 9ª Sinfonia di Bruckner, con minimi schemi dei vari periodi.

E. BIENENFELD. - *Guido Adler*. - W. S. FLATAU. - *Ferdinand Wagner*. - W. DAHMS. - *Mattia Battistini*.

Medaglioni con ritratti fotografici, della Serie *Köpfe im Profil*.

A. WEISSMANN. - *Das Internationale Kammermusikfest in Venedig*.

Non esaltata ma serena rassegna delle ultime riunioni, ch'ebbero luogo a Venezia proprio solo perché è una città affascinante, ma non per suo valore musicale odierno.

— dicembre 1925.

K. WEINMANN. - *Palestrina*.

Serito storico, che riassume le ultime ricerche, e vi aggiunge particolari trovati dall'A. colle sue indagini negli archivi romani. Annessi facsimili d'autografi e ritratti.

M. KRAUSSOLD. - *Musik und Mythus in ihrem Verhältnis*.

Estratto d'un lavoro in preparazione. L'opera « materializza, sensibilizza l'irreale », essa ha quindi le sue radici nei misteriosi legami che uniscono il mito alla musica.

F. GUENTER. - *Der deutsche « bel canto »*.

Per l'A. non è vero che il bel canto sia privilegio

italiano, legato alla nostra lingua. Il bel canto tedesco esiste già, ma è diverso: « gli italiani cantano linee melodiche, i Tedeschi valori spirituali ».

A. WEIDEMANN. - *Das Wort in der Oper.* (La parola nell'opera).

L'A. mostra con citazioni l'importanza che dava Wagner a chi si potevano capire le parole, e come R. Strauss si sia preoccupato sempre più del confine creato da Wagner tra le voci dei cantanti e sonorità dell'orchestra. Chiude facendo voti perché i compositori odierni diano alla voce la sua naturale preponderanza.

F. WOHLFAHRT. - *Ernst Kurth: Bruckner.* Ampia recensione del libro recentemente apparso.

Nene Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1 novembre 1925.

W. RUDER. - *Tschaikowsky und die westliche Musik.*

Dopo avere detto che Chaikowsky « cancellava il carattere originale delle sue composizioni introducendovi elementi occidentali », si spiegano i rapporti che ha avuto colle varie Scuole nazionali europee.

K. HASSE. - *Palestrina, Schütz, Bach und Beethoven im Lichte der Stilwandlungen.* II. Chiama dello scritto, dove si mostra come i quattro grandi Maestri, in gioventù, assorbirono seguendo la corrente del tempo, poi incominciarono a separarsene tornando a forme precedenti, ed in ultimo periodo (di maturità) procedono col solo obiettivo dell'opera propria in sé.

DR. P. NETTL. - *Guido Adler zu seinem siebzigsten Geburtstag.*

Scritto in onore del settantunesimo compleanno dell'eminente musicologo austriaco, di cui si reca un ritratto.

— 15 novembre 1925.

H. SCHORN. - *Situation des Tones.*

Per l'A. il nocciolo del problema musicale odierno è il rapporto fra l'immutabile essenza acustica del suono ed i suoi mutevoli effetti sulla sensibilità umana; quindi tutti i tentativi di nuove possibilità sonore (terzi, quarti di tono, rapporti tra suoni e luci colorate) sono fecondi sforzi per trovare sempre nuove basi della musica.

DR. W. FROELICH. - *Jean Pauls Beziehungen zur Musik.* (I rapporti di G. P. Richter sulla musica).

In occasione del centenario della morte del grande scrittore (14 novembre), si dà uno sguardo generale su ciò che fu la musica nella sua mentalità e nei suoi scritti, cioè elemento che parte dal sentimento e va alla metafisica. Annesso ritratto.

LOSSEN-FREITAG. - *Alessandro Scarlatti.*

Buone notizie storiche sulla Scuola Napoletana e sul suo massimo Maestro, in occasione del secondo centenario della sua morte.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, novembre 1925.

R. STRAUSS. - *Brief über den Rosenkavalier.*

Dal carteggio di R. Strauss con H. v. Holmannthal, d'imminente pubblicazione, si riproduce una lettera (invero di limitato interesse) sul Cavaliere della Rosa.

F. GREISSLE. - *Die Periodizität der Entwicklung.* (La periodicità dell'evoluzione).

Si tenta scoprire le leggi naturali dell'evoluzione musicale. L'A. crede che le fasi polifoniche preparino fasi armoniche, dove si utilizzano e poi si dissolvono i mezzi maturati in quelle polifoniche precedenti.

P. EMERICH. - *Der Niedergang der Pianistik.* (Il tramonto del pianismo).

L'A., che già scriveva sulla mancanza di buoni Concerti per pianoforte ed orchestra, parla ora della musica per pianoforte solo, e spiega come la prima causa del decrescente interesse per il pianoforte, sia la produzione di debole musica pianistica. Ormai il pianismo in sé non stupisce più, bisogna che sia bella e viva la musica come creazione.

H. E. MUTZENBECHER. - *Die neue Szene.*

« La nuova scena » deve riuscire a ciò che rappresenta solo la verità storica dei fatti, per evocarne invece il valore spirituale.

A. BARESEL. - *Nutzen des Johann Strauss-Jubeljahrs.* (Vantaggi del giubileo straussiano).

Si sono fatti fare discorsi ad uomini che s'intenerivano ripensando ai tempi andati, si sono eseguiti due Valzer di G. Strauss al Gewandhaus, e si è fatta risaltare (nel confronto) l'austerità dell'odierna musica tedesca.

DR. E. LATZKO. - *Zwei Opernaufführungen in Italien.*

Le « due esecuzioni d'opera in Italia » sono, una il *Mosè di Rossini* all'Arena di Verona, ed una *La forza del destino* di Verdi al Politeama. Di tutt'e due l'A. parla con viva ammirazione, sia per l'opera e sia per la sua esecuzione. Poiché si tratta di scene che non hanno nulla di straordinario nella vita musicale italiana, si può notare anche questo scritto come uno dei segni d'una più serena valutazione dell'opera italiana.

H. GUTMANN. - *« Carmencita und der Soldat ».* Curiosa manipolazione russa di Carmen, eseguita a Berlino. Ne ripareremo.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, dicembre 1925.

O. V. RIESEMANN. - *Eine Oper « Salambo » von Mussorgsky.*

Notizie sull'opera che Mussorgski aveva incominciato a comporre nel 1863-64 e poi abbandonò. Quella musica venne poi utilizzata in altre opere.

T. WIRSENGRUND-ADORNO. - *Album Berg.*

Per la prima esecuzione dell'opera « Wozzeck », si spiega l'atteggiamento artistico del giovane maestro, ed i suoi rapporti con A. Schönberg.

H. H. STUCKENSCHMIDT. - *Notizen zur jüngsten französischen Musik.* (Notizie sulla più recente musica francese).

« Qualità della musica francese: fantasia, libertà, gusto, freschezza. Difetti: debolezza di costruzione, dipendenza letteraria, eccesso d'ornamenti, estetismo. Quel che hanno essi manca a noi, e viceversa ».

P. STEPAN. - *Vom Melos zur Pauke. Ein Konzert und ein Gespräch mit J. M. Hauer.*

Conversazione con J. M. Hauer, il compositore viennese, eroe del « melos atonale », di cui si è più volte parlato.

Der Auftakt. - Praga, novembre 1925.

DR. E. STEINHARD. - *Tonale, Atonale und Antiquierte.*

Misurato - ma non letto - resoconto delle esecuzioni di Venezia l'estate scorsa.

— *Vom Donaueschinger Stil.* (Sullo stile di Donaueschingen).

La piccola città danubiana è diventata centro di vita musicale, ed al suo nome si lega la nuova tendenza polifonica tedesca. L'A. parla dei vari lavori eseguiti. Noioso il ritorno all'madrigale, ma con che spirito? L'A., a buon conto, lo dice « medievale canto d'amore »!

DR. R. TENSCHERT. - *Arnold Schönbergs neue Notenschrift.* (La nuova notazione di Schönberg).

Ancora uno scritto su questo così interessante e secondo argomento.

DR. E. FELBER. - *Guido Adler's Handbuch der Musikgeschichte.*

Descrizione ed elogio del grande Manuale di Storia della Musica diretto ed organizzato da G. Adler. I vari capitoli sono scritti da scolari del domo musicologico; è vero, ma alcuni fanno rimpiangere che non si sia seguito un criterio diverso.

The Musical Quarterly. - Nuova York, ottobre 1925.

DR. E. WELLESZ. - *Are the Foundations of Our Music-Historical Training Sound?* (Sono sane le basi della nostra cultura di storia della musica?).

Si spiega come finora si sia data troppa importanza all'arte greca in rapporto al medio-ovo, di cui la storia non si può intendere senza fare la larga parte dovuta all'arte babilonica, ed a quella di tutti i popoli orientali che mettevano capo a Costantinopoli.

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

Ampia illustrazione di come si sia formato lo stato d'animo e di mente che condusse il filosofo di Zarathustra a staccarsi da Wagner per ammirare Bizet, e sull'influenza di tale orientamento.

L. STRICKLAND-ANDERSON. - *Music in Malaya.*

L'autrice, che abita Calcutta, dà notizie generali sulla musica nella regione indiana meridionale. Annesso tre fotografie di suonatori e danzatori.

O. A. MANSFIELD. - *The Major and Minor Modes: Their Application and Mental Impression.*

« Inchiesta su che specie di composizioni sono per solito assegnate al modo Maggiore, e quale al minore, la relativa frequenza d'uso dei due modi, e l'effetto mentale prodotto dalla loro applicazione ».

E. HALL PIERCE. - *The Newer Pedagogic Problems of Harmony.*

« I nuovi problemi pedagogici dell'armonia » si riassumono e si risolvono, per l'A., facendo studiare gli allievi, prima secondo le leggi tradizionali, poi gradualmente secondo le abitudini dell'arte odierna, ma facendo sempre capire e sentire che le stesse abitudini nuove impongono corrispondenti responsabilità.

H. PRUNIERES. - *Lully and the Académie de Musique et de Danse.*

Interessante studio storico sull'azione di Lully quale

organizzatore ed animatore dell'opera francese. « Risiede ad attuare ed imporre, in concorrenza coll'opera Italiana, un definito ideale musicale e drammatico, ed un nuovo stile d'esecuzione, sia vocale e sia strumentale, del tutto conforme al gusto ed alla tradizione della Francia ».

F. RAUGEL. - *The Ancient French Organ School.*

Notizie storiche riassunitive sulla Scuola Organistica Francese, dal secolo XII fino al XVIII. Annesso fotografie di codici e di organi.

O. G. SONNECK. - *Modernists, Classics and Immortality in Music.*

Acute osservazioni sulla relatività dei concetti di immortalità e classicità. « Evitate il sacrificio della vostra opinione sull'altrare d'una così dura autorità, soltanto perché tale. L'esperienza della storia ha mostrato abbondantemente che le autorità errano spesso, se non più spesso d'un pubblico imparziale, neutro, quando si tratta di riconoscere una nuova stella nell'arte ».

R. W. S. MENNL. - *Patterns in Sound.*

Si spiega come il concetto della musica quale puro gioco sonoro sia una delle misure, ma non la sola d'intendere l'arte. Poi, puro gioco va byne, ma bisogna che sia bello.

F. SCHNAPP. - *Robert Schumann and Heinrich Heine.*

Scritto sui rapporti corali tra i due grandi romantici tedeschi. Le relazioni personali ebbero parte decisiva nell'apprezzamento che lo Schumann ebbe delle opere del poeta del suo tempo. Annesso un fac-simile d'una lettera di Schumann.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a quattro mani

DIABELLI (A.).

E. R. 29. - *Sonatine.* Op. 24, 54, 58, 60.

E. R. 30. - *Sonate.* Op. 32, 33, 37.

E. R. 31. - *Sonate.* Op. 38, 73.

Revisioni di S. CESI.

E. R. 32. - *Pezzi melodici* nell'estensione delle cinque note. Op. 149.

E. R. 33. - *Sei Sonatine* nell'estensione delle cinque note. Op. 163.

Revisioni di E. MARCIANO.

GALLUZZI (G.).

Ricreazioni Pianistiche. Piccoli Pezzi melodici nell'estensione di cinque note:

E. R. 41. - 1^a SERIE: 14 Pezzi.

E. R. 519. - 2^a SERIE: 10 Pezzi.

LOESCHHORN (A.).

Dodici Pezzi melodici e caratteristici. Op. 51. Revisione di E. MARCIANO.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.).

E. R. 498. - *Ouvertures.* Revisione di G. TAGLIAPIETRA.



VITA MUSICALE



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Nami-Ko-San,, a Chicago

Dai giornali rileviamo che si è data all'«Auditorium» di Chicago questa nuova opera del maestro italiano Aldo Franchetti, la quale ha riportato un successo completo. Innumerevoli chiamate si sono avute per l'autore e per gli esecutori. Fu protagonista acclamissima l'artista giapponese Tamaki Miura. Direttore e conduttore Roberto Moranzoni.

L'opera, di soggetto giapponese, tratta da una vecchia leggenda nazionale, è stata giudicata dalla critica una notevole affermazione nel campo della composizione moderna.

Nuove operette italiane

Tre notevoli successi si sono avuti recentemente a Milano con le operette di nuova esecuzione *Cin-cì-là*, *La Leda col cigno* e *La Governatrice*. Per la prima (Compagnia Regimi, teatro Dal Verme), Carlo Lombardo ha ideato un intreccio abbastanza divertente con sfondo di paesaggi pittoreschi, che il maestro Ranzato ha commentato con musica abbondante, orecchiabile e spesso delicata.

Il libretto della *Leda col Cigno* (Compagnia Bertini-Gioiana, teatro Lirico) è di Ramo, il quale ha composto una vicenda aggraziata, spiritosa, non priva di spunti satirici sulla «maniera» dei musicisti in voga. Pregevole, specie per dosi di garbo e di spontaneità, la musica del maestro Dell'Argine.

La *Governatrice*, (Compagnia La Gaudiosa, teatro Lirico) era vivamente attesa perché si sapeva che autore della musica, nonostante il pseudonimo del manifestò, era il comm. Piero Ostali. E l'aspettativa non è andata delusa giacché il lavoro si adorna d'un libretto pregevolissimo composto da Arturo Rossato, nel quale questi ha profuso tutte le sue risorse di commediografo esperto, mentre l'Ostali vi ha aderito una musica facile, elegante e a base prevalentemente sentimentale.

Tutti i tre lavori sono stati allestiti con sforzo di scene e costumi, quest'ultimi disegnati da Luciano Ramo.

>All'Opéra Comique di Parigi piace nel suo complesso la nuova opera in quattro atti e cinque quadri, di Raoul Laparra, *Il suonatore di viola*. I caratteri di spagnolismo nel ritmo e nel colore che avevano distinto le precedenti produzioni di Laparra, specialmente la più popolare di esse, *La Habanera*, escono qui alquanto affievolite dal contatto con il simbolismo vago e artificioso del libretto.

Notevole successo ha avuto al Coliseum di Londra il balletto in musica *Barababa perché sei morto?*, di Vittorio Rieti, dato dalla Compagnia russa Diaghileff.

Il secondo mese scaligero

Si sono avute alla Scala le seguenti riprese, tutte accolte col consueto caloroso successo: *I Maestri Cantori*, *Iris*, *I Cavalieri di Ekebù*, *La Cena delle beffe*, *Carmen*, *Aida*, le quattro prime dirette dal maestro Toscanini, le due ultime dal maestro Gabriele Santini, che con esse ha fatto la sua prima felice apparizione alla Scala.

Nel *Maestri Cantori* abbiamo riuniti molti degli stessi valorosi interpreti di due anni fa, salvo la Zamboni, nuova e pregevolissima Eva, il Righetti e il Paci.

Dell'*Iris*, nuova protagonista è stata la signorina Pampanini, che ha incontrato il pieno favore del pubblico ed ha messo in rilievo le sue eccellenze qualità vocali e di interprete, già rivelate nella *Butterfly*. Anche questa volta un Osaka di prim'ordine è stato il Pertile. Benissimo il Paci, quale Kioto.

Nei *Cavalieri di Ekebù* le parti di Giosta, di Anna e di Cristiano sono state di nuovo affidate rispettivamente al Lo Giudice, alla Fanelli, al Franci. Nuova Comandante è stata la Capuana.

La *Cena delle beffe* ha avuto un nuovo Gianetto nel tenore Lo Giudice e, dopo alcune recite della Melis, una nuova Ginevra nella Cobelli. Come lo scorso anno il Franci ha eseguito la parte di Neri.

Della *Carmen* è stata ancora protagonista la Zinetti, e Don José il tenore Trantoul, che ebbe un vivo successo personale.

Esecutori di *Aida* sono stati la Carena, la Zinetti, Pertile, Franci e il basso Righetti.

Il 28 dicembre è partito per l'America del Nord il maestro Toscanini, per dirigervi una

serie di Concerti Orchestrati. L'insigne direttore sarà di ritorno verso la metà di febbraio per riprendere il suo posto alla Scala, dove lo attende un lavoro del più intenso.

Al Carcano proseguono lodevolmente gli spettacoli lirici diretti con cura dal maestro Martantonio, *Forza del destino*, *Sonambula* e *Traviata* hanno avuto notevole consenso di pubblico.

Il Teatro Costanzi si è inaugurato nel Sauto Stefano con la *Francesca da Rimini* di Riccardo Zandonai, diretta dall'illustre autore. Il successo è stato magnifico. Ottima la esecuzione da parte delle signore Pacetti e Gramegna e dei signori Crimi e Maugeri.

Ha fatto seguito, accolto anche da buon successo, il *Don Carlos*, di cui sono stati interpreti la Scacciati, la Perini, il tenore Merli, il baritono Galeffi, i bassi Pasero e Sabat; direttore Giulio Falconi.

Sono state anche eseguite in due buone edizioni, la *Bohème*, diretta dal maestro Teofilo De Angelis, ed il *Barbiere*, direttore Falconi, protagonista Galeffi.

Il Regio di Torino — direttore anche quest'anno Bavagnoli — si è riaperto con un'ottima, gradita e applaudita edizione di *Mårrouf* di Rabaud, interpreti principali Leone Ponzio e Rosina Tozzi. Si è poi data *Manon Lescaut* (Carmen Melis, Lauri-Volpi, Badini), presente un elettissimo pubblico e i Principi Reali, a commemorazione di Puccini, del quale ha parlato con parola commossa Giovacchino Forzano.

Plaza, Rotondi e la De Voltri sono stati gli apprezzati interpreti di *Mefistofele*, opera di apertura del S. Carlo di Napoli. Hanno seguito *Manon* e *Bohème*, direttore, sempre, Gino Neri.

Tristano e Isotta ha avuto eccezionale accoglienza al Regio di Parma, diretta da Werner Wolf, interpreti il tenore Lavarello, la Dezort, la Menghini Cattaneo, Tagliabue, ecc. Anche la *Norma*, direttore La Rotella, è stata eseguita benissimo dall'Amerighi Rutilli, dalla Menghini Cattaneo, dal tenore Zanelli.

Si sono poi rappresentate *La leggenda di Natale*, nuova per l'Italia ma già eseguita ad Amsterdam, del maestro Boncinelli, e la vecchia *Il maestro di cappelle*, entrambe lietamente accolte.

Il Carlo Felice di Genova (direttore eccezionale Marinuzzi) si è riaperto con *Asrael* di Franchetti. La *Traviata* ha avuto una magnifica protagonista in Gilda Dalla Rizza ed anche *Carvaliere della rosa* e *Aida* sono state assai applaudite.

La sera del 23 corr. è andata in scena la *Jacquerie* di Gino Marinuzzi. L'opera che ha già al suo attivo molti successi nei teatri d'Italia e di America, a partire da quello del Costanzi di Roma nel 1919, è stata accolta con sincero

grandissimo calore. Ciascuno dei tre atti consigliati e incalzanti, ricchi di tirismo e di drammaticità, è stato coronato da applausi fragorosi e da molte chiamate all'autore e agli interpreti.

Ottima l'esecuzione, guidata dallo stesso autore con la ben nota sua valentia e affidata, per la parte vocale, al tenore Taccani, al baritono Noto, alle Signore Giordano e Sani. Suggestiva la messa in scena.

Alla Fenice di Venezia, il maestro Fabbri ha finora diretto: *Tannhäuser*, *Traviata* e *I Quattro rusteghi*.

Il Verdi di Trieste si è riaperto con *Falstaff* che ha avuto letissima accoglienza. Hanno seguito, *Iris*, *Bohème* (discorso di Adami per commemorazione di Puccini), *Cena delle beffe*; direttori Guarnieri e Berrettoni.

Tra gli altri spettacoli lirici più importanti, ricordiamo:

ALESSANDRIA (Municipale, direttore De Santis): *Aida*.

BARI (Piccinni, direttore De Vecchi): *Norma* con la Poli Randaccio, *Fedora*.

BRESCIA (Grande, direttore Belvezza): *Boris*, con Rossi Morelli.

COMO (Sociale, direttore Ferrari): *Walkiria*, *Butterfly* (discorso di Adami per commemorare Puccini); *Anna Karenina*, *Falstaff*.

CREMONA (Ponchielli, direttore Falloni): *Tristano e Isotta*.

FIRENZE (Verdi, direttore Russo): *Aida*; *Lo hengrin*; *Trovatore*.

LIVORNO: *Butterfly*; *Lucia*.

MANTOVA (Sociale, direttore Sturani): *Lohengrin*, *Francesca da Rimini*, *Faust*.

MODENA (Comunale, direttore Del Campo): *Cena delle beffe*; *Francesca da Rimini*, con la Cannetti; *Mefistofele*.

NOVARA (Coccia, direttore Antonicelli): *Francesca da Rimini*, *Loreley*, *Ballo in maschera*.

PADOVA (Verdi, direttore Ghione): *Gioconda*, *Loreley*, *Iris*.

VICENZA (Municipale): *Manon Lescaut* (commemorazione pucciniana con discorso di Cappa). Ed ancora:

ALFONSINE: *Bohème*. — ANCONA: *Ernani*, — CAGLIARI: *Butterfly*. — CERIGNOLA: *Rigoletto*. — CHIARI: *Trovatore*. — COSENZA: *Rigoletto*, *Chénier*. — MESSINA: *Gioconda*. — PISA: *Fanciulla del West*, *Barbiere*. — RIMINI: *Mefistofele*, *Aida*. — SPEZIA: *Aida*.

A Chicago ha ottenuto un successo entusiastico la *Resurrezione* di Alfano, nuovissima per l'America del Nord. Protagonista ammirissima è stata Mary Garden, e con lei sono stati vivamente applauditi il tenore Ansesau e il baritono Baklanoff. Eccellente direttore il Moranzoni.

All'Opera di Stato di Dresda è stato rappresentato in film *Il Cavaliere della rosa* di Strauss, che dirigeva l'orchestra. Il sincronismo è sembrato molto felice.

CONCERTI

MILANO

■ **SOCIETÀ DEL QUARTETTO.** — Il pianista Serkin è stato applaudito più per le sue doti tecniche che per quelle interpretative. Frida Kwast Hoddapp ha ottenuto lusinghiero successo come pianista di seria preparazione e di buon gusto.

■ **AMICI DELLA MUSICA.** — Un programma interessante svolsero ottimamente, con doti individuali e d'insieme, Renzo Silvestri (piano) e Gioachino Maglionì, entrambi docenti apprezzati del Conservatorio di Palermo.

■ **TEATRO DEL POPOLO.** — Si sono avute diverse importanti manifestazioni: ottimo debutto del coro del Teatro, sotto la direzione del maestro Dentella, con un suggestivo programma italiano, e acconce parole di Carlo Gatti; nuova eccellente udizione, per Milano, del Trio Pizzetti; austera commemorazione del compianto maestro Orefice da parte del G. U. M. con programma di sue musiche, esecutori lodevolissimi: il quartetto Poltronieri, il pianista D'Erasmo, il violinista Abbado e il tenore Govoni; interessante esecuzione di tre quartetti di Boccherini, di Smetana e di Mozart, da parte del complesso Poltronieri.

Vi fu anche un esperimento Russolo di un ordigno da lui inventato, «arco enarmonico», per conferire particolare sonorità al violino ed al violoncello. Si eseguirono musiche di Casavola e dello stesso Russolo.

■ **CONVEGNO.** — Esecutore il Quartetto Pro Arte, piacque una nuova composizione di Mario Labroca scritta con modernità d'intenti.

■ **G. U. M.** — Interessante concerto — nella chiesa di S. Alessandro — dedicato a Bach; ottimi esecutori l'organista Matthey e la cantante Calcina.

■ **GENOVA DI MUSICA.** — Lietissimo esito ebbe anche il secondo concerto, interpreti Crepax, Calace e Desderi, del quale si eseguì una elegante Sonata.

■ **CAMERA ARMONICA.** — Il concerto dedicato a musiche del Natale, eseguito assai bene da Elisabetta Oddone (applaudita anche come attrice di due Canzoni) e dal prof. Lonati, ha ottenuto calorosi consensi.

Gli stessi concertisti furono assai festeggiati in altra audizione all'Università Popolare.

■ **CONSERVATORIO.** — Si avvicendarono in diverse udizioni: la cantante egiziana Feldmann, ben dotata; il violoncellista Mendelssohn, applaudito per qualità tecniche e interpretative in un interessante programma; la pianista americana Spencer e il pianista Realdo Erba, già apprezzato anche lo scorso anno; i violinisti Gertner, ungherese, ch'ebbe buon successo, e A. Ellena che riscosse calorosi applausi. Con quest'ultimo si presentarono anche l'organista Fiorentini e il soprano Macnab.

Uno spettacolo di euritmia, molto importante, si è svolto ai Filodrammatici dalle alunne della scuola di Dornach.

ROMA

■ **AUGUSTEO - 13 dicembre.** — Per la mancata venuta del violinista Busch, dovuta a malattia, dirige un interessante concerto orchestrale Bernardino Molinari. Il programma contiene, fra l'altro, la sinfonia *Dal nuovo mondo* di Dvorak, e il nuovo poema sinfonico *La cella azzurra* di Ludovico Rocca, che ottiene buone accoglienze.

■ **16 dicembre.** — Concerto della celebre cantante Maria Barrientos, assai ammirata, e della pregiata pianista spagnola Amparo Iturbi. Orchestra diretta da Alfredo Morelli.

■ **20, 27 dicembre.** — Due concerti diretti da Victor De Sabata, che conquista un vivo successo, sia come direttore che come compositore. Il suo nuovo poema *Gethsemani* viene giudicato lavoro di mobile espressività e di forte struttura tecnica. Notevole le sue interpretazioni della sinfonia in re magg. di Brahms, di quella in mi bem. di Mozart e di pagine wagneriane.

Nel secondo concerto ottiene eccellente successo la suite tolta da *La giara* di Casella.

■ **3 gennaio.** — Il giovane pianista romano Carlo Zecchi ritrova le accoglienze entusiastiche che già altre volte lo hanno salutato all'Augusteo. Dirige l'orchestra, rivelandosi una buona promessa, il giovane maestro Mario Rossi, recentemente diplomato dal Conservatorio di S. Cecilia.

■ **12 gennaio.** — Concerto orchestrale diretto dal maestro Coppola. Esito discreto.

■ **SALA ACCADEMIA DI S. CECILIA.** — Si sono succeduti, ogni venerdì, i seguenti concerti: del pianista Serkin, eccellente virtuoso; di Maria Barrientos in unione alla pianista Iturbi; del Quartetto Capet (due concerti); di Carlo Zecchi; del giovane, valente violoncellista ungherese Thibor De Machula.

■ **FILARMONICA.** — Hanno dato apprezzate udizioni il Sestetto di Firenze, la giovane pianista Anna Maria Silvagni, in unione alla cantante Iska Jarova, il Trio fiorentino.

■ **ALTRI CONCERTI.** — Alla Corporazione delle nuove musiche ha ottenuto un vivo successo il trio Pizzetti-Serato-Malinardi. Il trio in *la* di Ildebrando Pizzetti è stato calorosamente applaudito per le sue doti di espressiva musicalità.

Il maestro Don Raffaele Manari ha continuato, alla Scuola superiore di musica sacra, i suoi concerti storici di organo.

Svariati concerti di violinisti e pianisti si sono succeduti alla Sala Sgambati; come quelli Eduardo von Chiari, Giuditta Salemi, Bruno Eisner, Eleonora Spencer, Rina Rossi, Ugo L'Ervain.

TORINO

■ Hanno proseguito i concerti sinfonici diretti da Gui. Ad uno, particolarmente interessante, ha partecipato un folto elemento corale, diretto da

O. Rostagno, eseguendo la *Nenia* di Brahms, *Salambò* e *Giosuè* di Mussorgski. L'interessante programma era completato da una *Sinfonia* di Haydn e da *L'Oiseau de feu* di Strawinski.

■ Alla Pro Cultura venne assai applaudita la cantatrice Laura Pasini e il Trio Buffaletti-Giancone-Semino.

GENOVA

■ Alla Società del Quartetto piacquero particolarmente i Cantori Moravi.

■ Pel G. U. M. ha dato una udizione il violinista Priamo, e all'Istituto dei ciechi il Trio Ferrari.

NAPOLI

■ Alessandro Scarlatti è stato degnamente commemorato nella Sala del Conservatorio, con discorsi di Teballdini e concerto di sue musiche, diretto da F. M. Napolitano.

■ Alla Concertistica Remy Principe e l'arpista Giulia Principe hanno avuto unanimi consensi.

■ Guido Lacetti ha diretto molto bene l'agguerrito complesso del «Boccherini» in brani orchestraali di Gluck, Cimarosa e Wagner.

■ Meritatamente festeggiata è stata alla Sala degli Artisti, la violinista Natalia Palermi, che dovette concedere anche qualche bis. Accompannava il maestro Oscar Palermi.

PALERMO

■ Con pieno successo si svolge la stagione organizzata dall'A. P. C. S. al Massimo. Dopo un nuovo concerto De Sabata, che, oltre la *Giara* di Casella, offriva come novità attesissima e apprezzatissima *I Pini di Roma* di Respighi, due se ne sono avuti diretti da Rhéne Basen (1.º Liszt, Beethoven, Rossini, Debussy, Rimsky-Korsakof, 2.º Berlioz, Wagner, Corelli, Dukas); uno da Baroni (Beethoven, Strauss, Wagner); e due da Willy Ferrero (Beethoven, Franck, Martucci, Mendelssohn, Rossini). Tanto gli eminenti direttori che il validissimo complesso sono stati assai applauditi.

■ La C. D. N. M., sezione palermitana, ha inaugurato felicemente la stagione col Quartetto di Vienna con un programma del più alto interesse.

■ Tanto al teatro Bellini che al Circolo Artistico, la pianista Judith Salemi ha fatto un promettissimo debutto, in un programma ardito e interessante, appalesandosi anche distinta cantatrice. Sempre al Circolo Artistico, sono stati pure molto festeggiati il violinista Michelangelo Abbado e la cantatrice Dellisi.

■ Al Liceo di Pesaro, Amilcare Zanella ha diretto un concerto sinfonico nel cui programma figurava il *Canto eroico*, finale del quarto atto della sua opera *Aeternitas*, dedicata alla Regina madre. Il brano, eseguito per voci, coro, orchestra e banda, ha avuto vivo successo.

■ A Tivoli, il prof. Radiciotti, nell'aula di quel Convitto Nazionale, ha tenuto una suggestiva conferenza sul mondo del *Barbiere di Siviglia*, commentata da esemplificazioni musicali.

■ Oltre che a Roma, il Sestetto Fiorentino ha dato apprezzatissime audizioni ad Arezzo e in altre città.

■ Diversi concerti di musiche italiane, o interpreti artisti italiani, si sono svolti all'estero. Ricordiamo innanzi tutto il successo grandissimo dei *Pini di Roma* alla Sala del Conservatorio di Parigi.

Pure a Parigi alla Sala Camelot ha avuto buonissimo esito un concerto di musiche di Renzo Bossi ed al Teatro Albert I, Festival di musica moderna italiana con opere di: Malipiero, Mortari, P. Claveletti, Coppola, Davico, Pizzetti Casella, Alfano, Toni, Bossi, Castelnovo, Santoliquido, Rocca, ecc. ecc., interpreti valorosi: Mme Isnard, Jaspar, Baudry, ed i signori Tony Rose e P. Diey.

■ Il noto baritono finlandese Helge Lindberg ha in una recente tournée in Svezia, Norvegia, Danimarca e Olanda, interpretato con successo un ciclo di liriche di V. Davico; dello stesso autore, la cantante Berthe Erza ha fatto sentire a Praga i *Canti d'Oriente*.

■ A Tunisi e ad Algeri, interpretate dalle signore E. Milliet (canto) e Rouanet (pianoforte), ebbero ottime accoglienze musiche di Santoliquido, Zanella, Davico, Pick-Mangagalli, Rinaldi.

■ La signorina Evelyne Brélia, ha presentato a Bruxelles, per la prima volta, liriche nuovissime di Pizzetti, Malipiero, Casella.

■ Il maestro Bernardino Molinari ha diretto un concerto a Montecarlo. È stata eseguita la 5. Sinfonia di Beethoven, e musiche di Bonini, di Corelli, di Respighi e Martucci.

■ Gordigiani e Cassadò, infine, sono stati assai apprezzati a Londra, come sono stati applauditi a Berlino il pianista Guglielmo Volterra e Pia Garagnani.

■ Alla Carnegie Hall di New York ha avuto luogo la prima esecuzione del nuovissimo *Concerto* per pianoforte e orchestra di Respighi, diretto da Mengelberg. Magnifica l'esecuzione ed ottimo esito.

■ Le migliori notizie pervengono sulla tournée Casella negli Stati Uniti, svoltasi in mezzo alla più viva simpatia di pubblico e di critica. La *Partita* e la *Giara* hanno riportato due nuovi magnifici successi a Chicago (direttore Suck) ed a Cincinnati (direttore Renier). Il 9 gennaio si è iniziata alla Carnegie Hall di New York la serie dei 10 concerti diretti da Casella con la State Symphony Orchestra. Nel programmi figurano brani di autori italiani, anche moderni, oltre che dello stesso Casella.

Prospecto delle Opere nuove italiane rappresentate nell'anno 1925

36

N.	MAESTRO	TITOLO DELLO SPARTITO	ATTI	GENERE	POETA	CITTÀ	TEATRO	Prima rappresentaz.
1	Zeloli Giuseppe	Gli amici di Gesù	2	Quadro sacro	Madre Lina Pajolara	Lecce	Oriotorio Masch. Sociale	lu 5 Ott. 924
2	Raynaud Adolfo	L'Eroina	2	serio	Raynaud Adolfo	Lucca	del Giglio	Dicemb. 1924
3	Baldi Luigi	Edenweis	3	Commedia	De Carli Carlo	Adriano E. Arsiero	Casa d. Scuola	7 Gen. 1925
4	Capozzi Gaetano	Le piccole Musené (1)	2	Operetta	Rabbaglietti A. e Fiori E.	Milano	Dal Verme	"
5	Lombardo Carlo	La Forzaria	3	Operetta	Adami Giuseppe	Milano	Nazionale	5 Febbraio
6	Grandi Colombo	Fantasmagorica danza	3	Operetta	Grandi Partide	Milano	"	"
7	Cosin Mario	Il Re delle Apí	3	Operetta	De Flavii Pio	Milano	Lirico	"
8	Lacetti Guido	Carnasciali	3	Operetta	Forzano Giovacchino	Cosinzi	Arena del Sole	"
9	Rulli Dino	Un signore senza pace	3	Operetta	Serratta Enrico	Bologna	La Fenice	"
10	Woll-Ferrari Ermanno	Gli amanti sposi	3	giocoso	Forzano Giovacchino	Venezia	Verdi	"
11	Camussi Ezio	Scampolo	3	serio	Niccodemi Dario	Trieste	de' Maghi e Fate	22 Marzo
12	De Angelis Ruggero	Cuore di legno	3	serio	Pagliaro N.	Roma	Milano	"
13	Zanobelli Riccardo	I Cavalieri di Ekebà (2)	3	serio	Rossato Arturo	Napoli	Nazionale	"
14	Vitone Vittorio	Salomè danza	3	Operetta	Reggio Emilio	Napoli	Bellini	"
15	Di Cagno Beniamino	Adamò ed Eva	3	misticò	Di Caprio Beniamino	Gand	Reale	"
16	Guismalini Vincenzo	Antemona	1	serio	Salvanesci Nino	Bergamo	Dondizzi	30 ottobre
17	Randerger Alberto	Maria di Bretbul (3)	3	serio	Macechi Gustavo	Trieste	Verdi	1 Aprile
18	Schinelli E. A.	Chouquette e il suo asso (4)	3	Operetta	Rezzio Emilio	Milano	Lirico	"
19	Sommari Picenardi Guido	La cosa nel gabinetto	3	quad.	Sommari Picenardi Guido	Roma	d'Arte	"
20	Lualdi Adriano	Il Diavolo nel campanile	1	Commedia	Lualdi Adriano	Milano	alla Scala	"
21	Agostini Paolo	Il Diavolo nel campanile	1	grottesco	Menozzi G. e Chiappa E.	Genova	Paganini	17
22	Jori Francesco	Signorina, le coniugio... (5)	3	Operetta	Menozzi G.	Lodi	Verdi	22
23	Baldesschi Giuseppe	Mostro Zaccaria	2	lirico-fantast.	Boadi Giuseppe	Firenze	Alfieri	25
24	Lombardino-Alonzo Vinc.	Lina	3	Operetta	Corradi Edmondo	Palermo	Finocchiaro	29
25	Tubi Angelo	La camera misteriosa	4	Operetta	Sardou Jean (6)	Cagliari	Pol. Margherita	10 Maggio
26	Rossi Orlando	Thermidor	1	serio	Targioni-Tossetti G.	Firenze	Alfieri	"
27	Cuscinà Alfredo	Amor, vero	1	Operetta	Serratta Enrico	Trieste	Pol. Rossotti	"
28	Bettinelli Angelo	La voglia color di rosa	3	Operetta	Fraccaroli Arnaldo	Milano	Carcano	"
29	Vitadini Franco	Fioridiso	3	Operetta	Adamì Giuseppe	Pavia	Froschini	"
30	Grisi Giuseppe	Nazareth	1	Operetta	Bonapace Carlo	Venezia	Malibràn	30
31	Tardini Giovanni	Il Marito di Jeannette	3	Operetta	Bozzetto (8)	Roma	Manzoni	1 Gennaio
32	Monticci Domenico	L'Isola degli Autropofighi (7)	4	Operetta	Bozzetto (8)	Trieste	Eden	2
33	Baruzzi Giovanni	Madre mia!	3	Operetta	Don Paolo	Faenza	Coll. Salesiano	"
34	Serra Giovanni	Il sogno di Don Bosco (9)	1	Operetta	Zambiasi Ernesto	Pergine	Anedeo	6
35	Fortuna Montonieri Peppe	Pensierino (10)	2	Operetta	Fortuna Montonieri Corr.	Palermo	Pol. Garibaldi	12
36	Oddone Elisabetta	Gioventù spensierata (5)	3	Operetta	Picozzi Riccardo	Milano	di via Gorani	14
37	Crenesini Marino	Parevendo a fuoco	1	Operario	De Paoli	Rovigo	De Paoli	"
		La Farola di Orfeo (11)	4	quad.				

38	Testore Lydia	L'Azzurrina						
39	De Simone Giovanni	Sirena	2	Rivista	Barillatti Angelo	Milano	Orfanotrofio M.	21
40	Castelfranchi Cesare	La Mandragola	1	Cinema lirica	Forzezza F.	Milano	Lirico	0
41	Leoncavallo Ruggero	La Moschera nuda (13)	3	Commedia	Pegolotti Gianni (12)	Torino	Chiarella	25
42	Bonelli Roberto	La Figlia dei Farafoli	3	Operetta	Paolieri F. e Bonelli L.	Napoli	Pol. Giacosa	0
43	Ponla Grisogono	Pippo, dammi la pera!	3	Commedia	Merlotti Gualtiero	Milano	Nazionale	26
44	Masini Anacleto	Dimmi di sì	3	Operetta	Guastelli E.	Milano	Augusteo	27
45	Capozzi Gaetano	Michele Cinguefranchi (10)	3	Commedia	Motta Luigi (14)	Milano	Nazionale	2 Luaggio
46	Dall'Argine Luigi	Le tre Sereenate (15)	1	comico	Dall'Argine Luigi	Milano	Dauno	11
47	Liberati Ermete	La Dama di Montmartre	3	Operetta	Lombardo Carlo (16)	Foggia	Dauno	"
48	Lazzaro Rosario	Il mio Harem	3	Operetta	Leotti Vincenzo	Milano	Dal Verme	11
49	Leotti Vincenzo	Si cerca... marito	3	Operetta	Baglio Letterio Placido	Palermo	Diana	22
50	Bartoli Amedeo	Mani nere nell'ombra	3	Operetta	Reggio Emilio	Messina	Arena d. Virtù	24
51	Montanari Alberto	La piccola Imperatrice	3	Operetta	Soldani Valentino	Bordighera	Mastiroleni	0
52	Abbate Genaro	Le tre gracie	3	Operetta	D'Amora Fernando	Castellamare	Novo Politeama	28
53	Langella Francesco	La principessa rugbonda	3	Operetta	Del Fiorentino prete Dame	Viareggio	1 Settembre	0
54	Pacini Irate Leonardo	Alla Manda	3	comico	D'Argine Luigi	Brescia	Sociale	19
55	Dall'Argine Luigi	Il Manichino (15)	1	Operetta	Colantuono Alberto	New York	Brookling Acad.	25
56	Bonsignore Camillo	Il ritratto di Colombe (15)	1	Operetta	Viareggio Menotti	Cervia	Verdi	0
57	Gigli Giuseppe	Spergiura	3	Operetta	Napolitano Alfredo	Roma	Ettuso	5 Ottobre
58	Valente Nicola	Shimmy verde	3	Operetta	Adurni Giuseppe	Milano	Argentino	16
59	Costa Mario	Mimi Pompon	3	Operetta	Bonsignore Camillo (17)	Treviso	Nazionale	23
60	Bonsignore Camillo	Il Misericordi	3	Operetta	Motta Luigi	Roma	Sociale	19
61	Travia Giacchetto Enrico	La scuola dell'amore	3	Operetta	Colantuono Alberto	Cervia	Carceno	0
62	Darche Yvan	Racoli Rucola	3	Operetta	Vizzotto C. e Nessi A.	Roma	Duse	26
63	Gertani Antonio	L'Amazzzone (18)	3	Operetta	Cerrani Antonio (19)	Milano	Nazionale	0
64	Marone Virgilio	Floriani	4	series	Corradi Edmondo	Roma	Verdi	30
65	Bossi Renzo	Quel bravo commissario?	3	Operetta	Orsini Luigi (20)	Firenze	della Pergola	31
66	Luperini Gaetano	Volpino il calderaro	1	Operetta	Checchi O. e Sorbi F.	Torino	Balbo	0
67	Beloche Dorotea	Chiaro di luna	1	Operetta	Fratinelli Umberto	Bologna	Umberto	28
68	Butti Litterio	Luna	1	Operetta	Franchetti Attilio (22)	Chicago	Auditorium	0
69	Ferrarese Mario	Ombaiza	3	Operetta	Butti Litterio	Roma	Adriano	12
70	Berlendis Edoardo	Bergerette	3	Operetta	Reggio Emilio	Roma	Adriano	16
71	Fantinelli Umberto	Lo Zio Salomonc	3	Operetta	Vizzotto C. e Ostavi	Torino	Ettuso	0
72	Franchetti Aldo	Il sogno di Lotello (10)	3	Operetta	(21)	Bologna	Doria	16
73	Alegiani Roenolo	Nami-Ko-San	3	Operetta	Franchetti Aldo (22)	Chicago	Andrea Doria	0
74		Un grosso affare	3	Operetta	(23)	Roma	Adriano	0
75	Ghislanzoni Alberto	III. Dietro il paravento	3	Operetta	Corradi Edmondo	Roma	Ettuso	0
76	Ranzato Virgilio	III. Tutti rubano	3	Operetta	Lombardo Carlo	Milano	Dal Verme	16
77	Dall'Argine Luigi	Cin-Ci-Lâ. Venite mi annoi	3	Operetta	Ramo Luciano	Milano	Lirico	0
78	Trovati Ulisse	La Leda col Cigno-Mi-carime	3	Operetta	Vizzotto Carlo	Genova	Andrea Doria	19

MUSICA D'OGGI

37

(1) Eseguita da bambini. — (2) Da « La leggenda di Gösta Berling » di Selma Lagerlöf. — (3) Opera postuma. — (4) Dalla Commedia di Renzetti, De Carlo Vittorio, dalla Tragedia di Vittorio Sardou. — (5) Eseguita dagli allievi del Ginnasio-Istituto G. Galilei. — (6) Eseguito dagli allievi dell'Istituto Francesco Veneto. — (7) Dalla Commedia di Niccolò Machiavelli. — (8) Dalla Commedia di Niccolò Machiavelli. — (9) Opera postuma, da una poesia di Emile Collet. — (10) Eseguita da allievi dell'Istituto Francesco Gallo. — (11) Eseguito dagli allievi dell'Istituto Francesco Gallo. — (12) Dalla Commedia di Giacomo Leopardi. — (13) Opera adattata e sviluppata da Salvatore Le. — (14) Dalla Commedia di Giacomo Leopardi. — (15) I., 2., 3., 2. e 3. episodio del Trionfo di Pierre. — (16) Dalla Commedia di Giacomo Leopardi. — (17) Dal romanzo di Victor Hugo. — (18) Rifacimento dell'opera La Signorina sarà faccia. — (19) Dalla seconda Cena del Lasca. — (20) Da un episodio della Commedia di Shakespeare. — (21) Da una Commedia di Halevy e Melville. — (22) Da un'antica leggenda giapponese. — (23) Dalla Commedia di Hemequ e Weber. — (24) Della Commedia di Gliseppe Albinati.



CONCORSI

Il Concorso internazionale bandito dalla Cassa Musicale Sonzogno di Milano, per una canzone su ritmo di danza — che doveva scadere il 15 dicembre scorso — è stato prorogato sino a tutto il 15 febbraio 1926, affinché i concorrenti — specialmente quelli residenti all'estero — possano inviare in tempo utile le rispettive composizioni. Il premio stabilito resta fissato in franchi 25.000.

La Casa Editrice V. Carrara di Bergamo, indice il terzo e quarto Concorso delle «Edizioni Periodiche Carrara» con premi in danaro e medaglie. Il terzo Concorso è indetto per soli libretti di operette, *vaudevilles*, scene, bozzetti e macchiette comiche in versi e prosa, adatti per gli Istituti di Educazione. Il quarto Concorso, invece, per Musica vocale di accademie, concerti e saggi di scuole, collegi, educandati, ricreatori ed asili infantili. La Giuria per il terzo Concorso sarà presieduta da Alberto Colantuoni e per il quarto dal maestro cav. Emilio Pizzi. I due concorsi (che sono nazionali) si chiuderanno improrogabilmente il 31 marzo 1926.

Il premio Heugel, di centomila franchi, è stato vinto nel 1925, dal compositore M. J. Canteloube, con la sua opera *Le Mas*. La giuria, oltre che dei Direttori dell'Opéra e dell'Opéra Comique di Parigi, del Grand Théâtre di Lione e di Bordeaux, era formata da insigni compositori, tra i quali Bruneau, Charpentier, Dukas, Février, Laparra, Messager, d'Ollone, Rabaud, Ravel, Vidal.

NOTIZIE

I maestri Cilea, Franchetti, Vitale, Molinari e Mulè, componenti la Giuria del Concorso per l'opera lirica bandito annualmente dal Ministero della P. I., giudicando i 18 lavori presentati, hanno dichiarato vincitori due giovani musicisti: Carmine Guarino e Mario Castelnovo-Tedesco. L'opera del Guarino ha per titolo *La signora di Challant*, su libretto di Arturo Rossato. L'opera di Castelnovo-Tedesco ha per titolo *La Mandragola*, su libretto dello stesso musicista ricavato dall'omonima commedia di Machiavelli. Carmine Guarino ha trent'anni; ha studiato

al Conservatorio di Napoli ed ha pubblicato una Sonata per pianoforte e violino, romanze, pezzi staccati, ecc. Un anno fa, per la Cantata del Municipio di Milano, per la quale erano in concorso parecchie personalità musicali, vinse il secondo premio. Ha girato molto il mondo, suonando nelle orchestre e nelle orchestre in America, Svizzera Francia, Ungheria. L'opera è stata presentata, secondo le disposizioni del bando di concorso, dall'impresa del Grande di Brescia.

Mario Castelnovo-Tedesco è nato nel 1895 a Firenze. Studiò al Conservatorio di Firenze, sotto la guida del Pizzetti, ed è tra i musicisti della scuola avvenirista. Ha composto molte liriche per canto e pianoforte e pezzi per pianoforte solo. *La Mandragola* è stata presentata dall'impresa della Fenice di Venezia.

Il maestro Alberto Franchetti — l'illustre autore di *Asrael*, di *C. Colombo*, di *Germania* — è stato nominato, con recente decreto del Ministro della P. I., Direttore del Conservatorio di Firenze, in sostituzione del compianto maestro Setaceoli. Ed il maestro Antonio Savasta, vice Direttore di S. Pietro a Majella, è stato assunto alla Direzione del Conservatorio di Palermo. Quest'ultimo, che ha formato ottimi allievi, è autore di due opere *Vera* e *Galatea*, date con successo a Catania e di molta musica da camera.

Il maestro D'Elia è stato prescelto alla Direzione della Banda municipale di Roma (in sostituzione di Vessella collocato in pensione) in seguito a Concorso la cui Commissione era composta dai maestri Cilea, Pizzetti, Mulè. Nativo di Mirabella Eclano (Avellino), il D'Elia dirigeva attualmente la Banda Comunale di Catania.

A cura della Reale Accademia di Santa Cecilia di Roma, è stata scoperta una lapide, murata all'ospizio di San Carlo, nella Piazza della Sacrestia, dove sorgeva l'abitazione di Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Alla cerimonia sono intervenuti i Vice Presidenti dell'Accademia comm. Blumenstil e Persiani con gli Accademici Corrado Ricci, duca Caffarelli, cav. Mattinati, il prof. Ciglioli Rettore del comune in rappresentanza del governatore, il senatore Baccelli Presidente dell'Amministrazione Straordinaria della Provincia, il

comm. Parpaglioni della Direzione Generale delle Belle Arti, i maestri Perosi, Boesi, Alaleona, Mantica, Buzzi. Erano rappresentati anche l'Accademia d'America e la Reale Accademia Filarmonica.

Hanno parlato il Blumenstil, il duca di Caffarelli, ed il rettore Ciglioli, ricordando l'opera e l'arte del Palestrina.

Il cartellone del Covent-Garden per la stagione del 1926 (maggio-luglio) non è ancora completo: ma comprenderà, di opere nostre, il *Barbiere di Siviglia*, *Mefistofele*, *Falstaff*, *Otello*, *Rigoletto*, *Gianni Schicchi*, *Bohème*. Di Wagner sono annunciate *Tristano e Isotta*, la *Trilogia dell'Anello*, i *Maestri Cantori*. Bruno Walter sarà uno dei direttori e fra gli artisti scritturali è Scialapin.

I discendenti di Niccolò Paganini hanno scritto al Commissario Prefettizio di Genova, annunciando che doneranno alla città il monumento del grande violinista e anche le sue spoglie mortali, purché le siano assicurate a perpetuità un posto nel cimitero di Staglieno, possibilmente non lontano da quello ove dorme il sonno eterno Giuseppe Mazzini.

Alla cattedra di Canto del Liceo Musicale di Torino è stato chiamato il maestro Gioacchino Rimondini.

Il G. U. M. di Milano - Pavia, nel dar conto della sua attività nell'anno passato, espone — in un elegante opuscolo — le sue intenzioni per l'avvenire, con la fondazione del Salotto gumista e della Sezione corale.

Il primo consiste in una serie di riunioni fra soci universitari per illustrazioni e letture musicali, anche — e questo è utilissimo — di spartiti d'opera. La seconda tende a creare un coro corale prettamente gioiardico, di cui l'importanza e l'utilità non sono dubbie.

Per ciò che riguarda l'indirizzo culturale ed artistico che si propone di seguire nelle varie manifestazioni giustamente vuole tener conto in prevalenza del significato della musica che si eseguisce: e coerentemente vuole arrivare a «far da sè». Infatti possiede un'orchestra propria dalla quale ha già espresso un *trio* ed un *quartetto* che spera di rendere stabili: ha fra i suoi soci qualche notevole strumentista che può esser utilizzato vantaggiosamente nelle illustrazioni musicali: vi aggiunge ora il *Coro*, mentre nella intimità del Salotto (relativa intimità se vi convengono a cento per volta) appresta le forze dei confratelli e ne rinsalda la preparazione musicale.

MUSICA D'OGGI

invita i ritardatari a rinnovare sollecitamente l'abbonamento per 1926

Il *Diario di Cuba* pubblica, in diverse puntate, un interessante profilo di Renzo Massarani, analizzando i suoi lavori e i suoi intendimenti di musicista.

NECROLOGIO

Arturo Rossato ha avuto la grande sventura della morte del suo adorato Padre, avvenuta a Vicenza ai primi di questo mese. Al carissimo amico, al fervido e fecondo scrittore, vadano le nostre più affettuose condoglianze.

Il 15 gennaio, a Napoli, appena cinquantenne, *Giovanni Battista De Curtis*, uno degli scrittori di canzoni più in voga e più acclamati. Le sue *Dorme Carmè* e *Torna a Surriento*, sono rimaste celebri ed hanno girato, si può dire, tutto il mondo, avendo ad interpreti, anche artisti quali Caruso e Titta Ruffo. Oltre che fecondo e popolare musicista egli era anche ispirato poeta e appassionato dilettante di pittura.

A Livorno, il 27 dicembre *Guido Menasci*, critico, letterato e librettista. Fu intimo di Zola, di Strauss, di Goldmark, di Massenet e di molti altri illustri musicisti. Scrisse molti lavori e, in collaborazione con Targioni-Tozzetti, il libretto di *Cavalleria rusticana*.

A Firenze, il 15 gennaio, il maestro Enrico Toselli, assai noto per il suo avventuroso matrimonio con Luisa di Coburgo. Distintissimo pianista, era autore di parecchie composizioni da camera, tra le quali notissima la *Serenata* per pianoforte. Era nato nel marzo 1883.

A Parigi, il maestro di musica *Emilio Paladilhe*, membro dell'Istituto. La sua notorietà divenne quasi mondiale per la celebre *Mandolina*, brano romantico. Nato presso Montpellier nel 1844, figlio d'un medico letterato, studiò a Parigi, riportò nel 1860 il «Premio di Roma» a soli sedici anni e scrisse alcune opere fortunate. Una di esse *Patria!*, tratta dal dramma omonimo di Sardou, fu rappresentata alla Scala nel 1895.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per Pianoforte a due mani

FERRARIA (L. A.)

Ritmo - Fraseggio - Tocco nella tecnica pianistica moderna:

E. R. 540. - I. 30 Piccoli Sudii.

E. R. 156. - II. 33 Saggi ed Improvvisi.

E. R. 539. - III. 37 Studietti.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

- CONCONE (G.) (120098). *50 Lecciones de Canto para el centro de la voz, con acompañamiento de Piano.* Op. 9.
HEKIMIAN (P.) (R. 930). *Sérénade Vénitienne.* Páginas de A. Trébitsch. Ms. ou Br.
ODDONE (E.) (120071). *Il dono di Natale.* Poesia di Heda.
PALMA (A.) (120092). *Sueño del Atardecer en el estilo popular.* Poesia de R. de Diego.

OPERE TEATRALI

per Canto e Pianoforte

- AUTORI DIVERSI. *Goldene Töne.* Sammlung von Arien aus Opern von berühmten Komponisten für Gesang und Klavier mit deutsch-italienischen Texten:
— (119914), Soprano.
— (119915), Mezzo-Soprano.
— (119916), Tenore.
— (119917), Baritono.
— (119918), Basso.

PIANOFORTE Studi

- CRAMER (G. B.) (120110). *50 Estudios progresivamente ordenados y revisados con nueva digitación y agregado de notas crítico-didácticas por H. de Billow.* (Texto spagnolo).
CZERNY (C.) (E. R. 585). *El Primer Maestro de Piano.* Clásicos Estudios diarios. Parte I. Ejercicios 1 al 31. Op. 599. (E. Porzelli). (Texto spagnolo).

Composizioni originali e Trascrizioni

- BACH (G. S.) (E. R. 594). *Partite* (complete N. 1. a 5.) (B. Mugellini).
— (E. R. 595). *Invenzioni a due e tre voci* (complete). (B. Mugellini).
— (E. R. 596). *Invenzioni a due voci* (B. Mugellini).
— (E. R. 597). *Invenzioni a tre voci* (B. Mugellini).
DORN (E.) (119603). *Tosca* di G. Puccini. Fantasia. Op. 39. N. 66.
SCHUBERT (F.) (E. R. 391). *Impromptus* (4 dell'Op. 90 + 4 dell'Op. 142).

VIOLINO SOLO

- BACH (G. S.) (E. R. 557). *Ciaccona* (dalla 2. Partita per Violino solo) riveduta e commentata da M. Anzalone.

VIOLINO E PIANOFORTE

- BACH (G. S.) (E. R. 558). *Ciaccona* (dalla 2. Partita per Violino solo) per Violino, con accompagnamento di Pianoforte di F. Mendelssohn-Bartholdy e R. Schumann.
CORELLI (A.-J.-LEONARD (U.) (E. R. 559). *La Folia.* Variazioni sopra un tema spagnolo per Violino e Pianoforte (od Organo) rivedute e annotate da M. Anzalone.
PAGANINI (N.) (E. R. 554). *Non più mestra.* Variazioni. Op. 12. N. 7 delle Opere postume. (G. Maglioni).

VIOLINO CON INSTRUMENTI DIVERSI

- HEKIMIAN (P.) (R. 931). *Sérénade Vénitienne pour Violon, Violoncelle et Contrebasse, avec Piano-conducteur.*

ALTRE EDIZIONI

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

- AMBROSIUS (E.). *Suite F. dur, für Flöte und Klavier.* Op. 27. (H. Zimmermann, Leipzig).
BACH (C. F. E.). *Sonate A. Moll für Flöte allein.* Bearbeitet und bearbeitet von ARY VAN LEEUWEN. (H. Zimmermann, Leipzig).
BLÜMER (T.). *Quartett G. Moll für 2 Violinen, Viola und Violoncello (Stimmen).* — *Tanz-Suite für 5 Blasinstrumente.* Op. 53. (Stimmen). — *Quartett G. Moll für 2 Violinen, Viola, und Violoncello (Partitur).* — *Tanz-Suite für 5 Blasinstrumente (Partitur).* (N. Simrock, Berlin).
— *Aus der Tierwelt.* für Flöte mit Klavierbegleitung.
— *Aus dem Pflanzenreich,* für Flöte mit Klavierbegleitung. — *10 Walzer für Flöte mit Klavierbegleitung.* (J. H. Zimmermann, Leipzig).
— *Quartett C. Moll für Violine, Viola, Violoncell und Klavier.* Op. 50. (N. Simrock, Berlin).

- BOCCHERINI (L.). *2des Quintett in E. Moll für Gitarre, 2 Violinen, Bratsche und Cello* (H. ALBERT).
2des Quintett in C. Dur für Gitarre, zwei Violinen, Bratsche und Cello. (J. H. Zimmermann, Leipzig).
BRAHMS (J.). *Vier Lieder für Violine und Klavier.* Bearbeitet von O. SCHNELLIN. (N. Simrock, Berlin).

- G. RICORDI & C. — EDITRI — MILANO
Redattore responsabile: ANTONIO MANCA

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

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Bongiovanni Francesco - Via Rizzoli 22-24

Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.

Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.

Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca 52-54 - Tel. 21-637.

— Fratelli Serra - Musica, rulli, pianoforti, accessori - Via Lucolli, 56 (rosso).

LODI.

Castellotti Jori e C. - Corso Roma, 39

MILANO.

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

NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PADOVA.

«Bottega della Musica» - Via Roma, 25.
PALERMO.

G. Ricordi e C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.

ROMA.

G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.

Silvio Parisi - Stabilimento Musicale - Via XX Settembre, 76 - Strumenti - Musica.
TRIESTE.

Editoria Musicale Carlo Schmidt (proprietaria anche delle edizioni C. Schmidt e C.) - Via G. D'Annunzio 2. Casella Postale Ufficio III, N. 174.

— Tedeschi e Obersnau - Corso Vitt. Eman., 26
— Ario Tribel - Successore a Schmidt e C.

VARESE.

Ditta Giuseppe Riccardi - Corso Roma.
Strumenti e Accessori.

NAPOLI.

A Febraro - Strum. a Corda S. Ant. o Tarsia 6.

CASA MUSICALE Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI
Via S. LUCA, 52-54 - GENOVA (I)

Telefono 21-637

fondato nel 1880

INGROSSO DETTAGLIO

Instrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
inomati Mandolini «Felice Arpino»
— e F.lli VINACCIA fu P. di Napoli —

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

Del numero speciale di "Musica d'oggi," dedicato a GIACOMO PUCCINI, oltre le copie offerte in dono agli abbonati, abbiamo fatto una edizione speciale che mettiamo in vendita al prezzo di L. 5.— la copia



DISCHI CELEBRITA' - CANZONE DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

STABILIMENTO MUSICALE

TITO BELATI - Perugia

STRUMENTI MUSICALI
E MUSICA PER BANDA

Catalogo Gratis

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA EDI
COLTURA MUSICALE

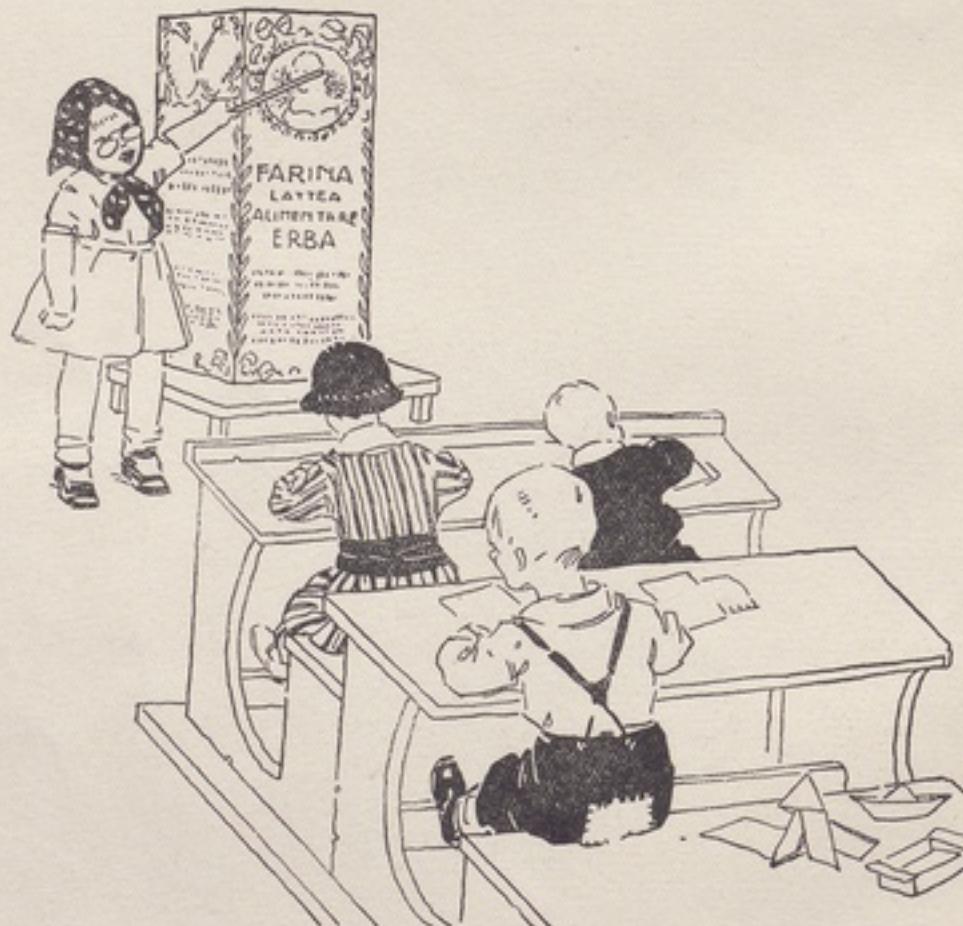


ANNO VIII. N. 2. FEBBRAIO MCMXXVI.

FARINA LATTEA "ERBA" ALIMENTO COMPLETO PER BAMBINI

*Il più razionale nutrimento per i bambini
dopo il sesto mese di età e durante lo sverzamento*

CARLO ERBA - MILANO



Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da gioco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

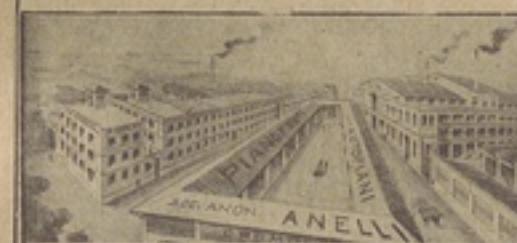
SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate
"Lariss Mili" "Old Lariss Mili" "Labor Omnia Vici"

Sede in **MASLIANICO (Como)**
STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

PIANOFORTI AUTOPIANI 'ANELLI, CREMONA PRIMATO ITALIANO



PRODUZIONE
CINQUE PIANOFORTI AL GIORNO
RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA
Prezzi Cataloghi a richiesta
Soc. An. **ANELLI - CREMONA**

HODIVISSIME 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. De GUARNIERI.

E. R. 531. Concerto I in La min.
Revisione di G. MAGLIONI.

ERNST (E. G.).

E. R. 294. - Concerto patetico in Fa dies. min, Op. 23.

E. R. 388. - Arie ungheresi (Melodie ungheresi), Op. 22.
Revisioni di M. ANZOLETTI.

LOCATELLI (P.).

E. R. 240. - Sonata sesta per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIGLI.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.).

E. R. 179. - Concerto, Op. 64. Revisione di T. TUA.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA D'OGGI

RISSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

ITALIA: L. 1,00
ESTERO: L. 1,50

MILANO

ABBONAMENTI:
ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
ESTERO: " L. 14 " L. 7,50

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

SOMMARIO

LUCIANI S. A. - Domenico Scarlatti
creatore del sinfonismo Pag. 43

FLEISCHMANN H. R. - Antonio Bruckner. La Vita e l'Opera del grande compositore austriaco 45

CHIAREGGHIN S. - Canti della laguna e del mare 47

RIVISTA DELLE RIVISTE: Germania
odierna. - Italia. - Estero 51

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti Pag. 50

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica 64

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologie 68

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi - Altre edizioni 70

BRANO MUSICALE:

I. PIZZETTI: *Per un morto.*

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

BEETHOVEN (L. Van)

SINFONIE

per Pianoforte a due mani

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).

Sinfonie separate

E. R. 403 a 411: N. 1, in Do maggiore, Op. 21 - N. 2, in Re maggiore, Op. 36 - N. 3, in Mi bemolle maggiore, Op. 55 - N. 4, in Si bemolle maggiore, Op. 60 - N. 5, in Do minore, Op. 67 - N. 6, in Fa maggiore, Op. 68 - N. 7, in La maggiore, Op. 92 - N. 8, in Fa maggiore, Op. 93 - N. 9, in Re minore, Op. 125.

SINFONIE

per Pianoforte a quattro mani

Edizione riveduta da A. CASILLA

E. R. 481. VOLUME I. (Sinfonie N. 1 a 3).
E. R. 482. VOLUME II. (Sinfonie N. 4 a 6).
E. R. 483. VOLUME III. (Sinfonie N. 7 a 9).

Sinfonie separate

E. R. 484 a 492: N. 1, in Do maggiore, Op. 21 - N. 2, in Re maggiore, Op. 36 - N. 3, in Mi bemolle maggiore, Op. 55 - N. 4, in Si bemolle maggiore, Op. 60 - N. 5, in Do minore, Op. 67 - N. 6, in Fa maggiore, Op. 68 - N. 7, in La maggiore, Op. 92 - N. 8, in Fa maggiore, Op. 93 - N. 9, in Re minore, Op. 125.

SONATE

per Pianoforte a due mani

Nuova edizione critica di A. CASILLA

E. R. 1. VOLUME I. E. R. 2. VOLUME II. E. R. 3. VOLUME III.

SONATE SEPARATE: E. R. 331 a 349: Sonata Op. 2, N. 1. - Sonata Op. 7. - Sonata Op. 10, N. 1. - Sonata Op. 13. - Sonata Op. 14, N. 1. - Sonata Op. 14, N. 2. - Sonata Op. 26. - Sonata Op. 27, N. 1. - Sonata Op. 27, N. 2. - Sonata Op. 28. - Sonata Op. 31, N. 3. - Sonata Op. 49, N. 1. - Sonata Op. 49, N. 2. - Sonata Op. 53. - Sonata Op. 54. - Sonata Op. 57. - Sonata Op. 79. - Sonata Op. 81. - Sonata Op. 106. - E. R. 570-581: Sonata Op. 2, N. 2. - Sonata Op. 2, N. 3. - Sonata Op. 10, N. 2. - Sonata Op. 10, N. 3. - Sonata Op. 22. - Sonata Op. 31, N. 1. - Sonata Op. 31, N. 2. - Sonata Op. 78. - Sonata Op. 90. - Sonata Op. 101. - Sonata Op. 109. - Sonata Op. 110.

G. RICORDI & C. - Editori - MILANO

ANNO VIII.

FEBBRAIO 1926

NUM. 2.

MUSICA D'OGGI

CISARI

DOMENICO SCARLATTI

creatore del sinfonismo

L'opera di Domenico Scarlatti non è né conosciuta né apprezzata degnamente. Non è valse che Alessandro Longo abbia pubblicato dal 1906 al 1908 in 11 volumi tutte le composizioni per clavicembalo, né che Vincenzo Tommasini abbia orchestrato anni fa con gusto squisito una scelta di pezzi, sulla cui trama la troupe di Serge di Diaghilev esegue una commedia mimica intitolata « Le donne di buon umore ». La famigerata edizione Peters, in cui, — cosa quasi inesplicabile — un musicista come Hans von Bülow non ha avuto rigore di contaminare e di appesantire con correzioni professionali la grazia aerea della composizione scarlattiana, è rimasta quella più diffusa fra gli allievi dei Conservatori; ed i pianisti continuano a suonare i soliti cinque o sei pezzi, tanto per includere un nome italiano nel loro repertorio prevalentemente inglese.

Tutto questo è incomprensibile e ingiustificabile dopo la pubblicazione delle opere complete fatta dal Longo, che comprendono oltre 500 pezzi di cui ben 300 inediti. Purtroppo, nella stessa maniera che si possono contare sulle dita i letterati che hanno letto di seguito tutto il canzoniere di Petrarca si possono contare sulle dita i musicisti che hanno letto tutte le sonate di Scarlatti. La maggior parte di quelli che hanno scorso i 10 volumi dell'edizione Ricordi, hanno avuto probabilmente la impressione di una certa uniformità. Quasi tutti i pezzi sono in movimento rapido e sono costruiti nella stessa forma bipartita di danza. Quando se ne sono letti 20 o 30 pare di avere avuto un'idea del resto. Senonché, come ha osservato giustamente il Longo, i pezzi di Scarlatti sono proprio come i sonetti del Petrarca. E come solo rileggendoli ci si accorgono

che come ciascun sonetto forma un momento particolare del mirabile poema erotico che essi svolgono, così nelle sonate di Domenico Scarlatti, rileggendole, si trova sempre qualche cosa di profondamente caratteristico, che rende ciascuna di esse indimenticabile anche per un solo particolare ritmico melodico o armonico.

La stessa rapidità di movimento che forma una caratteristica comune e costante, non deve trarre in errore. È determinata dal carattere del clavicembalo, che ha un suono secco e tagliente, ma non è intima. Sulla trama fitta e sottile del gioco clavicembalistico si leva spesso una melodia che ha un carattere ampio, passionale e spesso drammatico. Perché il carattere drammatico è quello che domina in queste composizioni dell'apparenza virtuosistica o leggera. Le quali accanto alle composizioni di altri clavicembalisti contemporanei, Couperin compreso, hanno l'aria di nitidi e potenti rami in paragone di pastelli più o meno leziosi e leggeri.

Né è solo in questo la differenza. Domenico Scarlatti è considerato solo come una figura di clavicembalista nel secolo che ha dato Bach in Germania e la pleiade della scuola napoletana in Italia. « Egli non fu un gran maestro nell'arte della composizione » — è scritto nel dizionario del Grove — « ma uno dei più grandi maestri del suo strumento ». Ora conviene affermare invece che la sua importanza è veramente enorme, nella Storia della Musica non solo come quella del più grande clavicembalista del suo secolo ma come quella del creatore del sinfonismo moderno.

Quando si parla di sinfonia si intende di solito quella forma particolare di composizione per vari strumenti, divisa in quattro tempi, quella che è in altre parole la sinfonia propriamente detta di Haydn, di Mozart, di Beethoven. E quando si ricercano dagli storici gli antecedenti di questa forma, in Germania in Francia o in Italia, si mettono in luce e si

dà grande importanza a compositori e a composizioni di secondo ordine, le quali ultime non hanno altro merito spesso che quello di essere scritte per un complesso strumentale, e di avvicinarsi materialmente alla forma che assumerà definitivamente la sinfonia. Non ci si accorge invece che quando la sinfonia non era ancora costituita lo stile sinfonico è già sorto, non nell'orchestra, bensì nel clavicembalo. Il quale stile sinfonico non è altro che una forma integrale di Hrismo in cui confluiscono gli elementi della polifonia e della modulazione.

Per rendersi conto di questo, si consideri un pezzo di Bach, netamente polifonico, un pezzo di Couperin, prevalentemente monodico, ed un pezzo di Domenico Scarlatti. Ci si accorgerebbe subito come in quest'ultimo autore si realizzò questo stile sinfonico o drammatico, consistente nel continuo dialogo e nella continua opposizione delle parti, nè più nè meno di quello che accade nell'orchestra sinfonica propriamente detta.

Gli stessi sbalzi di posizione, che sembrano determinati dal virtuosismo clavicembalistico, sono determinati dai contrasti e dalle opposizioni delle parti. Aprite a caso i volumi dello Scarlatti, e vi renderete conto di questo senso drammatico e sinfonico, non inferiore per energia di tempi e per genialità di sviluppi a quello che si incontra nell'opera di Beethoven, più che in quella di Haydn o di Mozart.

Quanto alla forma, la sonata di Scarlatti è secondo alcuni rudimentale. È fatta di due parti, la prima che va dalla tonica alla quinta, la seconda dalla quinta alla tonica. E, sebbene la sonata contenga la contrapposizione di due idee e lo sviluppo drammatico delle stesse idee, manca della ripercussione del tema principale nella seconda parte, ripercussione che appare nelle sonate di B. Galuppi e di F. E. Bach. Questa mancanza non ha importanza anche se si ammette l'evoluzione delle forme. La sonata di Domenico Scarlatti può considerarsi come uno studio anteriore a quello che sarà la sonata di Beethoven, ma non per questo meno perfetto e meno pieno d'interesse e di fascino. Per intenderci insomma, la sua arte sta a quella di Beethoven, come quella di Donatello a quella di Michelangelo.

sta prodigioso. Le sue opere sono state pubblicate frammentariamente; la difficoltà tecnica dei pezzi ha costituito un'altra barriera alla diffusione di essi; infine il gusto dell'enfatico e del patetico nella musica, portato dal romanticismo, ha impedito che questa arte veramente classica e latina potesse avere grande diffusione. A tutto questo bisogna aggiungere la falsa concezione del sinfonismo — che si è avuta finora — come abbiamo accennato.

Ora è necessario che sia rivendicata tutta la grandezza di questa musica, e che Domenico Scarlatti venga considerato come il più rappresentativo dei musicisti mediterranei, e come il solo che possa contrapporsi a Bach, che è il più grande e più rappresentativo dei musicisti del Nord. Nel primo il ritmo e il melos dominano sull'elemento polifonico; nell'altro l'elemento polifonico domina invece sugli altri due. Non per nulla e non a torto, Giuseppe Mazzini ha detto che la musica italiana è melodica e la tedesca armonica. Bach è polifonico anche quando scrive un'aria per violino. Scarlatti è melodico anche quando scrive delle fughe. L'armonia di Bach, la più ricca che sia data immaginare, è realizzata compiutamente, quella di Domenico Scarlatti, non meno ardita ed interessante, è accennata e suggerita spesso da due sole parti, come il chiaroscuro è accennato da un tocco di penna, in un disegno lineare. Egli è il musicista cui dobbiamo tornare per ritrovare la nostra più vera tradizione. Perché egli è — ripetiamo — il creatore dello stile sinfonico, ch'è quello di tutta la musica moderna ed è gloria prettamente italiana.

S. A. LUCIANI.

.. Ad evitare sospensione o ritardo nell'invio di "Musica d'oggi", preghiamo di rimetterci con cortese sollecitudine l'importo dell'abbonamento per l'anno 1926 (L. 10 per l'Italia - L. 14 per l'Ester)

Si capisce d'altra parte, o meglio ci si spiega come la celebrità di Domenico Scarlatti sia rimasta inferiore alla sua grandezza, e come tutti si siano fermati a vedere il clavicembali-

ANTONIO BRUCKNER

La Vita e l'Opera
del grande compositore austriaco

Nell'anno scorso, il mondo musicale ha festeggiato il centenario della nascita del celebre sinfonista, il quale ci diede opere di sicuro valore. Un po' in ritardo, ma nondimeno ben accolto dai numerosi amatori dell'arte bruckneriana, è apparso in questi giorni, editrice la Casa A. Hartleben di Vienna-Lipsia, un profondo libro sul compositore, del nostro collega prof. Alfred Orel dell'Università di Vienna. Egli è il primo, che con grande competenza e con una critica sagace, ci illustra il singolare avvenimento storico ed umano del Bruckner. Una cosa molto strana è, che, mentre in Germania Bruckner si è acquistato un posto dei più eminenti nella falange dei compositori tedeschi, la sua vita ed opera sono quasi sconosciute all'estero.

Antonio Bruckner nacque nel 1824 ad Ansfelden, un piccolo villaggio dell'Austria settentrionale. I suoi antenati, come egli stesso, erano persone modeste e quasi rozzi paesani; ma gente robusta ed integra. Si può documentare, che il più vecchio della sua famiglia fu un certo Georg Bruggner, bottaio di mestiere e domiciliato a Uhrfahr vicino a Linzia. Come Schubert, anche il nostro Bruckner ebbe un'infanzia molto triste. Figlio di un maestro di scuola popolare, molto spesso la situazione economica costringeva il povero ragazzo ad assistere suo padre nei diversi suoi uffizi duri ed arduti di organista, sagrestano e reggente del coro della chiesa: così pure nella famiglia e quale sostituto nel servizio ecclesiastico. Antonio Bruckner assunse quella religiosità, che poi non fu solamente il fondamento del suo carattere, ma anche il carattere principale della sua musica. Bruckner, dalla sua adolescenza fino all'epoca in cui i lavori musicali cominciarono ad apportargli gloria e fortuna, trascorse un periodo di miseria e di strazio, che non fu e non sarà quasi mai risparmiato ai grandi nostri creatori di musica. Fu, successivamente, corista nel convento di San Floriano, poi assistente di un maestro di scuola con uno stipendio annuale di dodici florini. Ed un giorno non volendo egli seguire l'ordine del suo superiore di trasportare del concime, tale atto fu interpretato quale insubordinazione e costretto ad abbandonare il suo posto. Lo troviamo poi nuovamente a San Floriano, dove

cambiò la sua funzione pedagogica con quella di musicista, ed alcun tempo dopo come organista del Duomo di Linzia. È facile comprendere, che una volta vicino a Vienna, la popolosa capitale, la grandiosa cultura artistica e la splendida tradizione del classicismo musicale dovevano attirare fortemente il genio del musicista paesano.

Bruckner era già un eccellente compositore, uno straordinario organista, quando andò a quel Conservatorio quale professore di contrappunto ed organo. Ivi passò tutto il resto della sua vita fino alla sua morte nel 1896. La maravigliosa sua opera trovava consenso e lodi grandissime. Molte società musicali d'Austria e fuori, la Società Accademica wagneriana e la Società degli amici della musica di Vienna, la Società olandese « Maatschappij tot Bevordering der Tonkunst » ecc. lo avevano eletto quale loro membro onorario. Il sommo trionfo, però, l'ottenne quando, il 7 novembre 1891, Bruckner, il già povero insegnante, fu promosso dottore *honoris causa* della Facoltà filosofica dell'Università di Vienna. Fu il primo musicista, al quale fu riservato questo onore.

**

Dobbiamo al prof. Orel ed al suo profondo libro, che abbiamo già citato in questo articolo, la prima esatta ed esauriente esposizione sulla tecnica e psicologia della composizione del grande maestro. Il modo classico, col quale Orel ci spiega e tratta i diversi problemi della forma, dell'armonia, dei motivi, dei tempi, del ritmo, del sinfonismo e del colorito, dell'arte metrica, delle relazioni tra polifonia ed omofonia, delle combinazioni ed evoluzioni del processo produttivo, è veramente magistrale ed insuperato per la dimostrazione dell'accuratezza della penetrazione musicale e della chiarezza del contenuto dell'opera bruckneriana.

Per comprendere lo stile e la posizione storica di Bruckner, bisogna ricorrere ad un suo grande contemporaneo: a Riccardo Wagner. L'arte musicale di Bruckner, sebbene sinfonica, ha la più stretta relazione coi melodrammi del maestro di Bayreuth, al quale pure egli ha dedicato la sua terza sinfonia. Sarebbe però erroneo il credere che Bruckner abbia adottato per la sua propria lingua musicale il vocabolario drammatico wagneriano. Bruckner è un innovatore nel campo sinfonico, come Riccardo Wagner lo era nel dominio melodrammatico. Ambedue lottano colla tradizione ed

ambidue vedono lo scopo delle loro tendenze nelle espressioni del neoromanticismo.

E' un singolare caso della storia musicale, che una sola persona possa svegliare le forze creative e fissare la fisionomia musicale di un artista. Senza l'influsso di Wagner, la disposizione musicale di Bruckner sarebbe stata inaridita negli sterili preparativi e non avrebbe preso quella grandiosa evoluzione, la quale, accessa una volta alla fiamma wagneriana, lo colloca fra i primi sionisti moderni. D'altra parte, senza Wagner non sarebbe mai scoppato tra Bruckner e Brahms quell'accanito ed incomprensibile conflitto, che muta i due grandi musicisti, viventi nella stessa città, in arrabbiati avversari personali e divise la Vienna musicale in due parti combattentissime con una passione irrefrenabile.

Se Riccardo Wagner fu l'unica persona il cui influsso risplende nell'opera bruckneriana, le altre sorgenti, dalle quali derivano i suoi lavori, erano la già menzionata profonda religiosità e l'amore per il suo paese nativo. La sua anima pia, dono della sua devota famiglia, ma anche conseguenza della sua educazione e della sua attività nell'ambiente monastico, si rivela principalmente nella sua musica sacra, ma si scorge anche nelle sue nove sinfonie in modo che Grunsky, uno fra i migliori conoscitori della musica bruckneriana, poteva definire « Messe senza testi ».

Artista cattolico, lo definisce pure il professor Orel nel suo libro, « giacchè tutta la sua opera è edificata sul solido fondamento della fede cattolica ». Questo giudizio vale tanto per le composizioni sacre, le grandi tre *Messe* in Re min., Mi min. e Fa min., che per il *Tedeum*, il 112 e 150 Salmo e per le sue *Sinfonie*. Chiunque senta, per esempio, l'*Adagio* della Settima sinfonia che Bruckner stesso scriveva quale musica funebre per la morte di Wagner o quello della Nona, « l'Addio alla vita », si convincerà, che si tratta in queste espressioni di documenti della più profonda religiosità. Come il cattolicesimo raffigura una colonna, sulla quale riposa il barocco edifizio del Maestro, l'altra è fatta dal suo forte affetto per il paese, dove era nato. Sebbene Bruckner avesse passati quasi trent'anni, la più importante e gloriosa parte della sua vita, a Vienna, egli si sentiva sempre estraneo e solitario nel fluttuante movimento di quella capitale. Il corpo, sì, viveva a Vienna, ma i pensieri si dirigevano alla verde campagna dell'Austria superiore, ove l'etichetta della società era una cosa sconosciuta, ove la musica burlesca

delle danze vigorose paesane, dei *Ländler* e *Schnadahüpfel*, gli offriva il soggetto per i meravigliosi Scherzi delle sue sinfonie. Infine anche il virtuosismo di Bruckner quale organista — il Maestro brillava con questa arte anche a Parigi e Londra — dev'esser valutato quale elemento del suo processo produttivo.

**

Ripassando nuovamente la vita e l'opera di Bruckner, ci sorprende, che le donne non vi figurano mai né per lui né per la sua arte. Forse Bruckner non conosceva l'amore? Se noi consideriamo l'amore come identico all'erotismo, lo possiamo schiettamente affermare. Bruckner, come tanti altri grandi musicisti, quali Beethoven e Brahms, visse celibe. Ma, mentre sapiamo che Beethoven dedicava la sua contenuta passione spesso alle fulgide figure della più nobile società, Bruckner appagava il suo desiderio scherzando e giocando con ragazze di diversi ambienti. Era una volta la figlia di un avvocato, l'altra volta quella di un modesto negoziante, finalmente la cameriera di un albergo di Berlino, alle quali Bruckner offriva il suo amore ed il matrimonio, poichè il Maestro nel suo carattere conservativo pensava solamente ad un amore onesto; amore, che necessitava della sanzione del prete davanti all'altare. E se si narra, che Bruckner presentò ad una delle sue ragazze elette un libro di devozione, quale regalo del suo amore, più che una ridicola goffaggine, si rivela come nell'amore di Bruckner predominasse la più marcata virtù del suo essere, la profonda religiosità, che non permetteva un amore senza matrimonio. Così non ci fa meraviglia se le sue composizioni siano prive della passione fervida, dell'incanto sensuale e di altri elementi derivanti da una natura passionale.

DR. H. R. FLEISCHMANN.

Il nostro brano musicale

Pubblichiamo in questo fascicolo un Coro del maestro Ildebrando Pizzetti.

Il nome dell'autore, uno dei più insigni rappresentanti dell'arte musicale contemporanea, ci dispensa da ogni presentazione.

Canti della laguna e del mare

Nella mia sponda natale, tra la laguna e il mare, si levano in ogni ora del giorno innumerevoli canzoni. Canta il pescatore nel rammentare la rete, la donna nello sciaccquare i panni o nel ricamare al telaio, l'ortolano nell'attendere all'opera agreste. Ma oramai si urlano più volenteri le ultime insulse canzonette più tosto che le antiche canzoni così suggestive ed expressive. E tutto il santo giorno hai le orecchie intonate e dilacerate da « pierò » e « titine », che ti aduggiano e attediano insopportabilmente.

Non accade più ora, come un tempo, di sentire, in una chiara notte estiva, addolcita da un effuso lume plenilunare, di sotto l'arco del ponte di Vigo una voce di tenore intonare la prima ottava del « canto di Erminia », e più lontano una voce più grave riprendere l'ottava seguente, quasi dialogando. Le cadenze lunghe e sfumate suscitano nella notte melodiosa vibrazioni lunghissime di echi, i quali sembrano protendere ad arco sotto la voltastellare, che tutta ne abbrividisce e trema.

Così è passata l'età dei Cupidi, i cantassorie famosi, i quali, sui poemi dell'Ariosto e del Tasso, intesevano inesauribili trame. L'ultimo, cieco, teneva a tal segno avvinto l'uditore, che, giunto al momento in cui Rinaldo sta per soccombere sotto la stretta nemica, si sentiva la gente a gran voce intonare: « Réjate, Rinaldo! réjate! ». E molti davano volentieri qualche spicciolo al Cupido, pur che prolungasse per qualche giorno ancora la vita dell'eroe prediletto, e molti nemici cadessero sotto i suoi letali fenderi ancora. Urlavano di gioia poi allor che il Cupido tagliava fortemente l'aria con le braccia per far intendere come la durindana di Orlando infilzasse spietatamente a diecine le teste degli infedeli saraceni. E più ne faceva uccidere, più redditizia era la « bataréa » che egli, con opportuno accorgimento, faceva immediatamente seguire.

Ora non più.

Se qualche antica canzone t'accade d'intendere, ti giunge alle orecchie come una ninna esotica fra mezzo all'animazione chiassosa delle calli cittadine. Talora è una vecchierella che, seduta sull'uscio per scaldarsi all'ultimo sole, cantiechia tutta assorta in se stessa, riandando tempi lontani, senza ritorno più.

Se qualche altra io ne ho voluto raccogliere del vario e ricchissimo canzoniere popolare elo-

diente, mi convenne rivolgermi alla mia buona mamma, nella cui bocca risuonavano con dolcezza e con grazia incomparabili. E se anche da qualche anno l'agile e freschissima voce di un tempo si è come appannata, ciò rende più amabilmente, quasi in sordina, malinconico e sfumato ogni suo dolce cantare.

**

Il canzoniere tradizionale di Chioggia è richissimo e svariato, e ci vorrebbe tempo e pazienza assai per poterlo raccogliere con la maggior possibile approssimazione e fedeltà. Perché è ovvio e indiscutibile che certe sfumature, certi melismi che fa la voce cantando, sono addirittura intraducibili con la nostra attuale notazione musicale. Bisognerebbe poter disporre di una speciale semiografia e non essere costretti a tradurre secondo il nostro sistema temperato canti che mai vi si adattano, liberissimi come sono, oltre che per figurazione ritmica, anche per indeterminatezza tonale.

Caratteristico poi della mia terra natale — come del resto un po' da per tutto altrove — è l'uso particolare, specie fra i pescatori, dei cori a quattro voci. Anche di questo genere esiste una copiosa e svariata letteratura, per così dire, orale. Ve n'ha di bellissimi per briosità ritmica e spigliatezza di movimenti fra le parti, e di gravi e composti a una veramente leratica solennità. Per poterli raccogliere, bisognerebbe barcollare con i pescatori nelle barche del suburbio fino a tarda notte, quando tra un bicchiere e l'altro disfogano l'inesauribile estro. Nella forma più popolare e più diffusa questi cori si presentano sotto uno schema armonico e contrappuntistico estremamente semplice. Le voci di donna tengono la parte melodica, i tenori procedono per terze o per seste parallele, mentre le voci più gravi tentano il basso, ch'è quasi sempre quello fondamentale e s'aggira fra la tonica e la dominante, con qualche passaggio alla sottodominante. Più complicate sono invece altre espressioni corali, che per ciò richiedono cantori maggiormente intonati ed esperti.

**

Tra le poche canzoni che per adesso ho potuto scegliere, ve n'ha qualcuna di molto significativa e di non trascurabile bellezza melodica. La prima ch'io presento amo intitolarla, in relazione al soggetto trattato, *Leggenda*

adriatica. E' gaia e sciolta di ritmo e mi sembra

LEGGENDA ADRIATICA
Allegro



più indovinata e interessante, in questa versione, di quella che ci offre il Pratella nella trascrizione romagnola del medesimo canto. Già in questa troviamo la caratteristica quasi costante delle canzoni popolari, nelle quali, a una prima parte, intonata da una voce sola o da una parte del coro all'unisono, ne segue una seconda a due parti, per terze o per seste, con talora l'aggiunta di una parte grave che tiene il basso fondamentale.

Ciò a conferma di quanto esponevo più sopra. Un procedimento stilistico affatto simile ri-

CANTO E PIANOFORTE

Recentissima pubblicazione:

G. CONFALONIERI

**Dieci bozzetti
su motivi popolari dell'Alta Italia**

- I. La rosa e la viola.
- II. Canzone di nozze.
- III. Ninna-nanna del mugnaio.
- IV. Invito alla danza alpestre.
- V. Notturno.
- VI. Contrasto.
- VII. Serenata.
- VIII. Il papa e i dominatori.
- IX. La mala figlia.
- X. La partenza del soldato.

Testo italiano e inglese (11990).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

scontriamo nella Canzone di San Martino che si canta la sera della festa omonima da una comitiva che va a tenere una specie di serenata sotto le finestre dei conoscenti, domandando in cambio qualche offerta di castagne o altro da spartirsi fra i convenuti. Canta prima una donna sola, la quale specifica il motivo della venuta, qual regalo più propriamente desidera e, in ultimo, ringrazia e prende commiato. Ad ogni strofa della donna, risponde il ritornello di tutto il coro, a voce spiegata.

CANZONE DI SAN MARTINO

MOSSO



Offro inoltre all'esame di quanti si interessano di studi etnografici due composizioni che io chiamerò rustiche, per essere cantate nelle campagne circostanti a Chioggia e per aver traccia nella parlata dialettale di volgarismi propri della gente di campagna. Le ho potute ascoltare, queste, e raccogliere tra i campi. Sono birichine e procaci. La prima tratta di due amanti che si baciano di nascosto, ma così sonoramente da essere intesi e scoperti, mentre la seconda si adatta a componimenti diversi, ma sempre di carattere erotico e talora, addirittura scuribile. In oltre, quest'ultima, presenta, a seconda dei versi cui si adatta, ap-

poggiature, melismi e inflessioni svariate, difficilmente traducibili con la moderna notazione.

Con brio



Allegramente



Però, nella trascrizione da me presentata di questo canto, la linea essenziale viene riprodotta nella sua forma più costante.

I bimbi, poi, nei loro girotondi e nelle loro filastrocche, sogliono accompagnarsi con una cantilena che è composta di tre piccole frasi, ciascuna delle quali si ripete per un certo numero di volte. Io le trascrivo di seguito, separando con due lineette divisionali le tre diverse figurazioni ritmiche e melodiche che si incontrano in dette filastrocche.

**GIROTONDO
Giocoso**

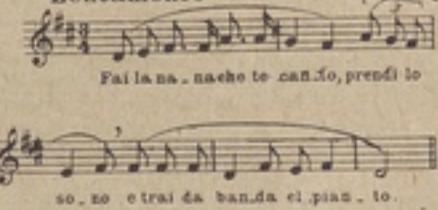


Nel Boris di Mussorgskij troviamo sicura traccia di incisi ritmici consimili a quelli da me presentati. Basta scorrere le pagine che si riferiscono al gioco del kloist.

**

Antichissima è per certo la *Ninna-nanna* che ha cullato anche i miei sonni di bimbo. Ha

**NINNA-NANNA
Lentamente**



un'andatura calma e religiosa insieme, come ben s'addice al testo poetico, che invita gli angeli del paradiso a torno la culla del bimbo, quasi a tessergli sogni celesti. Diversa è un'altra *Nanna*, di carattere pastorale, che si canta nel di di Natale a Gesù bambino. Ma in tutt'e due è innegabile la grazia della melodia, pur nella sua semplice e quasi schematica linearità.

NANNA

Allegretto, ma non troppo



Non si cerca di imitare dondoli di culle o ondular di campane vespertine, ma di addormentare il bimbo, ripetendogli sempre la stessa ninna, estremamente dolce e pacata. Si osservi, per esempio, quanta grazia nella cadenza finale della prima nanna-nanna, in cui la voce sembra attardarsi ondeggiando un poco voluttuosamente fra la tonica e la terza, per concludere sulla tonica con un postamento quasi impercettibile.

Notevole e suggestiva è pure quella che io intitolo *Contemplazione della morte* — una specie di sequenza, inspirata nei versi a quella celeberrima di Tommaso da Celano. Ha tutte le apparenze di un'antifona liturgica. La voce sale nell'invocazione e ridiscende, con mirabile naturalezza, quando sopraggiunge il pensiero della gioventù che presto sfiorisce e della morte imminente. Questa, con la nanna-nanna precedente, va noverata certo fra le più antiche canzoni popolari di Chioggia, quando il popolo si

CONTEMPLAZIONE DELLA MORTE

Liberamente



esprimeva ancora con accenti modulari sopra la ricca innodia chiesastica, inspirandosi al profondo sentimento religioso delle trascorse età.

Sotto questo aspetto, unitamente alle due precedenti di cui ho discorso testè, è da considerarsi l'ultima, che io amo denominare la-

mento. Ed è infatti un antichissimo lamento di Maria sulla morte di Cristo, suo figlio. Si can-

LAMENTO

Dolce e triste



ta durante la settimana santa ed è bellissima per purezza melodica, espressività emotiva e perfetta aderenza della musica con il testo poetico espresso.

Altro avrei ancora da aggiungere, ma per ora m'è giusta soddisfazione l'aver ascoltato con amore alcune voci della mia terra, che sempre più rade risuonano, averne curata la traduzione grafica e una sommaria illustrazione, prima che il tempo e l'oblio le sommerga.

SALVINO CHIAREGGHIS.

CANTO E PIANOFORTE

CARABELLA (E.).

117329. - Chi sa! Melodia. Parole di A. Vivanti.

CICOGNA (G. A.).

Tre Rondò. Parole di G. d'ANNUNZIO:
119373. - 1. Entro i boschi alti e soli.
119374. - 2. Al gran maggio i venti aulenti.
119375. - 3. Come sorga la luna da le cime selvose.

DAMERINI (A.).

119636. - Tanka. Cinque frammenti lirici giapponesi tradotti da F. MARANO.

MULÈ (G.).

117628. - Primavera. Versi di A. PISANI.

ROTA RINALDI (N.).

119094. - Illumina tu o fuoco. Parole di R. TAGORE.

G. RICORDI & C. - EDITORI



Germania odierna

La Germania traversa un periodo di travaglio particolarmente intenso. La sua prevalenza politica ed intellettuale durante l'ultima parte del secolo XIX aveva trovata espressione musicale nelle due correnti artistiche personificate da R. Strauss e da M. Reger. Il primo terminava la tendenza neoromantica della musica a programma e del dramma romantico tedesco; il secondo presentava un aspetto nuovo della tendenza classica, colla sua musica austera a preponderanza formale, che si rialaccia nella tecnica alla polifonia bachiana.

Ma, mentre quella prevalenza politica e spirituale germanica andava avvicinandosi alla spaventosa crisi del 1914, si affermavano con Franck, d'Indy, Fauré, tendenze ed energie che maturarono nel trionfo della Scuola francese, prima coll'impressionismo di Debussy, poi con Ravel e coi giovani odierni; cioè con orientazioni ed atteggiamenti lontani dalla mentalità e dal modo di sentire tedesco.

Queste fasi contrastanti di prevalenza fra le due Scuole (unite ad altre cause di cui non ci occupiamo adesso) si ripercossero su tutta l'arte europea, producendo una crisi artistica fra le più intense che ricordi la storia.

Dopo la grande guerra, la dura situazione generale della Germania ha la sua espressione musicale nella disorientazione artistica. I tedeschi sentono, da un parte la gloria ed anche il peso della loro tradizione, e da un'altra parte il loro odierno disagio. Quindi lotte tra idee vecchie non ancora ben tramontate, idee nuove estranee od ancora non bene assimilate, tendenze e ferezze nazionali, legate e soste-nute da una magnifica cultura generale e tecnica.

Di questa crisi internazionale specialmente i tedeschi s'accorgono, sentendosi come tirar fuori di carreggiata. Una cosa sola credo io: coll'introdurre terzi e quarti di tono, con

negazioni armoniche, con innovazioni istru-
mentali, non si fa nulla. Quello che occorre è un nuovo rapporto tra la musica stessa e la vita, rapporto da cui forma e stile si svilupperanno poi come per necessità.

In tutti i gruppi giovanili la musica ha un significato fondamentale. E man mano che questa generazione crescerà, e prenderà il suo posto nell'opera degli adulti, si vedrà se riuscirà a realizzare i suoi sogni giovanili. Questa musica sarà sorta da così diverse premesse (in confronto di quella a base di gradevolezza) da costituire la possibilità d'una rinnovazione davvero radicale della vita musicale tedesca.

Due momenti (in senso filosofico) stabiliscono l'atteggiamento del movimento giovanile: l'idea della Collettività e l'idea della Intimità Sincerità...

Dato un nuovo concetto della vita, ogni specie di musica dev'essere animato da nuovo spirito, per cui la Danza sia la volontà di vita del sacro corpo nostro, la Marcia il suo spontaneo e naturale movimento, il lavoro manuale l'opera creatrice dell'uomo, e la pratica ecclesiastica la sua giustificazione. Ma vi è un'altra specie di pratica musicale: quella dove la musica nasce dal bisogno spontaneo d'un mondo sonoro. Allora la musica è un atto naturale ovvio, come ridere, saltare e ballare, partecipare alla vita della Natura. Da ciò sorge la pratica quotidiana della musica, che soddisfa tale bisogno. E qui sta tutto. Perchè oggi ognuno ammette che... può cantare solo chi ha studiato per anni, e fare musica in famiglia od in società, senza essere preparati pel concerto, è pazzia.

La musica qui prospettata si concreta in po-
lifonia (la Collettività) composta su temi popo-
lari del 1600 (la Sincerità e la Spontaneità).

In tutta la Germania si diffondono orga-
nizzazioni musicali su questa base. La musica
che vi si coltiva è quella che risponde alle
premesse relative, cioè la polifonia fino a G.
S. Bach; a fianco alla quale sorgono opere
nuove. Una casa editrice (Georg Kallmeyer,

vorm. Julius Zwissler, a Wolfenbüttel) fornisse ai vari centri organizzati la musica desiderata. Le preziose opere scomparse vengono diffuse in numerose edizioni. Nei siti maggiori sorgono scuole fondate sul concetto della musica collettiva, visto che tale pratica colle sue premesse non può allineare negli attuali conservatori.

« Sono fatti che vanno riconosciuti anche da chi è scettico per la teoria. Non si può negare che sia sorgendo una generazione, che non va e non andrà ai concerti, che non si licenzia e non può licenziarsi nel conservatorio; ma che canta a prima vista una Fuga Corale di Bach, che ritiene a memoria una Suite di Schein, ed ha la propria vita immedesimata nella musica, e la musica nella vita ».

Questi punti provengono dall'articolo « La musica nel movimento giovanile » di Hermann Reichenbach in *Melos* di settembre u. s., il cui fascicolo era tutto dedicato all'argomento, e conteneva sette articoli d'un'altezza e densità veramente rare.

Nei *Signale für die musikalische Welt* del 7 ottobre il dott. Otto Reuter trattava lo stesso tema, benché da un punto di vista suo.

« Che vogliono questi giovani? opporre qualcosa di meglio alla deserta meccanizzazione ed al puro virtuosismo della pratica musicale odierna. Cioè: liberare la musica dalle strettoie professionali e renderla cosa di tutto il popolo ».

La mentalità musicale della migliore età greca che si ridesta?

Ma il dott. Reuter non crede che i canti del 1600 sieno germi fecondi di rinascita ai giorni nostri. Per lui « la nostra musica si svilupperà dall'essere degli uomini nuovissimi; benché, purtroppo manchi ancora il genio che dirà la parola decisiva ».

Noi, davanti a queste parole, non possiamo non notare quanta parte abbia la polifonia di chiara derivazione bachiana nella musica di Paul Hindemith; e quanto spesso non si tornino ad incontrare nelle più recenti pubblicazioni tedesche le vecchie forme di Suite, le Passacaglie, i Temi variati, ecc.

E' atteggiamento propriamente musicale o non piuttosto di natura cerebrale, filosofica? Che l'idea di ritornare ai canti nazionali del 1600 non sia sorta dall'analogia di dolorosa situazione politica? D'altra parte questo ritorno alla polifonia del periodo barocco è proprio nuovo? o non è invece la naturale continuazione, più dichiarata, dell'atteggiamento già palese nell'arte di Max Reger?

Comunque sia, è certo un movimento che non va perso di vista, non foss'altro come segno di vitalità, e di volontà di rinnovazione ed in senso veramente tedesco.

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, dicembre 1925.

G. PANNAIN. - *Francesco Provenzale e la Ricerca del suo tempo*.

Prima d'illustrare le sette canzoni di Francesco Provenzale custodite al R. Cons. di S. Pietro a Majella di Napoli, l'A. fa un verboso quadro della critica del tempo. Non è insulso confrontare questo scritto con quello di M. Henry Prunières in *Music & Letters* di gennaio.

A. BONAVENTURA. - *Le donne italiane e la musica*.

Nel numero di settembre 1925 della stessa rivista M. R. Brancour ricordò solo tre donne musiciste italiane: M. T. Agnelli, Orsola Asperì e Carlotta Ferrari. Qui si mostra come la « galleria femminile italiana » sia ben più ricca, e di donne anche più salienti di quelle citate dal Brancour.

E. ADAJEWSKI. - *Folklore Celle*.

La dotta e gentile autrice illustra con cura il 4^o Volume della grande Raccolta di Canzoni popolari edita dal Dr. H. Möller, e mette in risalto due caratteri dell'arte celtica: dal lato tonale la base a cinque note senza semitoni; dal lato ritmico la frequenza di modi con tempi « in levare ».

L. PRATI. - *Per la storia della Musica in Bologna nel sec. XVII*.

Notizie storiche su Gér. Giacobbi, G. B. Mecchi ed Ottavio Vernizzi, G. C. Arresti e Maurizio Cazzati, Giov. Paolo Colonna.

G. KNOSP. - *Le problème de la musique exotique*.

« Plus voulut que senti », si legge in apice. Dopo un rapido sguardo allo sviluppo della tendenza all'esotismo, si spiega come la sola matassa feconda di servirsi consista nell'entrare più che si può nell'anima d'un dato popolo, e poi far musica secondo che detta l'intuizione così educata.

L. PAGANO. - *Il « Vangelo » e il « Breviario », celebrazione dell'estetica crociana*.

Critica della teoria del Croce, che viene investita nelle sue stesse radici.

R. DUHAMEL. - *Le chant moderne. Sa matière, sa nature, sa forme et ses moyens*.

Fine dello studio diremo a dimostrare come i generi di musica non sono in realtà che varietà d'una stessa specie. Non vi sono, come tu detti, più modi di cantare, ma uno solo... ».

N. TABANELLI. - *Compositore di musica e poeta*.

Scritto glorioso « in rapporto alla durata del diritto d'autore sull'opera musicale, a proposito della sentenza della Cassazione di Parigi nella causa degli Eredi Donizetti contro la Società degli Autori e Compositori drammatici ».

II. Pianoforte. - Torino, gennaio 1926.

G. PANNAIN. - *Vicende della cultura musicale moderna. I. I Maestri del metodo*.

Inizio d'uno scritto di carattere molto sommario. Qui si arriva circa alle condizioni di 50 anni fa.

V. BELAIEV. - *Un nuovo Mussorgsky*.

Annuncio della nuova edizione, che diremo diplomatica, di Boris Godunov, curata dal prof. Lammi. Le due versioni autentiche del capolavoro pare risultino chiare, e rivelino « un nuovo Mussorgsky ».

L. PARIGI. - *Pezzo per pianoforte*.

Con uno stile vivo e gradevole, l'A. insisté su una idea esposta altra volta: l'uso del pianoforte, sia per comporre, e sia per leggere musica, fa perdere la facoltà (feminamente musicale) di rilevare le composizioni direttamente dalla partitura. Ciò crea un diaframma fra l'opera d'arte e chi la vuole apprezzare.

A. VERETTI. - *Pensieri utili e inutili*.

Titolo esatto di questa serie di pensieri di diverso valore.

Vita Musicale Italiana. - Napoli, dicembre-gennaio 1926.

L'Arte Pianistica si è trasformata in questa nuova rivista, d'orizzonte più ampio, e che si presenta con un buon collegio di collaboratori. Ne prendiamo atto con piacere come d'un segno di nuova intensità della vita musicale napoletana.

A. LONGO. - *Nel secondo centenario di Alessandro Scarlatti*.

« Esordio illustrativo letto in una rievocazione scarlantiana fatta a Napoli, nella sede dell'Unione giornalisti nel maggio 1916 ». Annexo ritratto, fotografico della chiesa e della cappella di Mozesamo dove sepolto il Maestro, e testo della lapide sepolcrale. In appendice l'Artetta inedita « La tortorella ».

A. BONAVENTURA. - *Gli « Scherzi Armonici » di Antonio Salieri*.

Inizio d'uno scritto dove si riproducono e si illustrano questi lavori giocondi del maestro veronese.

M. CASTELNUOVO TEDESCO. - *Il Carnevale di Venezia*.

Interessante resoconto del Festival internazionale di musica moderna, 1925. L'autore che sente in sé vita ed avvenire, non dubita dei domani di tutta l'arte, ed ha ragione.

A. L. - *Inaugurazione della grande Sala del R. Conservatorio di Musica*.

Notizie sulla sala, su quelli che ne furono gli artefici e sull'inaugurazione.

A. LONGO. - *La Dinamica nella Tecnica del pianoforte*.

Inizio d'un estratto del 12^o fascicolo della Tecnica Pianistica.

— febbraio 1926.

A. L. - *In onore di Margherita di Savoia*.

Si pubblica un frammento degli schizzi per il lavoro orchestrale-sinfonico, che G. Martucci aveva ideato sull'Ode di Carducci in onore della Sovrana.

G. SETACCIOLI. - *Reciprocità d'influenze nella musica italiana e tedesca*.

Articolo che « può definirsi il testamento artistico » del compilato maestro.

A. BONAVENTURA. - *Gli « Scherzi Armonici » di A. Salieri*.

Continuazione e fine.

A. DELLA CORTE. - *Il Frugoni « librettista »*. L'A. parla dei tentativi di rinnovazione dell'opera italiana, fatti a Parma dal Frugoni con Tracta, per ispirazione del du Tillot. Per l'autore fu una chiasata che non rese « vantaggi né gloria » a « coloro che vi parteciparono ». Altri e seri musicologi pensano diversamente.

E. ODDONE. - *Vita Artistica Infantile*.

Notizie con fotografie sull'attività della FA MI.

ESTERO

Le Monde Musical. - Parigi, dicembre 1925.

R. LAURENT. - *Le Saxophone*.

L'A. è buon esecutore collo strumento che ama, e ne parla con interesse, esaltandone le qualità. Dà una lista forse completa delle composizioni artistiche che gli furono dedicate, e chiude col voto che altre se ne aggiungano in avvenire.

L. FLEURY. - *Les sept Plaies de la Musique. Conte de Noël*.

In forma di racconto, si deplora l'oppressione che viene al concerto dal fisco francese; il quale grava notevolmente la mano sui bianchi già in perdita.

A. MANGEOT. - *Eugène Gigout, André Hekking, Z. Youriewskaya*.

Necrologie con ritratti dei tre notevoli artisti scomparsi.

M. PINCHERLE. - *La Décadence du Solo de Violon*.

L'A. riferisce lo scritto di Marion M. Scott in « Music and Letters » di ottobre 1925 (vedi pag. 359 del nostro numero di dicembre u. s.), vi aderisce, e trova anzi troppo ottimistiche le conclusioni della scrittrice inglese.

Le Ménestrel. - Parigi, 11 dicembre 1925.

J. B. PROD'HOMME. - *Un Musicien Napolitain à la Cour de Louis XVI. Les dernières années de Antonio Sacchini*.

Interessante scritto con notizie storiche, che fanno entrare nel mondo di rivalità, gelosie, ipocrisie, in cui pare inevitabile che si volga l'arte. La 3^a parte è nel numero del 18 dicembre.

— 25 dicembre 1925.

H. DE CURZON. - *La première idée d'une mise en scène de Mignon*.

Descrizione d'uno scenario che Roger de Beauvoir, allora rinomato romanziere e commediografo, scrisse e propose a Meyerbeer, pare fra il 1831 ed il 36. La figura venne ripresa da Gaston de Monthoux nel 1881, ed anche di tale lavoro si dà un rapido riassunto.

— 1 gennaio 1926.

P. LANDORMY. - *Un nouveau Mozart*.

In tre fascicoli (finché al 15 gennaio compresi) si parla della nuova biografia di Mozart scritta da A. Schurig e tradotta in francese da J. B. Prod'homme. Il grande Maestro viene prospettato sotto luce del tutto nuova.

Le Courier Musical. - Parigi, 1 genn. 1926.

P. LANDORMY. - *Les conditions éphémères de la beauté musicale*.

Dato che la bellezza della musica sia più effimera di quella delle altre arti, per l'A. le cause sarebbero: 1^o mentre il fondo delle lingue resta immu-

tano per secoli, ogni musicista notevole crea un linguaggio musicale proprio; le altre arti rappresentano immagini concrete, e la musica no.

Le Courier Musical. - Parigi, 15 gennaio 1926.

G. DE LIONCOURT. - *La Schola et la Composition Musicale.*

In occasione delle feste commemorative ch'ebbero luogo alla « Schola Cantorum » (Istituzione nata come centro d'arte sacra e divenuta ora il conservatorio personale di M. Vincent d'Indy), l'A. ne spiega lo spirito: prima insegnare severamente la tecnica, poi sviluppare l'arte nei giovani.

The Daily Telegraph. - Londra, 5 dicembre 1925.

O. P. BERNARD. - *Old Theaters for New.*

Si studia il problema della costruzione dei teatri in rapporto alla visibilità ed udibilità da parte del pubblico, situato nei vari punti della sala.

— 24 dicembre 1925.

E. S. ROPER. - *The Cheque-Book of the Chapel Royal.* (Il libro dei mandati della Cappella Reale).

L'A. (organista e compositore della Cappella Reale di S. M.) dà notizie su questo libro, che, pur avendo carattere amministrativo, contiene una serie ininterrotta di scure notizie sui musicisti che apparvero all'istituzione, fino dal tempo della regina Elisabetta. Annesso fac-simile delle annotazioni di morte di Tommaso Tallis (1585), Tommaso Morley (1602), William Byrd (1623), ed Enrico Purcell (1695).

The Sackbut. - Londra, dicembre 1925.

U. SINCLAIR - *Memories of Edward Mac Dowell.*

Memorie ed impressioni del maestro americano, che esercitava profonda e viva influenza su allievi e giovani musicisti.

R. K. FAREBROTHER. - *Privileged Occasions.* L'autrice parla con rimpianto di quando pochi elezi potevano assistere alle prove dei concerti della Queen's Hall, mentre adesso vi è una specie di pubblico di musicisti.

E. BLOM. - *By Way of a Preface.* L'A. sta pubblicando nella stessa rivista un Indice della Moderna Letteratura Musicale, e spiega i criteri da lui seguiti.

H. S. GORDON. - *America.* Acce scritto dove si descrive il tipo dell'americano volgare e reclamista, per concludere che i singoli individui, consciuti, sono assai migliori; quindi l'America si fa cattiva pubblicità.

R. BENNET. - *Some Singers of Tomorrow. II.*

I « canori di domani » di cui si parla sono i giovani compositori di Irlanda: Felix Wibe, Peter Warlock, Gerrard Williams, Armstrong Gibbs.

H. FARJEON. - *The Perfect Man.* (L'uomo perfetto).

Allegoria che spiega come l'essenza della musica sia il ritmo, « che l'impulso impinge alla vibrazione dell'eterno messaggio ».

The Musical Times. - Londra, dicembre 1925.
E. BREWERTON. - *The Problem of Interpretation with special Reference to Song.* (Il problema dell'interpretazione, con speciale riguardo al canto).

Si sostiene che i più migliori criteri formali e stilistici non bastano, specie nel canto (dove la parola è trasfigurata dalla melodia) bisogna che l'interpretazione nasca dal carattere stesso della musica, caso per caso.

J. MARK. - *« The Corporation for Regulating the Art and Science of Musique ».*

Notizie sulla Corporazione delle Arti e Scienze, del secolo XVII, la quale, fra altri scopi, impediva agli insufficienti d'esercitare la loro professione. L'A. pensa che qualcosa di simile si potrebbe organizzare anche ai giorni nostri.

M. SHIRLAW. - *The Nature of Harmony.* III. L'A. mostra come l'armonia dipenda dai rapporti binari e ternari che sono la base del moto ritmico, il quale è dunque l'essenza anche dell'armonia. E' un fatto vero se non nuovo.

E. A. H. CRAWSHAW. - *Wagner and the Ninth Symphony.*

Sono qui riunite le principali notizie e citazioni su Wagner in rapporto alla 9^a Sinfonia di Beethoven. Si vede, p. es., come la prima esecuzione di quel capolavoro a Parigi fosse preparata con ben tre anni di studio; ma Wagner che assiede ad alcune prove, avesse d'averne avute impressioni senza confronto più luminose e profonde di quelle di Lipsia.

J. H. ELLIOT. - *The Fetish of Form,* (Il fetuccio della forma).

L'A. crede che, per far entrare meglio nell'opera d'arte, insegnando a riconoscere la forma si finisce per abituare gli uditori a seguire il corpo della musica, a scapito dell'anima. Il pericolo è reale, ma come entrare nello spirito della musica meglio che seguendo il suo autore nel suo stesso lavoro?

H. WESTERBY. - *The Clementine Mysteries.*

Si studiano i seguenti problemi: chi condusse Clemente, nel 1706, da Roma in Inghilterra? dove risiedeva Clemente? quando incominciò la sua carriera a Londra? dove furono pubblicate le sue due prime opere? qual'era il suo giorno di nascita? dove sono le sue Sinfonie?

J. A. WESTRUP. - *Monteverdi's "Orfeo".*

Articolo che prepara le esecuzioni del 7, 8, 9 dicembre ad Oxford. L'A. mette in risalto il valore complessivo, ed in ispecie la mirabile efficacia del parlato musicale monteverdiano.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *William Hurnis.*

Notizie storiche su questo che fu uno dei tardi musici del tempo dei Tudor, e al commento particolarmente colto sviluppo del melodramma inglese.

A. T. FROGGATT. - *Critics in Excelsis.*

Piccola collezione di gorbelleria di critici.

The Musical Times. - Londra, gennaio 1926.

E. BREWERTON. - *Reflections on Liszt.*

« Riflessioni su Liszt », anz quasi indissolubili rapporti fra la sua personalità d'uomo e quella d'artista, sulla sua teoria della « musica a programma », e sulle sue applicazioni.

A. BRENT-SMITH. - *On Tempering the Wind to the Shorn Lamb.* (Sull'opportunità d'adattare le cose alla persona).

A scopo d'educazione si fanno studiare cose troppo dense, e che riescono soltanto a pesare, ed a dare impressioni penose su maestri anche mirabili. Bisogna graduare il nutrimento alle facoltà assimilative degli individui, secondo le età e gli ambienti.

Music and Letters. - Londra, gennaio 1926.

D. HUSSEY. - *Nationalism and Opera.*

Acuto studio, dove si mostra come il sorgere delle forme d'arte abbia bisogno d'un periodo di preparazione spesso non breve. In Inghilterra tale ambiente adesso va formandosi, ma fino a che non sarà maturato, non potrà nascere l'invocata Opera Inglese. Tutto ciò che si può fare è d'alzare economicamente le imprese, perché le esecuzioni sieno abbastanza buone per non diminuire la vitalità dei lavori presentati.

D. L. MURRAY. - *The Future of the Ballet.*

Ampla recensione del libro postumo di Cecil J. Sharp: « The Dance, An Historical Survey of Dancing in Europe » in ed. Hafner & Truscon Smith.

H. PRUNIERES. - *The Italian Cantata of the XVII Century.* - I.

Inizio d'uno studio sulle origini e sui vari aspetti della Cittata accentesca.

C. GRAY. - *Vincenzo Bellini.*

« Si è detto così spesso e per tanto tempo che Bellini, col suo compagno di colpo Donizetti, rappresenta il nadir della musica, che è virtualmente impossibile trovare oggi un musicista tanto spregiudicato... da darsi anche solo la pena di guardare le sue opere ». Sarà così in Inghilterra! Quindi l'A. fa una calda difesa del Maestro... che ne ha così poco bisogno.

W. W. ROBERTS. - *Berlioz the Critic.*

Si considerano le tendenze di Berlioz come critico, in rapporto al suo temperamento ed al mondo in cui visse.

J. W. KLEIN. - *Boito and His Two Operas.*

Senza esagerazioni, ma con sincero rispetto, si illustra Boito ne' suoi tratti d'uomo e d'artista, in rapporto con Verdi, e quale si rivelò nelle sue opere. Le quali sono innegabilmente lavori d'uomo che non scelse mai la via più facile e che fu senza dubbio una tra le più nerevoli e salienti personalità della moderna musica italiana.

W. WAKELING DRY. - *Christmas Carol.*

Notizie sulle carole tradizionali inglesi; che non si eseguivano solo a Natale, ma a tutte le principali feste dell'anno; e forse derivano da intermezzi cantati nei drammi liturgici medievali.

The Sunday Times. - Londra, 3 gennaio 1926.

E. NEWMAN. - *Death-or Transfiguration?* (Morte o trasfigurazione?).

La Società Nazionale Britannica d'Opere pone versi in canzone condizioni. A Londra non arriva ad agire abbastanza tempo, ed i girl in provincia non pagano le spese. Il problema vitale si impone imperioso. — Nel Daily Telegraph del 16 gennaio O. P. Bernard discute la scelta del punto adatto ad una dimora stabile a Londra per questa Compagnia Nazionale, che finora è vagabonda.

— 10 gennaio 1926.

E. NEWMAN. - *The Legacy of Romanticism.*

La pubblicazione dell'epistolario di Gust. Mahler, fatto a cura della vedova, dà occasione di riconoscere nell'anima, e quindi nell'arte del grande maestro, le tracce più palese dell'eredità romantica in un uomo di alta spiritualità.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 4 dicembre 1925.

G. GRÄNER. - *Orchester-Grundriss.* (Piano dell'orchestra).

L'A. spiega come i materiali (corde e crini, legno, metallo) di cui sono fatti gli strumenti, provengano dai tre regni: animale, vegetale, minerale, in grado discendente di affinità coll'uomo, e come le qualità espressive dei suoni prodotti rispondano a tale discendenza graduale. Quindi la base della strumentazione classica è giusta e naturale.

P. SCHWERS. - *Kulturskandal.*

Lo « scandalo culturale » è l'improvviso licenziamento del Dr. Max Schillig da Intendente dell'Opera di Stato a Berlino. Secondo l'A. ciò dipende da mente di due consiglieri (se ne fanno i nomi) dal Ministro Dr. Becker.

— 11 dicembre 1925.

W. V. WALTERSHAUSEN. - *Die Münchner Schule.* (La scuola di Monaco di Baviera).

Poiché, specie nel dopo guerra, si parla di Scuola di Monaco come d'una corrente di reazione, l'A. fa la storia musicale della sua città dalla 2^a metà del sec. XIX, storia da cui potrebbe risultare anche un certo fondamento nell'accusa.

R. HENRIED. - *Die Lösung des Dämpferproblems.* (La soluzione del problema della sordezza per gli strumenti ad arco).

Si parla d'una nuova invenzione fatta dal meccanico Raumbach di Erfurt, e che, secondo l'A., sarebbe ottima.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1 dicembre 1925.

C. A. PSACHOS. - *Die Tonreihe der Orgel für byzantinische Musik.*

L'A. spiega le basi del suo sistema tonale ed acustico, che dev'essere la esatta continuazione della tradizione classica greca. L'omara viene divisa in ben 42 parti, costituendo una solida base, tanto melodica quanto armonica.

O. ZALESKYJ. - *Dmitri Bortniansky.*

In occasione del 10° anniversario della morte del maestro, si considera l'opera sua, fino da quando compose melodrammi a Venezia ed a Modena.

— 15 dicembre 1925.

DR. H. LEICHSENRING. - *Zur Entstehung und Geschichte der deutschen Weihnachtslieder.*

Note sulla origine storica dei canzoni tedeschi di Natale, fino dal 1300, quando si principiò ad usare la lingua volgare invece di quella latina.

DR. T. VEIDL. - *Beethoven als Humorist.*

Gli ultimi studi hanno statuto la leggenda di Beethoven martire e misconosciuto; qui l'A. mostra come il Maestro avesse tendenza all'umorismo (per questo e infantile), e ne segue le tracce nelle tenere e nelle opere.

F. BERGER. - *Kritische Bemerkungen zur Aufführung von Beethovens Dritte Symphonie.* (Osservazioni critiche sull'esecuzione della 3^a Sinfonia di Beethoven).

Si mette in rapporto l'interpretazione del capolavoro beethoveniano con quanto ne dicono gli scritti dei contemporanei, specie l'amico ed allievo Ferdinand Ries.

DR. P. NETTL. - *Beethovens wirtschaftliche Persönlichkeit.* (La personalità amministrativa di Beethoven).

L'A. parla del libro «*Beethoven im Kampf mit dem Schicksal*» (Beethoven in lotta col destino) del dottor Max Reinitz (Vienna, Nikolaverlag), dove viene studiata la continua battaglia del sommo Maestro, colle piccole contrarie della vita quotidiana.

W. NOHL. - *Bücher -Notizen Beethovens aus Zeitungen und Zeitschriften.*

Beethoven segnava sui suoi quaderni di note i titoli di libri ed articoli di giornali e riviste che attiravano la sua ammirazione. Se ne dà la lista, con brevi cenni sui vari scritti notati.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, dicembre 1925.

G. VON KEUSSLER. - *Sinnestäuschungen und Musikästhetik.*

L'A. tenta indagare gli ancora oscuri rapporti fra «illusioni» — o meglio aberrazioni — della sensibilità ed estetica musicale». Finora, dice, si è fatta una distinzione radicale fra allusione ed illusione, e l'argomento si è lasciato ai psichiatri; eppure riguarda da vicino anche gli esteti.

B. SZABOLOSI. - *Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte.* (Problemi della vecchia musica ungherese).

Continuazione dello scritto di cui si è parlato a pagina 327 del nostro fasc. di novembre p. p. Qui si tratta dei canzoni popolari di chiesa, di cui si hanno documenti fino dal sec. XVII.

R. WAGNER. - *Beiträge zur Lebensgeschichte Johann Philipp Kriegers und seines Schülers Nikolaus Deinl.* (Contributi alla biografia di G. Philipp Krieger e del suo scolaro Nic. Deinl).

Minute notizie storiche su questi due musicisti, vissuti tra il sei ed il settecento.

R. TENSCHERT. - *Die Kadenzbehandlung bei Richard Strauss.*

Da un'acuta analisi sulla «maniera di trattare la cadenza» (la cadenza essendo lo schema dell'armonia), si deduce il carattere complessivo dell'armonia di R. Strauss.

H. ECKERT. - *Die Musikwissenschaft im Kreise der Schulwissenschaft.* (La musicologia nell'ambito della scienza scolastica). Si fa notare come, nella 55ª Assemblea dei Filologi ed Insegnanti Tedeschi, la musicologia abbia di fatto preso il posto che le spetta nella pratica dell'insegnamento, specie regolando scientificamente lo studio della musica, anche nelle scuole di cultura generale.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, dicembre 1925.

DR. H. A. MARTENS. - *Die Flöte in der Hausmusik.* (Il flauto nella musica domestica). Testo d'una lezione dove si dà qualche notizia storica, e più si parla delle costruzioni, dello studio e della musica dello strumento oggi un po' dimenticato.

DR. K. GERHARTZ. - *Anschanungen und Darstellungen des jungen Beethoven.* (Opinioni e concetti di Beethoven giovane).

Interessante estratto dal volume «Il giovane Beethoven» di Lud. Schledernair.

DR. W. HEINITZ. - *Musik und Arbeit.* (Musica e lavoro).

Nel fascicolo di giugno si accennava a buoni risultati ottenuti dal dott. Robertson, in Inghilterra, coll'uso della musica per facilitare il lavoro nelle fabbriche. La musica deve avere il ritmo stesso delle macchine, ed essere interrotta ogni tanto. Qui si ritorna sull'argomento, tentando precisare gli elementi che sostengono l'operato nel suo lavoro.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, gennaio 926.

DR. A. HEUSS. - *Wie einige grosse Eingebungen in berühmten Liedmelodien zustande gekommen sind.* (Come si producessero certe grandi trovate in melodie celebri).

Si analizza minutamente qualche vecchia melodia tedesca, tentando spiegare l'intima fattura in rapporto alla parola. — A nostro modesto avviso i rapporti fra parole e musica, specie nell'arte antica, sono ancora assai troppo poco noti per potervi lavorare utilmente.

A. WELLEK. - *Paul Bekkers «Wagner: Das Leben im Werke».*

Critico del volume di Paul Bekker su Wagner. Per l'A. è lavoro «ricchissimo di vedute profonde ed originali, ma errato nelle basi».

A. M. CURTIUS. - *Romain Rolland und die deutsche Musik.*

In occasione del 60º anniversario del grande musicologo e letterato francese, l'autrice ne illustra la vita intellettuale ed artistica, esaltando naturalmente l'ammirazione per l'arte tedesca. Annesso ritratto e fac-simile d'uno scritto in tedesco, in onore della musica tedesca.

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 - Revisione di E. Polo.

DANCLA (C.)

E. R. 431. - *Cinquanta Esercizi* giornalieri. Op. 74.

E. R. 472. - *Venti Studii* brillanti e caratteristici. Op. 73.

E. R. 556. - *Quindici Studii*, con accompagnamento di un 2° Violino. Op. 68. Revisioni di M. ANZOLETTI.

PRINCIPE (R.)

E. R. 44. - *Dieci Esercizi* nei toni moderni e orientali.

E. R. 518. - *Cadenza* per il Concerto in Sol maggiore di W. A. Mozart.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

PER UN MORTO. (*) POUR UN MORT

Music di
Ildebrando Pizzetti
(1913)

Poesia popolare greca
tradotta da Niccolò Tommaseo
Version par Léon Kochnitzy

Non molto mosso ♩ = da 80 a 84

TENORI I.

TENORI II.

BASSI I.

BASSI II.

Solda - ti, sea - va - te mon - ti: e ca - va - lie - ri,
Sol - dats, creuses la mon - ta - gne; et ca - va - liers, la plai -

Solda - ti, sea - va - te mon - ti: e ca - va - lie - ri, cam - po,
Sol - dats, creuses la mon - ta - gne; et ca - va - liers, la plai -
cam - po, plai - ne.
Sol - da - ti, sea - va - te mon - ti: e ca - va - lie - ri, cam - po,
Sol - dats, creuses la mon - ta - gne; et ca - va - liers, la plai -
Sol - da - ti, sea - va - te mon - ti: e ca - va - lie - ri, cam - po,
Sol - dats, creuses la mon - ta - gne; et ca - va - liers, la plai -

mon - ti: e ca - va - lie - ri, cam - po, per
- ta - gne; et ca - va - liers, la plai - ne.
- po - e ca - valle - ri, cam - po
- ne et ca - valiers, la plai - ne.
- va - te mon - ti: e ca - valle - ri, cam - po
- la monta - gne; et ca - valiers, la plai - ne.
- ca - valle - ri, campo... e ca - va - lie - ri, cam - po
- ca - valiers, la plaine... et ca - va - liers, la plai - ne

(*) Da «Due Canzoni corali»
Proprietà G.RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXXVI, by G. RICORDI & Co.)
Tutti i diritti di esecuzione, traduzione, trascrizione e riproduzione sono riservati.
All rights of execution, reproduction, traduction and transcription are strictly reserved.

sep - pel - li - re que - sto giova - ne, per seppel - li - re
 en - se ve - lir ce jeune hom - me, pour en - se - ve - lir

p p

per seppel - li - re que - sto giova - ne
 pour en - se - ve - lir ce jeune hom - me

p p

per sep - pel - li - re que - sto giova - ne per seppel -
 pour en - se - ve - lir ce jeune hom - me pour en -

per sep - pel - li - re
 pour en - se - ve - lir

que - sto giova - ne sul - la spiag - gia ma - ri -
 ce jeune hom - me sur - la pla - ge ma - ri -

p p

per seppel - li - re que - sto
 pour en - se - ve - lir ce jeune

li - re que - sto giova - ne sul - la spiag - gia ma - ri -
 se - velir ce jeune hom - me sur - la pla - ge ma - ri -

- que - sto giova - ne sul - la spiag - gia ma - ri -
 - ce jeune hom - me sur - la pla - ge ma - ri -

na, sul - la spiag - gia ma - ri - na,
 no, sur - la pla - ge ma - ri - ne,

gio - va - ne sul - la spiag - gia ma - ri - na,
 hom - me sur - la pla - ge ma - ri - ne,

na, sul - la spiag - gia ma - ri - na,
 no, sur - la pla - ge ma - ri - ne,

na, sul - la spiag - gia ma - ri - na,
 no, sur - la pla - ge ma - ri - ne,

Più largamente

p p p
 sul - la spiag - gia, che sen - ta spumeggia - re le
 sur - la spiag - gia, qu'il enten - de les vagues é - cu -
 sul - la spiag - gia, che qu'il
 sul - la spiag - gia, che sen - ta - ten - de qu'il

p p p
 sul - la spiag - gia, pp pp pp

on - de e il ven - to sof - fia - re, che
 man - tes qu'il enten - de le vent qui souf - fle, tes

sen - ta spu - meg - gnia - re le on - de, che
 en - ten - de les va - gues é - cu - man - tes, qu'il

sen - ta spumeggia - re le on - de, e il ven - to sof - fia - re, che
 en - ten - de les vagues é - cu - man - tes, le vent qui souf - fle, les

che qu'il

on - de e il ven - to sof - fia - re, che
 man - tes qu'il enten - de le vent qui souf - fle, tes

sen - ta spu - meg - gnia - re le on - de, che
 en - ten - de les va - gues é - cu - man - tes, qu'il

sen - ta spumeggia - re le on - de, e il ven - to sof - fia - re, che
 en - ten - de les vagues é - cu - man - tes, le vent qui souf - fle, les

che qu'il

sen - ta spumeggiarle on - de e il ven - to sof - fia - re, e il ven - to sof -
 ta gues é - cumantes et le vent qui souf - fle, et le vent qui

sen - ta spumeggia - re le on - de e il ven - to sof - fia - re, e il ven - to sof -
 en - tende les vagues é - cumantes et le vent qui souf - fle, et le vent qui

fia - re spumeggiarle on - de e il ven - to sof - fia - re, e il ven - to sof -
 ta gues é - cumantes et le vent qui souf - fle, et le vent qui

sen - ta spumeggia - re le on - de e il ven - to sof - fia - re, e il ven - to sof -
 en - tende les vagues é - cumantes et le vent qui souf - fle, et le vent qui

Più sostenuto

Molto sostenuto

Musikbote. - Vienna, dicembre 1925.

O. WETCHY. - *Das Problem der Einsätzigkeit.*
(Il problema della forma sinfonica in un tempo solo).

Sguardo storico al sorgere della tendenza verso la composizione sinfonica in un solo tempo, e poi alle varie opere ederne così formate. Per l'A. si tratta d'un tipo che sta ancora evolvendo.

M. MOROLD. - *Zwei Bruckner-Bücher.*

Ampia recensione dei due nuovi libri: *A. Bruckner* del dott. Ernst Kurth in ed. Max Hesse di Berlino, e *A. Bruckner, das Werk, der Künstler, die Zeit* del dott. Alfred Orlé in ed. A. Hartleben di Vienna.

M. BAUER. - *Über Musik schriftstellerei.*

Si spiegano i vari rami della letteratura musicale: critica, storia, teoria, esegesi; e si dà risalto al valore d'oggi di essi.

R. H. GRESS. - *Max Reger.*

Con calde espressioni l'A. addita il possente maestro quale esempio dell'affinità che devono prendere oggi i giovani verso i grandi Maestri classici.

Sveta Cecilia. - Zagabria, dicembre 1925.

O. A. ZANINOVIC. - «*Landes*» (acclamazioni) del sec. XII, nell'evangeliero della chiesa di S. Simeone a Zara.

Riproduzione in fac-simile e commenti alle Laudes che si usavano in Dalmazia (a Zara fino al 1918), e sono simili (forse una variante) delle Laudi di Hinckmar, che si vogliono cantare ancora specie in riunioni ecclesiastiche in vari paesi. — Qui se ne dà anche una versione a due voci.

Der Auftakt. - Praga, novembre-dicembre 1925.

DR. E. FELBER. - *Primitive und moderne Musik.*

Si spiega come l'ammiraglio di quel musicista che impiegano elementi esotici e primitivi, risponda ad un bisogno di rinsanguare con fresche linee un'arte invecchiata.

DR. A. SEIDL. - Von Paul Hindemiths neuer Tonkunst. (Della nuova arte di P. Hindemith).

L'A. non pare entusiasta del novissimo ammiraglio del giovane maestro tedesco.

Rivista Musicale Catalana. - Barcellona, maggio 1925.

L'*Orfeo Català* è stato chiuso per ordine governativo durante più mesi, quindi anche la rivista non è tutta ufficiale. Adesso riprende le pubblicazioni. Il fascicolo di maggio è tutto dedicato al pellegrinaggio fatto, dalla grande società corale catalana, a Roma, dove, oltre alle pratiche religiose, si fece ammirare in esecuzioni liturgiche, ed in due concerti all'Augusteo. — L'illustre direttore della società spiega lo spirito del viaggio, di cui si dà un esempio resoconto, seguito da estratti dei giudizi della stampa romana.

giugno-ottobre 1925.

H. ANGLÈS. - *Els Ministrers i cantori al ser-*

vei del Comtes-reis de Catalunya-Aragò al segle XIV. (I menestrelli e cantori al servizio del Conte-re di Catalogna-Aragona al secolo XIV).

Studio storico interessante per il quadro che ne risulta della vita musicale catalana del '300, specie in rapporto al gran numero di strumenti elementari. Tra i giullari notiamo un Niccolò da Parla, giullare del *cercle* (strumento maccato), e un « Jacobum Beandoz civitate Bononiense ».

Muzyska. - Varsavia, novembre-dicembre 1925.

M. KONOPNICKA. - *Una Polacca di Chopin.*
Poesia inedita, scritta nel 1902 dalla grande poetessa, su una Polacca del grande Maestro.

J. FEICHT. - *G. Pierluigi da Palestrina.*
Sintesi della vita e delle opere del sommo Maestro, con particolare riguardo alla sua influenza sulla musica del secoli che lo seguirono, ed in ispecie sull'arte polacca.

C. JELLENTA. - *Stefan Zeromski e la bellezza della musica.*

Si mostra come il grande letterato e pensatore fosse fervido e intelligente ammiratore della musica. Nel suo scritti si trovano vedute originali su certi capolavori musicali.

A. CASELLA. - *I problemi dell'armonia contemporanea.*

Con esempi si studiano le origini dell'armonia e della poliarmonia.

F. SCHREKER. - *Il mio autoritratto.*
Il maestro tedesco traccia con brio e garbo la propria fisionomia musicale, con citazioni di critiche mossegli da vari scriventi.

A. CHYRINSKI. - *Paul Dukas.*

Pel 60° anno del maestro, lo si mostra come architetto dell'odierna arte francese, e come maestro classico, per nobiltà e ponderazione di stile.

B. SZARLITT. - *Da Giovanni Strauss a Leo Fall.*

Sguardo di scorcio all'operetta viennese, con speciale considerazione per suo creatore, e per il suo emulo odierno.

A. RIMSKI-KORSAKOFF. - *Per difendere la verità.*

Lettera aperta, dove l'A. difende il suo illustre padre, a cui M. Calvocoressi rimproverò un indiscreto rimaneggiamento (con Glazunov) della sua 1ª edizione delle Sinfonie di Bórodin. L'unica revisione sarebbe stata fatta nel 1882, in presenza e d'accordo col Bórodin stesso.

M. GLINSKI. - *Storia del « Cantore cieco » di Liszt.*

Questo lavoro sconosciuto di Liszt non esisteva che come melologo (cioè che in altri paesi si dice « melodramma »), ossia declamazione con pianoforte. L'A. dell'articolo ne fece un poema sinfonico, secondo la verosimile intenzione di Liszt.

The Musical Quarterly. - Nuova York, gennaio 1926.

D. G. MASON. - *Artistic Ideals. I. Independence.*

Si spiega come l'indipendenza dalle idee della massa,

sia condizione necessaria all'uomo di genio; il quale deve avere la forza di sacrificarsi anche i più ambi compensi al proprio lavoro.

J. G. PROD'HOMME. - *The Recent Fiftieth Anniversary of the "New Opera".*

Notele storiche sull'inaugurazione del teatro dell'Opéra a Parigi nel 1874, il quale può dirsi la casa di Gounod e di Wagner. Qualche cosa che Napoleone III non avrebbe certo mai supposto.

G. M. GATTI. - *Two "Machbeths": Verdi-Bloch.*

Confronto tra le due maniere di interpretare il dramma shakespeariano, Verdi l'ha trattato dal lato umanamente tragico, attenuando l'elemento misterioso e fantastico; a cui invece Bloch ha dato il maggiore risalto.

J. W. VOORHEES. - *Caring for the Voice.* (Curare per la voce).

L'A. consiglia ai cantanti di far visitare ogni tanto la propria bocca-muso-gola da uno specialista, anche se non sono indisposti. Cita vari esempi di persone che erano gravemente malate senza saperlo.

H. F. GILBERT. - *Humor in Music.*

Che cosa risveglia l'umorismo in musica? Il raccapriccimento di elementi incongrui, i quali, presi separatamente, possono anche non essere comici in sé.

A. DOSSONIC. - *A Study of Yugoslav Music.*

Sguardo storico a tutto il complesso della storia della musica jugoslava; che, come il paese, geograficamente, è un ponte fra Occidente ed Oriente. Lo

scritto spirra viva fede nei destini futuri della nazione. Tartini sarebbe stato slavo e si chiamerebbe esattamente Tarjan.

E. ISTEL. - *Meyerbeer's Way to Mastership.* (La via di Meyerbeer verso il suo maestro).

Calda difesa del maestro, che oggi (passate le influenze wagneriane) si deve e si può considerare serenamente, e di cui qui si segue lo svolgimento sino dall'infanzia sulla base dei documenti finora accessibili.

H. ANTCLIFFE. - *Prometheus in Music.*

Sguardo alla maniera in cui i vari musicisti hanno trattata e svolta la tragedia di Prometeo; la quale, per l'A., ha il grande vantaggio di non prestarci all'Opera. Il maggiore lavoro su tale soggetto di Eschilo è il poema di Scriabin.

A. DAMERINI. - *Two notes that no longer love each other.* (Due note che non si amano più).

Sono la sensibile e la tonica. Il problema implica tutta la storia della tonalità, e forse è d'una portata che qui si sente troppo grave.

A. COEUROY. - *Music in the Work of Marcel Proust.*

Ampia analisi della parte che ebbe la musica nell'opera dell'accusa e profondo tenero francese. Fu parte addirittura di elemento moore, in quell'intimità delle anime, che lo scrittore seppe ed amo tanto scandagliare.

MUSICA Vocale DA CAMERA CON ACCOMPAGNAMENTO DI PIANOFORTE

PICCOLA ANTOLOGIA SETTECENTESCA

Ventiquattro Arie e Duetti inediti e rari scelti da ANDREA DELLA CORTE in relazione al libro sull'«Opera comica italiana nel '700», riveduti e trascritti da V. FEDELI, G. F. GHEDINI, F. M. NAPOLITANO, F. VATICELLI:

PERGOLESI (G. B.) (119611). LO FRATE INNAMORATO. Aria di VANNELLA: *Gnora, crediteme.*

— (119612). — Canzone di VANNELLA: *Chi disse ca la femmena.*

DA CAPUA (R.) (119613). LA ZINGARA. Duetto di NISA e CALCANTE: *Ella può credermi.*

— (119614). — Aria di NISA: *Si, caro ben, sarete.*

— (119615). — Duetto di NISA e CALCANTE: *Amor, oh che dilettol...*

GALUPPI (B.) (119616). IL MONDO DELLA LUNA. Aria di LISSETTA: *Quando si trovano, le buisse femmine.*

PICCINNI (N.) (119617). CECCHINA E LA BUONA FIGLIOGLIA. Aria di CECCHINA: *Vieni al mio seno.*

— (119618). LE VICENZE DELLA SORTE. Canzone di SILVIA: *Tornato è il bel sole.*

— (119619). LE CONTARINE BIZZARRE. Duetto di FIDINA e AURETTA: *Però appunto un amorito.*

— (119620). LA VILLEGGIATURA. Aria di LINDORA: *Attendo sotto un albero.*

— (119621). LA MOLINARELLA. Aria di ERGASTO: *Non partir!*

— (119622). — Aria di ANSELMO: *E la femmena.*

— (119623). — Aria di BRUNETTA: *Vule sapite.*

(119635). La raccolta completa in elegante cartella in tela e oro.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO



VITA MUSICALE



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Sulamita," di Amilcare Zanella

Il pubblico del Municipale di Piacenza ha dettato un vibrante successo al nuovo lavoro del direttore del Liceo musicale di Pesaro, isetto anche dell'occasione propizia per festeggiare l'esimo concittadino.

Il libretto della nuova opera, semplice e ben congegnato, è dovuto ad Antonio Lega, il quale si è ispirato al «Cantico dei Contici» di Salomon, per idearne le tre «visioni» che ci fanno assistere all'amore di Salomon, il re saggio, con Sulamita la fanciulla della vigna: amore che è, naturalmente, contrastato dalla regina Asthis che induce il suo drudo Eller, dopo una notte d'intimità, ad uccidere gli amanti. Eller tende, infatti, un agguato ad essi, ma è scoperto da Sulamita che sacrifica se stessa per salvare Salomon, il quale, riconoscendo in quest'atto la sublimazione dell'amore, si toglie la collana regale e la mette al collo della fanciulla morta per lui.

Amilcare Zanella ha composto una musica che ha incontrato il favore del pubblico soprattutto per la sua chiara fluidità.

Il primo atto ha un finale di sicuro effetto. Nel secondo atto, forse il migliore, è notevole l'apparizione di Sulamita nella Reggia, specie per declamato che s'appoggia su delicate note d'arpa.

Nell'ultimo atto piacque particolarmente il duetto fra i due amanti con la frase orchestrale che descrive il sorgere dell'alba.

Ottima l'esecuzione, alla quale ha presieduto lo stesso autore, concertando e dirigendo lo spartito. Ricordiamo tra gli interpreti le signore Fumagalli-Riva e Del Monte, il tenore Mirassou, il baritono Andreoli.

Le chiamate, unanimi e calorose, sono state otto dopo il primo atto, nove dopo il secondo e cinque dopo il terzo.

"Francesco d'Assisi," del m° Carloni

Anche questa nuovissima opera è stata lietamente accolta (al Rossini di Pesaro) rivelando

nel suo autore un ottimo temperamento di musicista. Il libretto, di Antonio Lega, si compone di quattro parti, i cui titoli sintetizzano il loro contenuto: *Il Re delle feste.* — *Il Pazzo in Cristo.* — *Il Poeta della natura.* — *Il Santo.*

Assai apprezzato, nella parte musicale, il duetto tra Chiara e Francesco, e la romanza del «poverello» nel secondo atto, tutto ricco di movimento e di sentimenti. Particolarmenre piaci que il terzo atto ch'è sembrato il più organicamente costruito, mentre il quarto impressionò per la sua squisita spiritualità.

Numerosissime le chiamate all'autore ed agli interpreti: il maestro Benvenuti, che dirigeva, il tenore Govoni efficace protagonista, le signore Beringher e Visconti, il baritono Morellato, ecc. ecc.

¶ Al Mastrojeni di Messina è piaciuta *Messina*, opera del maestro messinese Letterio Saltini, residente a Londra. Il soggetto riguarda un episodio del terremoto del 1908.

¶ A S. Paulo del Brasile ha avuto bellissima accoglienza la nuova opera *Un caso singolare* del dott. Carlos De Campos, Presidente dello Stato di S. Paulo. Egli, come è noto, è uno dei migliori compositori brasiliani, autore di diverse altre opere.

Nuove Operette

¶ Il maestro Pietri, nell'accurata esecuzione della Compagnia La Gaudiosa (teatro Lirico, Milano) ha riportato un altro dei suoi frequenti successi operettistici con la nuovissima *Nembra Zaim*, per la quale Carlo Veneziani ha ideato una vicenda divertente, garbata e brillante, ricca di fantasia e svolta con abilità.

La musica del Pietri è, anche questa volta, di buonissima fattura, limpida, ora sentimentale ed ora gioiosa, sempre bene strumentata e ricca di colore.

¶ Al S. Martino, la Compagnia Riccioli ha fatto applaudire *Amori ungheresi*, tre atti del maestro Krause.

¶ Al Politeama di Piacenza è stata applaudita una fiaba musicale *Il gobbo di paggio Chiomadore* della contessa Giannina Pallastrelli, data a scopo benefico.

Le commemorazioni di G. Verdi

Il 25° anniversario della morte del genio di Busseto è stato ricordato in moltissime città anche dell'estero. In Italia poi, in quasi tutti i numerosi teatri attualmente aperti, una serata è stata dedicata a Lui, con esecuzione di qualche sua opera; ed ovunque, si può dire, esiste una istituzione musicale — ed anche in molte scuole governative e municipali — Egli è stato degnamente commemorato.

A BUSSETO, officiante il vescovo di Borgo S. Donnino, è stata celebrata una messa di suffragio, diretta dall'autore, maestro don Arnaldo Furiotti di Parma. Nel pomeriggio, poi, nel teatro Comunale, intitolato a Verdi, si è avuta la commemorazione ufficiale, con discorso di Sabatino Lopez ed esecuzione di alcuni brani musicali.

Della commemorazione al Conservatorio di MILANO abbiamo già parlato nel precedente fascicolo. Inoltre si ebbe una rappresentazione polarissima dell'*Aida* alla Scala; l'esecuzione di alcuni brani della *Messa da Requiem*, diretti da Panizza, alla Casa dei Musicisti; un interessante concerto all'Umanitaria. Anche il G. U. M. sotto la direzione del maestro Bellucci, e con l'intervento dei suoi migliori gruppi, ha svolto un interessante programma verdiano.

A PARMA, il grande comprovinciale venne ricordato con una serata al Regio. Di lui parlò l'avv. Vincenzo Paltrinieri alla Società Corale Giuseppe Verdi.

Il Costanzi di ROMA, oltre il *Rigoletto*, protagonista Galeffi, offrì l'esecuzione della sinfonia dei *Vespi Siciliani*, direttore eccellente Edoardo Vitale. All'Accademia forense, la commemorazione fu tenuta dall'on. Berardelli.

Agli «Amici della musica» esecuzione dell'*Ave Maria* del Quartetto per archi e di altre composizioni (discorso del senatore Albini).

Al Quirino commemorazione dell'Istituto Nazionale di Musica.

Alla Fenice di VENEZIA, oltre la *Traviata* e l'esecuzione della sinfonia dei *Vespi Siciliani* e del coro dei Lombardi, ha pronunciato aconce parole il prof. Rambaldi. Al Liceo B. Marcello si è svolto un programma verdiano preceduto da discorso del prof. Gabriele Bianchi.

L'Associazione della Stampa di BOLOGNA ha organizzato un bellissimo concerto diretto dal maestro Zeetti.

A FIRENZE rappresentazione di *Trovatore* e parole commemorative dell'attore Mario Fumagalli.

A MANTOVA discorso del dott. Giuseppe Molachini ed esecuzione di *Trovatore*.

Un programma verdiano si è eseguito all'Istituto musicale F. Manzato di TREVISO, diretto dal maestro Carruba.

L'on. Zinsolo ha parlato di Verdi in francese al Teatro Reale di GAND, in una serata organizzata dalle Amitiés italiennes. Dopo, si rappresentò *Rigoletto*.

Al Metropolitan di NEW YORK si è avuta una smagliante esecuzione della *Messa da Requiem*, direttore Serafin, solisti le signore Poncelli e Aleoch, il tenore Gigli e il basso Maroldes.

L'Istituto Verdi di MONTEVIDEO ha svolto un bel programma vocale e strumentale di brani delle più applaudite opere del maestro, con recitazione dell'*Ode d'Annunziana*. Intervenne il Ministro d'Italia e quanto di più eletto conta la città.

Il terzo mese scaligero

L'avvenimento più importante è stato costituito dalle due esecuzioni complete, per la prima volta in Italia, della Tetralogia wagneriana, per le quali si è aperto uno speciale abbonamento, e che hanno avuto pieno concorso di pubblico.

L'*Oro del Reno*, già rappresentato nell'ultima stagione, è stato ripreso nella forma datagli da Wagner, quale Prologo alla «Trilogia», cioè senza divisione di atti. Ne furono interpreti Nazzareno De Angelis, Alessandro Dolci, il Persichetti, il Rightetti, lo Sdanowski, Mita Vasari ecc. ecc.

Della *Valkiria*, già abbiamo parlato nel nostro fascicolo di dicembre. Di nuovo allestimento, invece, erano il *Siegfried* ed il *Crepuscolo degli Dei*. Il primo, che, musicalmente parlando, ha costituito la nota vivace del ciclo, ha avuto eccellenti esecutori nel tenore Amedeo Bassi, nella Hafgren, nel baritono Journet, nel Nessi e nei minori interpreti.

Anche il *Crepuscolo* è stato presentato in una edizione pregevolissima, e si distinsero specialmente la Hafgren, la Bertana, la Cravenceno, il tenore Fagoaga, il basso De Angelis, i baritoni Morelli e Paci ecc. Bellissime le scene e i costumi, gli effetti scenici e di luce.

Inutile dire che al maestro Panizza spetta principalmente il merito del successo della «Tetralogia» e di ogni singola opera che la compone. Egli dimostrando matura preparazione ha diretto con cura, con rara energia e sicurezza, ottenendo un magnifico risultato. Eppure, meritatamente, tutte le sere è stato ripetutamente acclamato col valenti suoi cooperatori.

Assai gradita è stata anche la ripresa di *Haensel e Gretel* finemente eseguita dalle signore Supervia, Ferraris, Cravenceno, Mannarini, Valobra e dal Morelli. Al grazioso spartito di Humperdinck ha seguito, letissimamente accolto, *Il Carillon magico*, l'elegante commedia mimo-sinfonica di Piek Mangiagalli, nella quale intreccio e musica, azione e ritmo si completano perfettamente, e dove abbondano pagine ricche di fantasia e di grazia. La Fornaroli e

la Battagli ne sono state interpreti ammiratissime.

Entrambi i lavori hanno avuto un valentissimo direttore nel maestro Panizza.

I cavalieri d'Ekebù a Napoli

La rappresentazione della recente opera di Zandonai, diretta con grande maestria e slancio dallo stesso autore, ha costituito l'avvenimento più importante della stagione del S. Carlo. E l'attesa era maggiormente acuita dal fatto che si sapeva che allo spartito erano state apportate alcune modificazioni, per rendere lo svolgimento dell'azione più densa e serrata.

Per non intralciare, infatti, la trama del secondo atto è stata omessa la scena in cui Sintram giunge calandosi attraverso la coppa del cammino. In tal modo la brigata dei cavalieri entra subito in scena e l'azione del primo atto viene collegata strettamente a quella del secondo.

L'atto prosegue come nella primitiva edizione, salvo un'abbreviatura alla fine, e viene unito con un interludio assolutamente nuovo a quella che prima era la seconda parte dell'atto terzo. Esso dipinge la corsa delle slitte nel cuore della notte, sotto l'infuriare della tempesta, dal castello dei cavalieri alla desolata casa nella quale è piombata la sventura. Quest'ultima scena del secondo atto procede rapida, essendo stata soppressa quella in cui la madre si macera nell'attesa. Fa seguito il quadro della fucina con la cacciata della Comandante. Tale quadro forma ora da solo il terzo atto. Da tale conclusione risultano meglio equilibrate le proporzioni dell'opera e acquista maggior rilievo il quarto atto in cui la Comandante morente ritorna e il lavoro febbrile riprende al ritmo dei magli giganteschi.

Il lavoro è stato seguito con grande attenzione, e spesso vi sono stati applausi a scena aperta. Alla fine del primo atto Zandonai è stato chiamato al proscenio ben otto volte. Al secondo le chiamate sono state cinque; al terzo otto; ed infine il pubblico si è trattenuo in teatro ad applaudire ancora l'autore, che è apparso tre cinque volte al proscenio.

Superiore ad ogni elogio è apparsa l'esecuzione alla quale parteciparono la valentissima Casazza (Comandante), la De Voltri (Anna), il tenore Bisagni, il baritono Urbano, il basso Vaghi.

Il successo è cresciuto notevolmente alla seconda e alla terza rappresentazione, nella quale il teatro era del tutto esaurito.

Al Cosanzi di Roma è andata in scena *La Cenana delle Beffe* di Giordano, ottimamente interpretata dalla Pacetti, dal tenore Merli e dal baritono Molinari, sotto la direzione del maestro

Vitale. L'opera ha ottenuto un vivo successo, e l'autore, presente, è stato assai festeggiato.

Oltre al *Rigoletto*, per commemorazione verdiana, si sono date buone edizioni dell'*Otello* e dell'*Andrea Chénier* e una meno felice della *Carmen*.

Al Teatro Argentina la Compagnia Melato Botrone ha offerto una esecuzione della *Arlesiana*, con la musica integrale di Bizet.

Lietamente ha proseguito la stagione lirica nei principali teatri della penisola. Ricordiamo gli spettacoli più importanti:

TORINO (Regio): *Falstaff* con Stabile, *Trovatore* con Peftile, *Fanciulla del West*, *Cena delle beffe*.

NAPOLI (S. Carlo): *Pagliacci* e ballo *Coppelia*, *Lohengrin*.

VENEZIA (Fenice): *Aida*, *Norma*, *Ugozotti* (con Sullivan), *Anna Karenina*.

GENOVA (C. Felice): *Oro del Reno*.

PARMA (Regio): *Un ballo in maschera*, *Faust*, *Sansone e Dalila*.

TRIESTE (Verdi): Oltre una eccellente esecuzione di *Francesca*, protagonista Della Rizza, va ricordata quella dell'*Abisso* di Senaregia, già rappresentato alla Scala nel 1914, che ha costituito un significativo omaggio all'illustre autore, che assisteva allo spettacolo, ripetutamente evocato al proscenio col maestro Guarneri, che dirigeva, e con gli ottimi interpreti.

BRESCIA (Grande): *Manon Lescaut*, *Traviata*.

MANTOVA (Municipale): *Francesca da Rimini*, *Faust*, *Lohengrin*.

CREMONA (Ponchielli): *Bohème*, Gianni Schicchi.

MODENA (Comunale): *Mefistofele*, *Falstaff*.

PADOVA (Verdi): *Iris*, *Tannhäuser*.

COMO (Sociale): *Falstaff*.

CONCERTI

«La tournée,, Toscanini in America

Il nostro grande direttore, anche nell'America del Nord, ha riportato un incontrastato trionfo dirigendo la Società Filarmonica di New York. A tutte le udizioni la sala era esaurita, e la critica non ha avuto che lodi iperboliche per le perfette esecuzioni.

A bordo dell'Umberto Bluncamino, sotto la presidenza dell'Ambasciatore De Martino, è stato offerto in onore di Toscanini un ricevimento, riuscito splendidamente nonostante la commentata assenza di molti italiani del Metropolitan.

Durante il ciclo dei concerti piacquero tutte le novità italiane: otto furono le repliche del *Pini di Roma* di Respighi; quattro quelle del

Getsemani di De Sabata e tre quelle del *Paesaggio Toscano* di Tommasini. Di Martucci furono eseguite *Novelletta* e *Notturno*.

Il maestro ha promesso di ritornare l'anno venturo a New York a dirigere un'altra serie di concerti con la stessa Società Filarmonica, sempreché gli venga combinato un viaggio a base di traversate rapidissime, in modo che non possa assentarsi che brevemente da Milano, la cui Scala — come ha dichiarato — è da lui considerata come una istituzione della più alta importanza artistica, alla quale si sente legato da vincoli d'affetto insindibili.

MILANO

■ SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Il noto pianista Leopoldo Godowski è stato molto apprezzato, anche come autore delle *Impressioni di Giava*, di tecnica brillante.

■ AMICI DELLA MUSICA. — Hanno inaugurato l'annata, la pianista trentina Gennari, buona interprete, e il soprano Lucini dotato di voce assai bene educata. Al piano, efficissimo accompagnatore il maestro Calace.

■ CONVEGNO. — Il Quartetto viennese ha presentato come novità il *Quartetto N. 1* di Honegger, che il pubblico ha mostrato di gradire.

■ TEATRO DEL POPOLO. — Oltre due udizioni del Quartetto Poltronieri con interessanti e bene eseguiti programmi, si sono avuti concerti dell'ottimo Quartetto ungherese Mellés-Zsamboki (che offri musiche di Haydn, Kodály e Dohnányi non note al nostro pubblico) e di Leone Sinigaglia che presentò una collana di vecchie canzoni del Piemonte, da lui accuratamente raccolte e squisitamente trascritte, interpreti deliziose Chiarina Fino Savio, Angioletta Roncallo ed Enzo Galace.

■ ISTITUTO DEI CIECHI. — Nuovo concerto d'organo di Rodolfo Zsizsmann, altro della F. A. M. I. e, interessante udizione (pel G. U. M.) dell'organista Goffredo Giarda e della cantatrice Ruini Cambon, entrambi molto applauditi col maestro Calace che accompagnava.

■ CAMERA ARMONICA. — Istruttivo concerto dedicato alla «Bagatella Musicale», apprezzatissimi interpreti Elisabetta Oddone e Carlo Lonati.

■ CONSERVATORIO. — Si ebbero molte e apprezzate udizioni: del Quartetto Mellés Zsamboki; della giovane violinista Luisa Giannarelli, molto promettente; del violoncellista Umberto Rossi, valente insegnante al Liceo di Como; dei pianisti Erwin Brynicki, notevole per dotti di tecnica e di interpretazione; Alexander Borowsky, virtuoso di primordine, particolarmente festeggiato; signorina Safonoff, anch'essa assai ben dotata; Walter Kerschbaumer; Walter Schaufluss-Bonini, interprete personalissimo; Ettore Colombo giovane che possiede meccanica brillante e precisione notevole.

Particolare cenno merita il concerto, con accompagnamento d'orchestra e a scopo benefico, delle eccellenti pianiste argentine sorelle Palle-

maertes. Ottima anche l'orchestra diretta con finezza dal maestro Pallemoertes, un pianista belga che, emigrato in America, fondò in B. Ayres prima il Conservatorio di B. Ayres e poi quello Argentino, che attualmente dirige. Egli offrì anche una sua elegante composizione pianistica *Le Carilloneur*, assai gradita. Anche nella parte solistica del programma le signorine argentine furono assai applaudite.

TORINO

■ Al Teatro di Torino si ebbero due concerti di Egon Petri, l'insigne allievo di Busoni, e di Zadora, altro notevole pianista. Il primo, in alcuni brevi, fu efficacemente coadiuvato dall'orchestra diretta da Gui, il quale, poi in altro suo concerto fece applaudire calorosamente la Danza e Finale dell'opera *Sakuntala* di Alfano. Grande successo, allo stesso teatro ebbe anche il concerto Gui-Zecchi.

■ Lo stesso Zecchi fu assai applaudito pure al Liceo, come apprezzatissima fu, nella sala Vincenzo Troya, la Corale Tempia Palestina, diretta da Don Rostagno, in un interessante programma di argomento natalizio.

■ Tra gli altri concerti ricordiamo quelli della pianista Vera Lauard; del quintetto diretto dal violoncellista Gedda, sotto gli auspici del G. U. M.; del maestro Gallino al Circolo degli Artisti; del Trio Bufalotti alla Pro Cultura.

ROMA

■ AUGUSTEO: 14 gennaio. — Concerto del forte violinista spagnolo Manuel Quiroga (Lalo, Saint-Saëns, Mendelssohn). L'orchestra viene abilmente diretta da Alfredo Morelli.

17 gennaio. — Il direttore francese Rhéné-Baron, già altre volte applaudito all'Augusteo, vi ritrova simpatiche accoglienze (da notarsi nel programma la «Quarta» di Schumann e l'intermezzo del «Messidor» di Bruneau).

24 gennaio. — Concerto orchestrale diretto col consueto successo, da Bernardino Molinari, (Stagioni di Vivaldi, *Pinocchio* di Renzo Bossi, bene accolto, e *Vita d'Eroe* di Strauss).

27 gennaio. — L'illustre pianista Edoardo Risler ottiene deferenti accoglienze in una udizione interamente pianistica (Beethoven, Schumann, Chopin, Liszt).

31 gennaio. — Concerto orchestrale diretto da Bernardino Molinari. Interpretato ottimamente da Mario Corti, il nuovo *Concerto italiano in sol minore* per violino e orchestra di Mario Casteluovo Tedesco ottenne un vivo successo.

7 febbraio. — Si presenta per la prima volta all'Augusteo, incontrando fervide accoglienze, il celebre pianista Leopoldo Godowski. L'orchestra viene abilmente diretta dal giovane maestro Mario Rossi. Lo stesso Godowski riconquista vivi applausi il mercoledì successivo 10 febbraio in un concerto interamente pianistico.

14 febbraio. — Primo concerto diretto da Vittorio Gui, apprezzata conoscenza dell'Augusteo. Successo molto cordiale per la ottima interpretazione della *Pastorale* di Beethoven, del *Preludio* di Respighi su temi del *Belfagor* — pezzo di magistrale costruzione, di smagliante, fosforente tecnica in tutto degna del trionfante autore dei *Pini di Roma*, al quale il pubblico fece calorosissime accoglienze. Nello stesso programma figuravano pagine di Mozart, Weber, Ravel.

■ SALA ACCADEMICA DI SANTA CECILIA. — Si sono succeduti nei venerdì dal 15 gennaio al 12 febbraio i seguenti concerti: del violinista Manuel Quiroga; del Quartetto Poltronieri (assai apprezzato, da notarsi la prima esecuzione da esso offerta in Roma del Quartetto in *do diesis minore* di Carlo Jacobino, accolto da buon successo); della pianista Clara Sansoni; del Trio della Corte del Belgio; del violinista Mario Viretta in unione al pianista Alberto Tadewski.

■ FILARMONICA. — Concerti del Sestetto di Firenze, del violoncellista Enrico Mainardi, del pianista Arturo Hermelin, di Paolo Grümmer e Li Stadelmann (musica antica per viola da gamba e clavicembalo), del Quartetto di Roma, del soprano Maria Teresa Pediconi in unione al violinista Pasquale Sannino, del pianista Nino Rossi.

■ ALTRI CONCERTI. — Alla Sala Sgambati ha dato il suo annuale applaudito concerto il pianista Francesco Bajardi; e inoltre hanno tenuto udizioni il mezzo soprano Mildred Anderson, il soprano Giulia Mery-Gilli in unione alla pianista Maria Safonoff, il soprano Ketty Macarini in unione al pianista Edoardo Boccardi, il pianista Walther Kerschbaumer, il Quartetto Prisc, il pianista Walter S. Bonini, la cantante Ghita Lenart con la pianista Marcella Lantenay, la pianista Frieda Kwast-Kodapp.

Alla Corporazione delle nuove musiche ha tenuto una apprezzata udizione il Quartetto «Pro Arte» di Bruxelles.

Degni di nota due concerti, l'uno di musiche ispirate al Presepio, l'altro in commemorazione di S. M. la Regina Margherita, diretti dal maestro Alabona alla Associazione artistica internazionale.

VENEZIA

■ Pel Quartetto hanno dato apprezzatissime udizioni Petri e Zadora, allievi di Busoni, in un programma quasi interamente di musiche dell'insigne maestro, e il pianista Leopoldo Godowski.

■ Alla Marcello sono stati lietamente accolti i violinisti Jenny Skolnik e Florizel von Reuter, nonché il Quartetto Veneziano che ha offerto in prima esecuzione, e fatto applaudire, il Quartetto 1925 di Francesco De Guarneri, notevole specialmente per pregi di fattura.

FIRENZE

■ Al R. Conservatorio si è svolto un interessante concerto il cui programma sui strumenti

antichi comprendeva anche la *Sonata in la maggi* di Tartini per violino e pianoforte (Tagliacozzo-Boghen).

■ Agli Amici della Musica ha dato prova di virtuosismo il violinista Manuel Quiroga; alla Filarmonica è piaciuta incondizionatamente la violinista quindicenne Egli Papini, ottimo temperamento artistico, ed al Lyceum ha fatto un eccellente debutto la giovane pianista Beatrice Lumbroso, efficacemente coadiuvata, in un brano a due pianoforti, da Consolo.

NAPOLI

■ I pianisti Rister e Denyse Molé ebbero favorevole incontro rispettivamente, al Quartetto ed alla Concertistica. Salomea Kruceniski riportò un grandissimo successo agli Amici della Musica, interpretando con gusto e maestria liriche antiche e moderne, tra queste ultime alcune di Rocca e Castelnuovo Tedesco. Eccellente compagnatrice, Raïsa Leifschitz.

PALERMO

■ Al Massimo altro concerto sinfonico, diretto questa volta da Piero Coppola; nel programma figuravano *Kremlino*, suite di Glazunov — che per la prima volta si eseguiva in Italia ma che non ha certo conquistato il pubblico — e il poema sinfonico *Il flauto di Nettario* dello stesso Coppola, lietamente accolto.

Hanno seguito due impeccabili esecuzioni della *Messa di Requiem* di Verdi, diretta con cura e non comune senso d'arte dal maestro Mulè, solisti Lea Tamburello Mulè, Gilda Alfano, il tenore Pusinati, il basso Baturin.

Nella seconda udizione, dedicata a commemorare Verdi, parlò efficacemente l'on. Restivo.

■ Agli Amici della Musica piacque il caratteristico Trio Rosa Spier, (arpa, flauto, viola), ed al Conservatorio la violinista Horsbrugh e la pianista Olga Sapiro.

■ L'Istituto musicale Manzato di Treviso ha degnamente commemorato il centenario di Salieri, con un interessante concerto di sue musiche.

■ A Bologna si ebbero applaudite udizioni del giovane violinista De Zaturezki, al Corso, del pianista Schaufluss-Bonini, e della violinista Ferri al Risveglio.

■ Pietro Mascagni ha diretto un concerto sinfonico al Cairo, con lo stesso grandissimo successo con cui è stato accolto al teatro Reale.

■ A Lipsia come precedentemente a Monaco, il pianista Eriberto Scarlino è stato giudicato con grande favore.

■ Alla Metropolitana di Monaco di Baviera, in commemorazione della Regina Madre, è stata eseguita la grandiosa *Messa da Requiem* di Luigi Menegazzi, con un forte complesso corale e orchestrale.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SCHOMANN (K. E.). — *Akustik*. (F. Hirz, Breslavia).

Un altro dei volumetti della bella collezione diretta a cura di J. Wolf. In 120 pagine, con 16 tavole annesse, viene riassunto quanto si sa finora in fatto d'accustica: Vibrazioni, Onde, Suono, Sistemi musicali, Resonanza, Acustica degli edifici, Il problema dell'orecchio, Diversità dei timbri musicali, Problemi di intensità, Oscillazioni, Sogni armonici, Dissonanza e consonanza, Discordanza e concordanza. Il libro è chiuso da una serie di osservazioni e notizie teoriche e storiche e da una Bibliografia. — La lema in cui tutto ciò viene esposto è chiara ed imparziale quant'è possibile rispetto alle varie opinioni esistenti sui problemi considerati.

Insomma è un piccolo libro utilissimo per chi voglia avere un'idea sulla materia, senza sprofondarsi in opere diffuse.

WEIGL (B.). — *Harmonielehre I e II*. (B. Schott's Söhne, Magona).

Due volumi ben rilegati in bell'edizione: il 1º contiene il testo, il 2º i modelli e gli esercizi per lo studio.

« Chi s'aspetti fino dall'inizio di trovare sereno mauro, potrebbe essere deluso... Sarà strano per molti pedagoghi... che in questo libro non vi stiano compiti per gli allievi... Anzi c'erano in origine e furon solti, perché l'esperienza ha mostrato all'A. che « è incomparabilmente più utile che gli scolari trovino da sé melodie da armonizzare ». — Di Bassi l'A. non si serve, — « Già che distingue ancora questo libro dai consimili, è ch'esso esaurisce tutta l'Armonia possibile sulla base della scala diafonica, cromatica ed a toni interi. La teoria della sesta cromatica, che forma la chiusa del lavoro, è del tutto nuova. Polché finora, da nessuna parte, si è fatto il minimo tentativo di avvicinarsi teoricamente all'armonia degli Espressivisti, l'Autore è il primo che ha schiuso e reso praticabile questo campo della dottrina armonica ».

Tutto il libro ha carattere in prevalenza pratico, e visto da questo aspetto certo rappresenta un buon valore. Neppure i fatti seguenti: come si è detto l'A., invece di far realizzare Bassi, più o meno rompi-capo, fa armonizzare melodie, semplici scelte o composte dagli stessi allievi, o spesso canzoni popolari. Gli conduce naturalmente a scrivere sulla base del periodo musicale, di cui si danno nozioni. — Curioso che tutto è fondato sul periodo d'8 battute, di cui la 4ª rimane sospesa alla Dominante e l'8ª conclude sulla tonica. — L'A. fa praticare le cadenze principali con varie combinazioni ritmiche, e fa fare largo uso di note e di accordi di passaggio, anche cromatici. Tante cose che avvicinano opportunamente la scuola alla pratica musicale, e mettono il lato pratico di questo libro al disopra della maggioranza de' suoi analoghi.

Il lato teorico a noi pare quello più debole. Difatti, fin da principio, il parallelismo tra modi Maggiore e minore viene spiegato sulla base di *Do Maggiore e do minore*. L'incalcolabile complesso di simmetrie e di rispondenze che provano e riconfermano ad ogni passo l'unità del nesso tonale *Do Maggiore-do minore*, l'essetto bilancio tra i due modi relativi nelle Scale, nelle Cadenze, nelle Modulazioni, nel Cromatismo, tutto ciò sparisce.

Difatti fino dalle prime pagine si trovano messe a pari legittimità la Scala diafonica Maggiore, quella Cromatica, quella a Toni Interi e poi ancora quella Maggiore col 6º grado abbassato.

Già prepara le pagine 63-84, dove cadenze miste di Maggiore e minore, di Sesta Napoletana e Sesta Dorica, offuscano la chiara visione dello schietto meccanismo tonale del due modi.

Questo miscuglio continua ad intorbidare la teoria delle Modulazioni, dove è press' a poco indifferente raggiungere il tono d'arrivo per mezzo d'una cadenza Maggiore o minore; quindi modulazioni talvolta poco convincenti.

La Modulazione studiata così fa perdere già mezza armada cromatica. Poi l'A. gradua la conoscenza degli accordi in ordine di complessità: di 2, 3, 4, 5, 6, 7 note colla già nota miscelazione di Maggiore, minore, Sesta Napoletana e Dorica. Tali combinazioni fondono in una sola unità più accordi di tre suoni; che carattere e che volontà hanno ognuno? e la combinazione che ne risulta? E una domanda che per noi è capitale, ma pare non interessi né l'A. né i suoi scolari.

In conclusione: questo è un libro molto buono per la pratica, e che prepara all'uso dell'armonia anche moderna; ma senza una dottrina chiara che faccia progredire la generale conoscenza; anzi piuttosto toglie quel preciso senso e quella netta visione del meccanismo tonale ed armonico che, a nostro parere, devono essere tanto più solidi e sicuri, quanto più grande è la complessità e la «chezza» dell'armonia.

— Archiv für Musikwissenschaft, April 1925.
(Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Lipsia.)

Contiene cinque scritti di assai vario argomento ed interesse:

1º G. SACHS. *Un inno babilonese*. È il resoconto scientifico dello studio fatto su un mattone babilonese dell'800 a. Cristo, dove a fianco ad una poesia stanno sillabe che non hanno senso in nessuna lingua. Sarà una notazione musicale alfabetica? L'illustre autore spiega la sua indagine, completa coll'aiuto d'un astrologo e d'uno studioso di musicologia comparata.

Molto dipende da supposizioni, ma la cura del lavoro fu grande, ed i risultati concordano plenamente, da un lato con tutto quanto si sa sulla musica orientale del 1º millennio a. C., e da un altro lato colla letteratura e la fonetica della Mesopotamia.

Si tratta dunque d'un canto con melodia a base di cinque note — senza semitoni — accompagnato dall'arpa, che strappa combinazioni di due e di tre suoni, con quarte, quinte, ottave e seconde.

È uno scritto di raro interesse.

2º F. JAHN. *I fabbricanti di Trombe e Tromboni a Norimberga nel 1500*. Furono celebri, ed i loro strumenti si diffusero in molti paesi. Qui, per la prima volta, si dà uno studio particolareggiato sullo speciale argomento, ricando diffuse notizie sulle due famiglie d'artisti: Neuschel e Schäffer, sulla corporazione relativa, e sui vari tipi di strumenti fabbricati.

3º J. WOLF. *Lieder aus der Reformationszeit*. Il dono A. illustra i canti: « Ich stand an einem Morgen », che viene dato nella versione a 2 voci (sopr. e ten.) di Tom. Stoltzer; canzone da ballo dal « Bicht » di Daniele van Soest.

4º E. NOACK. *Die Bibliothek der Michaeliskirche zu Erfurt*. Il contenuto delle biblioteche dà un'idea dei gusti e delle abitudini del sito a cui appartengono. Polché la biblioteca musicale della chiesa di S. Michele di Erfurt fu assorbita da quella di Stato a Berlino, senza che sulle ricordi l'individualità della biblioteca d'origine, l'autrice ne illustra qui il contenuto; dove pimeggia un Magnificat tedesco di Schütz, che non esiste altrove.

5º V. HILPERT. *Zur Entwicklungsgeschichte der Sonatenform*. « Per la storia dello sviluppo della Forma di Sonata » l'A. illustra delle Sinfonie di opere, cantate, ecc., di Franz Mica, maestro e compositore del conte Giov. Adamo di Questenberg a Jarmeritz in Boemia. Sono Sinfonie scritte tra il 1723 ed il 1738, e presentano già netto il contrasto di carattere e di tono fra i due temi, mentre nello svolgimento centrale, fra le progressioni, compare qualche accenno ad uno dei temi. Lo stile dipende da quello di Caldara.

BLUME (F.). — *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite im 15. un 16. Jahrhundert*. (Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Lipsia).

La storia della musica strumentale nel 1500 è tema del più attrattivo, ma per qualche mancano ancora i materiali. Questo lavoro non vuole altro che recare un contributo a tale necessaria preparazione. Esso riguarda le forme ed i precursori di quella Suite Orchestrale che, nel 1600, raggiunse una delle vette dell'arte tedesca. Le musiche strumentali di danza francesi ed olandesi del sec. 15º e 16º vengono dunque misuratamente studiate qui dal doppio punto di vista formale e stilistico, per fissare i caratteri, in modo da potere poi distinguere in che senso, ed in che misura, le musiche analoghe tedesche se ne staccheranno poi con i caratteri ed elementi propri.

Questo studio è condotto con ogni cura e con ogni cautela, utilizzando considerevoli materiali documentari, e conclude così: « L'opinione che la Suite Orchestrale sia nata al principio del 1600, è errata. Principi di formazione di Suites Orchestrale si trovano già in principio del 1500. Bisogna distinguere fra danze da ballare, appalate (la seconda essendo una più rapida variazione ritmica della prima), ed i gruppi di più danze riuniti a puro scopo musicale, dove si sviluppa uno dei pezzi con motivi di quella precedente, oppure inserendovi nuovi elementi affini, e più tardi facendo vere variazioni. Tutte le possibilità del concatenamento organico di più pezzi in una Suite, si trovano già utilizzate nella raccolta di Phaëtie del 1583. Anche le Danzes de Susano, del 1551, presentano un'importante specie di Suite. In ogni caso bisogna ritenere come momento di nascita della Suite Orchestrale, la prima metà del 1500 ».

Alla interessante monografia, accuratamente stampata, è annessa un'apposita in note musicali con numerosi esempi, che formano un apposito fascicolo.

GIULIO BAS.

SOCIETATIS POLYPHONICAE ROMANAEE
REPERTORIUM — Cura et studio Raph.
Casimir. Vol. I., II., III. (Ed. Psalterium,
Roma).

Del ventuno brani contenuti nei tre volumi, ben 19 sono di Palestrina. Nessun mezzo più nobile per onorare la memoria e commemorare il quarto centenario della nascita del nostro massimo musicista, che tutti conoscono di nome e pochi di fama. Nessuna pubblicazione più opportuna, ora che la grande edizione tedesca delle sue opere complete è salita a prezzi proibitivi e che la progettata parallela italiana è ancora di là da venire, anzi non verrà mai. Le musiche ora uscite sono scelte e tratte da Mr. Casimir con una rara competenza di specialista; egli, che diffonde le nostre migliori musiche per il mondo colle esecuzioni e colla stampa, è un benemerito dell'arte e della patria. Egli è giovane; auguriamo da lui una lunga serie di audizioni e di volumi.

M. Z.

CAPRI (A.). — *La Musica da camera, dai clavicembalisti a Debussy*. (G. Laterza & figli, Bari).

Quando una persona afflitta da una grave sclerosi non si piega al destino, ma vuole anzi vincere colla volontà e l'attività, bisogna ammirare. E noi ammiriamo il M° Capri (egli è cieco) che ai lavori musicali, alle conferenze illustrate, aggiunge ora una pubblicazione importante che rivela il suo grande amore allo studio e la sua fiamma d'arte. Il suo lavoro però non è privo di difetti; l'estasiastismo dell'A. non ha sempre supplito alla necessità della ricerca e del confronto. Nato al lavoro un grande e costante scrittore; troppe digressioni e spesso inutili, mentre invece la parte storica riesce schematica e talora troppo arida. Troppo le citazioni, spesso non necessarie; la parte migliore è, secondo noi, quella sincera in cui l'A. espone le sue impressioni personali anche se non teme di possono accettare integralmente; ad ogni modo esse nulla hanno da vedere colla storia. Siamo convinti che fra qualche anno l'A. riprendendo il suo lavoro sentirà la necessità di ritoccarlo; il libro ne avrà gran giovamento.

SCHUMANN (R.). — *Scritti sulla musica e i Musicisti*. (Bottega di poesia, Milano).

Gli scritti d'ogni artista sono sempre interessanti a conoscere perché servono sempre a completare la conoscenza della personalità di lui. A questo interesse gli scritti di R. Schumann, tutti anteriori alla triste epoca della sua ottenebratione mentale, aggiungono quella d'una visione così serena e precisa che in molti casi può dirsi vera profetia, tanto la critica dei posteri doveva coincidere col giudizio espresso dal grande e sventurato musicista con mezzo secolo d'antropo. Siamo dunque assai lieti di additare questo volume come una delle più utili pubblicazioni apparse ultimamente e con maggior piacere lo additiamo perché all'alto pregio del contenuto corrisponde una traduzione molto fedele che mai avrà il concetto originale; merito intero del traduttore Luigi Ronza.

W.

FAVILLI (E.). — *H Piccolo Félix*. - Dizionario biografico dei musicisti. (C. Tarantola, Piancenza).

Ottima idea ha avuto l'A. nel riassumere in un volume di 500 pagine, formato piccolo, le biografie dei musicisti e fabbricanti di strumenti dalle origini vaghe della musica ad oggi. E l'idea sarebbe perfettamente giunta a maturazione se nel libro non si notassero troppe lacune e difetti di proporzioni tra questo e quel musicista.

Notevole ad ogni modo e degno d'incoraggiamento il lavoro cui si è accinto il F., che non può che riuscire utile.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

TOCH (E.) — *3 Klavierstücke* op. 32. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Tre pezzi non difficili ed impressionati a non comune eleganza, quasi più francesi che tedeschi. Nell'esecuzione occorre una certa delicatezza, perché la ricercata armonia non diventa aspra.

KLETZKI (P.) — *Fantasie*, C. moll, op. 9 für Klavier. (N. Simrock, Berlino).

Pezzo da concerto di notevoli proporzioni (31 pagine senti-interruzioni), in uno stile nobile, a gran linea e con forti contrasti, composto da mano sicura, sia della tecnica costruttiva, sia di quella pianistica.

HONEGGER (A.) — *Chant de Jole pour Orchestre*. Ridotto per Pianoforte a quattro mani. (M. Senart, Parigi).

Un pezzo caratterizzato dalla vigore propria del giovane maestro, che fa pensare ai classici. Prima si svolge un'idea gagliarda e viva, poi se ne presenta un'altra serena e d'una tranquillità addirittura statica. Le due idee si uniscono in seguito commentandosi e valorizzandosi a vicenda. I colori orchestrali, purtroppo mancano, e tutta la vita delle varie parti è per necessità costretta; ma anche nella riduzione si vede una non comune naturalezza e logicità d'andamenti.

LEWIN (M.) — *Sonate für Violine und Klavier* op. 5. (N. Simrock, Berlino).

Lavoro dove con sicurezza tecnica e con buon effetto per i due strumenti, si ritorna su sentimenti che ormai hanno trovato la loro forma definitiva da parecchi decenni.

HOWELLS (H.) — *Sonata n. 1 in E Major*. (Winthrop Rogers, Londra).

Bella composizione in tre tempi, incatenati e pure tra loro contrastanti. Vi si sente una viva anima che si espande con continuo interesse di slancio. Il linguaggio musicale adoperato è bene inglese, eppure personale. Sia la struttura che la maniera di realizzare mostrano non comune maestria. Ci permettiamo forse di dubitare dell'effetto delle frequenti note acutissime del violino, che l'A. adopera anche in momenti estremi, in piena forza, mentre il pianoforte ha una parte ricca; sonorissimo proprio così forti e pieni come ha evidentemente desiderato il compositore?

SCHNIRLIN (O.) — *Klassische Hefte für Violine und Klavier*. (N. Simrock, Berlino).

Sono i fascicoli IX e X della collezione recensita altre volte, e contengono: il IX cinque pezzi estratti da opere di G. Brahms, ed il X sei cose prese dalle opere di G. F. Händel; il tutto adattato con cura alle forze dei dilettanti non troppo esperti, e presentato in bella edizione.

WETZ (R.) — *Streich Quartett* n. 2 (e moll), op. 49. (N. Simrock, Berlino).

Le caratteristiche di questo Quartetto per archi sono una forte spinta lirica ed un'ampiezza di linee come non tutti hanno né possono avere. E confessiamo di credere che molto si è gridato contro questi due fattori anche perché non tutti li possiedono. D'altra parte la tecnica del Wetz è d'una sicurezza non comune, sicché in complesso il suo lavoro ha una base di valore per noi ineguagliabile. Ma la facoltà creativa di tempi vitali, e di contrasti

convinti, forse è impari all'apparato ed alle ampie proporzioni.

DAVICO (V.) — *Tre piccoli pezzi* per Piano-forte a 4 mani. (Rouart, Lerolle & Cie, Parigi).

Bacarola. Serenata. Pastorale: tre quadri simpatetici e gustosi. Forse la Bacarola ha un po' più noce del necessario, ma senza essere per ciò difficile da eseguire, e senza che la graziosa composizione ne resti offuscata. Sono pezzi che raccomandiamo a dilettanti di poche risorse tecniche, ma di buon gusto.

HOYER (K.) — *Serenade für 5 Blasinstrumente*, op. 29. (N. Simrock, Berlino).

Seguito di cinque pezzi in stile piano e facile, sia da eseguire e sia da intendere, scritti per Flauto, Oboe, Clarinetto in si bem., Corno in fa e Fagotto. È un lavoro adatto a dilettanti, oppure a gruppi di studenti.

GAGNEBIN (H.) — *Sonate en Mi pour Violon et Piano*. (Rouart, Lerolle & Cie, Parigi).

Music semplice ma viva, dove si esprime con naturalezza sentimenti e stati d'animo nobili e veramente musicali. Lo stile è di solito tipo francese, ma francamente tonale e melodico, la lunghezza è tale da non stancare. Insomma, una bella Sonata, che consigliamo a quanti amano la sincerità nell'arte. Per buoni esecutori non è nemmeno opera difficile.

MIGOT (G.) — *Dialogue en IV parties pour Violon et Piano*. (M. Senart, Parigi).

In un Dialogo ci si possono dir tante cose, amare e detestare, sincere e false, spontanee e volute. E' di quella musica che ci pare debba essere qualcosa d'altro che musica sola.

G. BAS.

PARIBENI (G. C.) — *Sonata in re minore a tempi collegati* per Violino e Pianoforte. (Son-zogno, Milano).

Chi sia G. C. Paribenì e quali siano i suoi pregi di insegnante e di critico tutti lo sanno. Poche sono invece le composizioni che di lui si conoscono. Questa Sonata del valoroso professore di armonia e contrappunto del nostro R. Conservatorio G. Verdi, è opera di un onesto e di un concienzioso. Di misi pretese e di non grandi dimensioni, ma animata da nobili intendimenti, si svolge nella sua materia musicale con correttezza e serietà, e scorre attraverso i tre tempi collegati con buon interesse strumentale.

Certo il Paribenì non partecipa all'odierno movimento musicale, però non rinuncia a concedersi qualche libertà e mostra un lodabile desiderio di dire una parola sua. La Sonata è di un equilibrato e piacevole rendimento sonoro.

LENORMAND (R.) — *Deux Textes Asiatiques pour Chant et Piano*. (Edizioni Au Ménestrel, Parigi).

Su brevi testi, l'uno buddista, l'altro arabo, R. Lenormand, ha scritto queste due belle e gradevoli melodie, semplici e commosse, che si snodano sopra una trama armonica limpida ed espressiva: forse per mostrare che si può scrivere della musica moderna autentica senza bisogno di ricorrere agli accordi dodicatonici o già di sé, ma tenendosi nell'ambito della sonalità e degli accordi più semplici.

V. M.

MUSICA SINFONICA

I « Pini di Roma » di Respighi alla Sala del Conservatorio di Parigi

LE MENESTREL:

Ci rischierrebbe facile d'indicare l'abilità tecnica di Respighi, di citare questa o quell'altra felice combinazione strumentale, ma ogni tecnicità svanisce davanti all'emozione profondissima che provoca l'insieme del lavoro, marciato di sincerità, d'entusiasmo e di fede. La grazia del giochi dei ragazzi, il tumulto dei loro gridi, l'ardente rassegnazione dei primi cristiani, la serena bellezza delle nonni mormoranti ove la pallida luce della luna sembra cantare, tutte queste bellezze sfumano davanti al formidabile Finale. Qui non è più il musicista sensibile che parla, ma è il Romano, non soltanto quello d'oggi, sì bensì quello di oltre due mila anni e quello di domani.

Un vero fremito ha scosso tutto il pubblico; disagiato chi non l'ha sentito. È stato uno spettacolo magnifico. Il nostro Berlioz avrebbe urlato di gioia.

LE PETIT JOURNAL:

L'opera di Respighi ha avuto un'accoglienza calorosa. Essa è scintillante, patetica, sia ch'evoci, con una fragorosa esuberanza di ritmi, sonorità, colori, giochi da ragazzi, o che risuoni sulla Via Appia con una perorazione triomfale il corso delle legioni.

LE MATIN:

Ecco i pini della Villa Borghese, all'ombra dei quali balla un gruppo di ragazzi giovanili, ove si sono pagine di tumultuosa polifonia assolutamente giustificate. Ecco i pini riparati con le ampie fronde l'entrata delle catacombe. Ecco, nella notte serena, i pini del Gianicolo ed ecco sotto un bagliore di lume i pini della Via Appia pendenti — secondo il concetto dell'A. — sopra un esercito consolare, che marcia trionfalmente. Questi episodi, così differenti, riuniti in un unico quadro, sono dipinti sia con una divertente leggerezza che con singolare vigore. (L'ultimo è addirittura abbagliante). Un artista sano ed equilibrato li ha composti, mostrando il suo profondo senso della natura, il suo legittimo orgoglio delle piccole ricerche inutili, la sua superba sincerità. Enthusiastici applausi accolsero la magnifica esecuzione.

LA LIBERTÉ:

Pini di Roma è un lavoro magnifico e solido; perché Respighi ha avuto il culto del passato. Sotto le forme e i coloriti della Roma moderna egli ha ritrovato la Roma dei consoli che salvavano al Campidoglio, la Roma ove i primi cristiani cantavano i loro inni nelle catacombe. Egli ha popolato i suoi paesaggi con le generazioni che rappresentano l'antica poesia di Roma, ed è la voce dei morti che ci ha scosso profondamente soprattutto in due dei quattro quadri.

Nell'ultimo quadro siano sotto i pini della Via Appia. Non i pini isolati che vediamo oggi profilarsi sulle linee degli acquedotti, presso la tomba di Cecilia Metella; ma i pini che allora s'allineavano per tutta la lunghezza della grande strada romana. Essi proiettano la loro ombra su un esercito in marcia; sentiamo i passi dei soldati, di cui il piano e i timbri non cesseranno, fino alla fine, di marcare la cadenza pesante e regolare. Le buccine suonano da tutte le parti. Altre rispondono dalla città. E

l'esercito sorpassa la cinta interdetta, invade la Via Sacra e in un tumulto crescente le pendici del Campidoglio.

L'effetto di questo crescendo sempre più ricco, complicato, entusiastico è straordinario. Nessuno di colore che venerava la grandezza romana potrà udire questo brano senza battiti di cuore.

MALLIA-PULVIRENTI (J.) — *Espressionismo*. Poema sinfonico per Orchestra. Partitura. (J. & R. Chester, Londra).

Ritroviamo in questo poema sinfonico l'abilità già rivelata dall'A. in altri lavori consimili, ma in questo notiamo una maggiore raffinatezza, una ricerca costante nel contrasto sia nella musica che nei coloriti orchestrali. L'A. ha dimostrato grande equilibrio nel dare giuste proporzioni a questo lavoro; esso può sembrare breve, non raggiungendo neanche le duecento battute, ma una lunghezza maggiore ne avrebbe diluita l'efficacia, che invece è sempre viva e continua.

W.

PRATELLA (F. B.) — *Il Minuetto diabolico*. Suite orchestrale. (Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Della musica di questo lavoro scrissi già esseramente nella presente Rivista, numero Marzo-Aprile 1921. Ora che per i tipi Ricordi esce la partitura orchestrale, debbo aggiungere i brevi cenni che riguardano l'strumentale.

Ridurre per orchestra musiche clavicembalistiche è sempre rischioso, poiché facilissimo è lo sviluppo il carattere e del tempo e del modo. Ma troppo bene Pratella è addentro all'atmosfera dei diversi stili per cadere in tali errori. L'orchestra ch'egli usa è piccola (Archi, 8 legni, due corali e due trombe) e quasi sempre poggiata sugli archi, ch'egli usa sapientemente « all'antica ». E all'antica ha pure usato, e parcamente, i fatti, dando ad essi quasi sempre il compito di ripieno o di scandimento ritmico. Ove i legni sono usati soli, sono sempre discreti, caratteristici e giustamente equilibrati. Ci auguriamo di potere udire presto questa Suite, che ci riporta nel mondo musicale del '900 bolognese.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino e Pianoforte

G. CONSOLINI

Opere di Autori classici italiani scelte ed elaborate.

- (E. R. 560). CORELLI (A.). Adagio.
- (E. R. 561). ARIOSTI (A.). Giga.
- (E. R. 562). VIVALDI (A.). Largo.
- (E. R. 563). — Giga.
- (E. R. 564). MARTINI (G. B.). Melodia.
- (E. R. 565). PARADISO (P. D.). Toccata.
- (E. R. 566). NARDINI (P.). Larghetto.
- (E. R. 567). BOCCHERINI (L.). Largo.
- (E. R. 568). — Minuetto.
- (E. R. 569). — Rondo.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



CONCORSI

Il 1° L'Estudiantina Bergamasca bandisce un Concorso internazionale per una composizione in forma di ouverture, di carattere melodico, in stile moderno e adatta per una completa orchestra a plettro. Primo premio lire mille, altri in medaglie, oltre l'esecuzione pubblica. Scadenza 30 aprile p. v. Tassa di concorso L. 15. Per maggiori schiarimenti rivolgersi al sig. Ludovico Quadri, via Gerolamo Tiraboschi 1, Bergamo.

Il Piccolo Teatrale (Milano, S. Pietro all'Orto, 8) invita ad un Concorso per un pezzo da camera per piano e canto, scadenza 15 aprile. Vi saranno due premi rispettivamente di L. 750 e L. 250 ed il lavoro vincente sarà pubblicato in un supplemento del giornale (al quale potranno essere richiesti maggiori schiarimenti) libera la Direzione di pubblicare anche il lavoro classificato secondo.

S. E. il Ministro Fedele ha chiamato i maestri Alaleona, Labroca e Schinelli a comporre la Commissione per gli esami di concorso di musica e canto corale negli Istituti magistrali.

Questi esami, che hanno pure valore di abilitazione professionale (indipendentemente dal concorso), avranno inizio nel prossimo mese di marzo.

NOTIZIE

Il Ministro della P. I. ha nominato professori di canto al Conservatorio di Napoli, il baritono Riccardo Scacciani e il noto maestro Massimino Perilli.

Il festival musicale di Salisburgo si svolgerà dal 6 al 29 agosto. Sono in programma, oltre un concerto di musica sacra nella Cattedrale: esecuzioni all'aperto di *Ciascuno di M. H. von Hoffmannsthal*; ed in teatro, *Il flauto magico*, messo in scena da Reinhardt e diretto da Schalk, *Il ratto nel serraglio*, diretto da B. Walter, *Il Pipistrello* di G. Strauss, diretto da Krauss e *Arianna a Nasso* di R. Strauss, diretta dall'autore; *Il Nonnula* di Mozart e *Don Giovanni* di Gluck, eseguiti dal coro di ballo di Vienna; la *Serra padrona* di Pergolesi e quattro

concerti della Filarmonica di Vienna, diretti da Krauss, Muck, Schalk e Walter.

Al teatro di Karlsruhe è stato rappresentato — in un adattamento fatto da Carlo Orff — *Il Ballo delle ingrate* di Monteverdi.

L'Orchestra Filarmonica e l'Orchestra Sinfonica di Berlino ricevono da quella città una sovvenzione annua rispettivamente di 60 mila marchi (più di 300.000 lire) e di 40 mila marchi (oltre 200.000 lire).

Il Governo tedesco ha istituito un «Premio Beethoven» di 10 mila marchi, destinato a un compositore di musica e che sarà attribuito per la prima volta nel 1927, primo centenario della morte di Beethoven.

NECROLOGIO

Il Prof. Röthlisberger

Il 29 gennaio in seguito a brevissima malattia è morto a Berna il Prof. Ernesto Röthlisberger, direttore del «Bureau International de l'Union» per la protezione delle opere letterarie e artistiche. Per circa quarant'anni egli aveva dedicato la massima parte della sua attività allo studio delle questioni concernenti il diritto dell'autore, materia nella quale egli aveva acquisito man mano una profonda competenza e un'altissima autorità.

Entrato nel 1888 nel «Bureau International de l'Union» in qualità di segretario-traduttore, ne era divenuto vice-direttore nel 1917 con ampliamento delle sue funzioni, che si erano estese anche nel campo della proprietà industriale. Nel 1922 era stato nominato direttore.

La sua enorme attività si esplicava sia con la parola, nei frequenti Congressi, sia con gli scritti, in moltissimi giornali e soprattutto nel *Droit d'auteur*, organo ufficiale del Bureau di Berna e del quale egli era il direttore instancabile.

Lasciò più di una sessantina di monografie su le più svariate questioni concernenti il diritto d'autore e poi opere di grande mole, quali l'importante «Commentaire sur la Convention de Berne» vasto ed esauriente trattato, il volume che contiene la traduzione in tedesco delle Leggi e Convenzioni sul diritto di autore di tut-

ti i paesi del mondo, e altri notevoli lavori, i quali tutti costituiscono un piedistallo incrollabile alla reputazione e alla memoria del Röthlisberger. Fu uomo di vasta cultura, anche al di fuori della sua materia prediletta e, come persona, di una semplicità, di una bontà e di una probità davvero non comuni.

Originario di Trub nella fertile vallata dell'Emmenthal, era nato nel 1858 a Berthoud.

Alla desolata famiglia e al Bureau di Berna vadano le nostre più vive e più sincere condoglianze.

A Novara, l'1 c. m., il maestro Edoardo Ramperti, apprezzato scrittore di cose musicali e insegnante di strumenti ad arco in quell'Istituto Brera.

A Strasburgo all'età di 87 anni, Franz Stockhausen direttore di quel Conservatorio, ottimo interprete di Bach.

VARIETÀ

I veri ritratti di Mozart

Ce ne sono sei autentici e tutti ce lo presentano in età virile. Il primo è dipinto da Della Croce, ed ora sta nel Mozarteum di Salisburgo; il secondo è la litografia che si trova nel libro di Nissen; il terzo, eseguito da Lange, cognato di Mozart, è rimasto incompiuto; il quarto è di Dora Stock, la cognata del poeta Körner, caro al maestro; le altre due sue immagini le abbiamo: in un medaglione scolpito da Posch, nel quale il modello è preso di profilo, ed in una pittura di Tischbein fatta a Londra nel 1790 che è l'ultima di data ed assai probabilmente la più somigliante. In ogni modo il quadro di Posch e la pittura di Tischbein si completano a vicenda e sono reputati i più fedeli come riproduzione fisica e spirituale del Maestro.

Una confessione di Berlioz

E' stato constatato, affermato, dimostrato (e chissà con quanta voluttà dai Beckmesser) che la tecnica di Berlioz è talora vacillante: ciò che egli deve rendere, ritrarre, egli lo sente più fortemente che non riesca a formularlo: la sua musica non è precisa; i mezzi per fermare una immagine mancano di decisione; ma tutto ciò si viene a sapere ch'egli lo ha francamente confessato con una lettera a Schumann al quale ancora dice che per ottenere effetti si dà a moltiplicare e a complicare le combinazioni armoniche e contrappuntistiche. La ragione del fatto è ch'egli crebbe in Francia, mentre Wagner crebbe in Germania fra una legione di musicisti grandi, fatti attraverso gloriose tradizioni: tali Haydn, Händel, Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Weber.

Pio X e Verdi

Il compianto e popolarissimo Papa defunse un giorno espresse questo concetto: «Il progresso di un essere consiste nel fortificare le sue qualità naturali con energie nuove... al contrario, colpendo i suoi organi essenziali, spezzando il quadro della loro attività, si spinge l'essere non verso il progresso, ma verso la morte». — E Camille Bellague, nel suo volume su Verdi, commenta così le parole di Pio X: «L'autore di *Otello* e di *Falstaff* non ha commesso contro sé stesso tale colpa poiché egli ha seguito la legge benefica naturale, invece del metodo dannoso, e le sue opere superne furono così dei capolavori, e l'età, invece di portare alla decadenza il suo essere ne ha completato il progresso e la perfezione, qualche umanamente possibile. — Ecco *Falstaff!*».

La Malibran e Lamartine

La celebre cantante si sa che ebbe artistica relazione col poeta; ma fu una relazione che metteva a continue prove la causticità, che era dominante nell'accordo di *7ma di IV specie* dei due caratteri. Lamartine un giorno lodava, non senza una puntina ironica, la Malibran per la facilità con cui parlava diverse lingue.

«Ciò mi è comodissimo — rispondeva la Malibran — perché così posso esprimere il mio pensiero con maggiore facilità con la prima parola che accorre al labbro, sia inglese o francese, sia italiana o tedesca». E così — rispose Lamartine — potreste fare anche vestendovi... una manica all'inglese, un busto alla francese, un bavero alla tedesca, e ne verrebbe un vestito d'Arlecchino!». Pronta la Malibran: «Sì, ma senza la solita maschera!».

Direzione Concerti Carlotti - Aldrovandi

VIA ANDEGARI, 12

MILANO⁽²⁾

Engagements - Arrangements
In ogni città d'Italia

Rappresentanze:

SALOMEA KRUCENISKI - Soprano
FRIEDA KWAST-HODAPP - Pianista
FREDERIC LAMOND - Pianista
JAROSLAV KOCHAN - Violinista
ARNOLD FOLDESY - Cellista
CLELIA ALDROVANDI - Arpista
Trio PIZZETTI-SERATO-MAINARDI
QUARTETTO POLTRONIERI
SESTETTO DI FIRENZE
(Fati e Pianoforte)

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

DAVICO (V.) (120090). Tre Liriche dal «Malino della luna» di Gino Gori; 1. Sera pagana. - 2. Piano! - 3. Come un cipresso notturno. Ms. o C. o Br. (Testo italiano e francese).

PIANOFORTE

Studi

BEYER (F.) (E. R. 604). Escuela preparatoria de Piano para jóvenes alumnos. Nueva edición revisada por E. Pozzoli. Op. 101. (Testo spagnolo, inglés e italiano).

CZERNY (C.) (E. R. 598). Venti Esercizi di lettura, in Chiave di Violino. 2ª Edizione coll'aggiunta di 10 Esercizi progressivi nelle Chiavi di Violino e Basso di E. Marciiano. — (E. R. 599). 20 Esercizi progressivi, scelti dalle Opere 261, 821, 139, 599, 849, 299, riveduti ed ordinati da E. Marciiano.

Composizioni originali

BACH (J. S.) (E. R. 628). Fantasia e Fuga in Sol minore per Organo, trascritta per Pianoforte da G. Tagliapietra.

CHOPIN (F.) (E. R. 185). Album N. 2 di Composizioni scelte, rivedute ed illustrate da A. Brugnoli.

CLEMENTI (M.) (E. R. 620). Dädici Falter. Revisione di F. Boghen.

SCARLATTI (D.) (E. R. 541). Opere complete per Clavicembalo criticamente rivedute e ordinate in forme di Suites da A. Longo. Volume 1. (10 Suites).

VIOLINO SOLO

LEONARD (U.) (E. R. 603). Piccola Ginnastica del Giovane Violinista. 50 Studii per Violino, ad uso d'introduzione agli Studii di Kreutzer, Rode, Fiorillo, Spohr, Bach, ecc. Op. 40. (Testo italiano e spagnolo).

VIOLINO E PIANOFORTE

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (119998). Concerto italiano in Sol minore per Violino e Orchestra. Trascrizione per Violino e Pianoforte.

DANCLA (C.). Piccola Scuola della Melodia. 12 piccoli Pezzi. Op. 123. Edizione riveduta e corretta da M. Anzolani. (Testo italiano e spagnolo):

— (E. R. 610). Libro I. — (E. R. 611). Libro II.

WIENIAWSKI (E.) (E. R. 608). Capriccio-Valzer. Op. 7. Edizione riveduta e corretta da M. Anzolani.

ALTRÉ EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BAS (G.). *Nazioni d'Armonia*, con esercizi elaborati. (Associazione It. S. Cecilia, Vicenza).

DELLA CORTE (A.)-GATTI (G. M.). *Dizionario di musica* con XVI tavole di illustrazioni (G. B. Paravis & C., Torino).

DE FOURTALES (G.). *La Vie de Franz Liszt*. (Librairie Gallimard, Paris).

MACCHI (G.). *L'Anello del Nibelungo*. (La Celerissima, Milano).

MANERI (C.). *L'Insegnamento della musica nelle scuole*. (Tip. «Boccone del Povero», Palermo).

MOSER (H. J.). *Geschichte der deutschen Musik*. Erster Band. (J. G. Cotta'sche Buchhandlung, Stuttgart).

VENEZIAN (G.). *Teoria generale della musica*. Volume II: Melodia; Volume III: Contrappunto, Composizioni a più tempi, Istrumenti della musica; Appendici. (C. U. Tran, Trieste).

— 25 Jahre neue Musik 1901-06. (Universal-Edition, Wien).

WIN KLER (J.). *Die Technik des Geigenspiel*. III. Teil. (Rikola, Leipzig).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

FLEMMING (F.). 25 Melodische Studien für Oboe mit leichner Klavierbegleitung. Band I-II. (J. H. Zimmermann, Leipzig).

FREY (E.). Zweite Sonate für Violoncelli und Klavier. Op. 48. (N. Simrock, Berlin).

GAL (H.). Sonate für Violine und Klavier. Op. 17. — Trio E. Dur für Klavier, Violine und Violoncell. Op. 18. (N. Simrock, Berlin).

ELMAN (M.). *Péphrase für Violine und Klavier über «Es bläst der Tag»*. Op. 72. N. 1. von A. Rabinstein. (N. Simrock, Berlin).

HAAS (J.). Kirchen-Sonate für Violine und Orgel. Op. 62. (B. Schott's Söhne, Mainz).

HEINZE (W.). 30 *Vortragstücke* für Oboe. (J. H. Zimmermann, Leipzig).

HERMANN (W.). *Liliput*. Trio für Violine, Violoncello und Klavier. — *Als der Grossvater die Grossmutter nahm für Violine und Klavier*. Op. 133. (J. H. Zimmermann, Leipzig).

HINDEMITH (P.). *Kammermusik N. 3*. (Cello-Konzert). Op. 36. N. 2. Partitur. — *Kammermusik N. 4*. (Violin-Konzert). Op. 36. N. 3. Partitur. (B. Schott's Söhne, Mainz).

HUNGAR (P.). Sonate für Violine und Klavier G. Dur. Op. 10. (F. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig).

KARG-ELERT (S.). Sonate für Klarinette solo. Op. 110. — Kleine Sonate C. Dur (in einem Satz) für Violine und Klavier. Op. 67. (J. H. Zimmermann, Leipzig).

KLETZKI (P.). *Zweites Streich Quartett C. Moll*. Op. 13. Partitur-Stimmen. (N. Simrock, Berlin).

KRONKE (E.). *Drei Concertstudien*. Solo Flöte. Op. 188. — *Paraphrasen über ein eigenes Thema* für vier Flöten. Op. 184. (J. H. Zimmermann, Leipzig).

MULLER (P.). Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello. Op. 2. Partitur-Stimmen. (N. Simrock, Berlin).

PAGANINI (N.). 26 Original Kompositionen für Gitarre allein. Erstmals aus dem Nachlass herausgegeben von M. SCHULZ. (J. H. Zimmermann, Leipzig).

PRILL (E.). 24 Etüden für die Flöte. Op. 15. Heft I-II. (J. H. Zimmermann, Berlin).

ROZYCKI (L.). Quatuor pour deux Violons, Alto et Violoncelle. Partition. (Gebethner & Wolff, Warszawa).

SCHERTEL (F.). *Berceuse für Violoncelli und Klavier*. (F. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig).

SCHNABEL (J.). Quintett für Gitarre, zwei Violinen, Bratsche und Cello (H. ALBERTI). (J. H. Zimmermann, Leipzig).

SIEGL (O.). Sonate für Viola und Klavier. (L. Doblinger, Leipzig).

TOCH (E.). *Fünf Stücke für Kammerorchester*. Op. 33. Partitur. (B. Schott's Söhne, Mainz).

WUNSCHMANN (T.). Sonate für Violine und Klavier in drei Sätze. Op. 7. (F. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig).

BANDA

BALAY (G.). *La Flandre héroïque*. Ouverture. (E. Gaudet, Paris).

DUPRAT (H.). *Pétrarque. Fantaisie*. Arrangée par F. RICHARD. (E. Gaudet, Paris).

HAENDEL (G. F.). *Gavotte*. Arrangée par G. LOGEAERT. (E. Gaudet, Paris).

LECLAIR (J. M.). *Gavotte*. Orchestrée par G. LOGEAERT. (E. Gaudet, Paris).

MARTENOT (L.). *Marche Nuitonne*. (E. Gaudet, Paris).

PAPONAUD (P.). *Sarabande-Contadina*. (E. Gaudet, Paris).

QUET (L.). *Pour une fête*. Marche. (E. Gaudet, Paris).

RAMEAU (G. F.). *Gavotte du Ballet de Zaliz*. Arrangée par G. LOGEAERT. (E. Gaudet, Paris).

STAZ (H.). *Les Sabots de Sazon*. Ouverture pour Orchestre et Piano. Transcrise par F. POPP. — *Le Lac maudit*. Ouverture. Transcrise par F. POPP. (E. Gaudet, Paris).

WAGNER (R.). *Tannhäuser. Fantaisie*, par J. FUNGEOR. (E. Gaudet, Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore responsabile: CARLO CLAUSETTI

Tipografia E. Zerbini - 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, mezza 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 soprattini.

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.

CASA MUSICALE

Ditta ALBERTO DE SANTIS

ROMA (9) - Via Ripetta 172 a 176 - Telefono 63-20 - Ind. Teleg.: Litteria

Wiener Philharmonischer Verlag A. G.
WIEN IV.
Le migliori partiture da studio

NOVITA'

170 FIBICH - Di sera - Poema sinfonico L. 13,-
236 MIASKOWSKY - 6.a Sinfonia - Op. 23 60,-
232 RESPIGHI - Quartetto dorico 10,-

IN PREPARAZIONE:
80 PERGOLESI - *La serva padrona*

Chiedere ultimo catalogo

Servizio rapidissimo commissioni

Spedizioni giornaliere
.. in tutto il mondo ..

AA

Grandioso assortimento
di tutte le edizioni classiche e moderne

AA

MUSICA RUSSA

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

.. Tutte le novità ..

... A. RICCI - SIGNORINI ...

VIOLINO E PIANOFORTE

N. 14607. A SERA L. 5.-

Sei Canti

N. 13792. Canto litico	L. 5.-	N. 13796. Canto mistico	L. 5.-
N. 13793. Canto elegiaco	" 5.-	N. 13798. Canto agreste	" 5.-
N. 13795. Canto erotico	" 5.-	N. 13799. Canto funebre	" 5.-

Sei trascrizioni dell'Autore

N. 13780. Sirene (da « Le favole della Nonna Teresa »)	L. 5.-	N. 14601. Arietta (da la « I ^a Suite poetica »)	L. 3.50
N. 13794. Fanciulla malata (da « A Nervi »)	" 5.-	N. 14602. Cornamusa (da la « II ^a Suite poetica »)	" 3.50
N. 14600. Il lampionio (da « Schizzi »)	" 5.-	N. 14603. Danza (da la « III ^a Suite poetica »)	" 3.50

A. & G. CARISCH & C. - Editori - MILANO (18)

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.

Bongiovanni Francesco - Via Rizzoli 22-24
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.

Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.

Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca 52-54 - Tel. 21-637.

— Fratelli Serra - Musica, rulli, pianoforti, accessori - Via Lucoli, 56 (rosso).

LODI.

Castellotti Jori e C. - Corso Roma, 30

MILANO.

G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22.

PADOVA.

« Bottega della Musica » - Via Roma, 25

PALERMO.

G. Ricordi e C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.

ROMA.

G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.

TORINO.

Silvio Parisi - Stabilimento Musicale - Via XX Settembre, 76 - Strumenti - Musica.

TRIESTE.

Editoria Musicale Carlo Schmidl (proprietaria anche delle edizioni C. Schmidl e C.) - Via G. D'Annunzio 2. Casella Postale Ufficio III, N. 174.

— Tedeschi e Obersnau - Corso Vitt. Eman., 26

— Ario Tribel - Successore a Schmidl e C. VARESE.

Ditta Giuseppe Riccardi - Corso Roma.

Del numero speciale di "Musica d'oggi," dedicato a GIACOMO PUCCINI, oltre le copie offerte in dono agli abbonati, abbiamo fatto una edizione speciale che mettiamo in vendita al prezzo di L. 5.— la copia



DISCHI CELEBRA' - CANZONE
TANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

STABILIMENTO MUSICALE

TITO BELATI - Perugia

STRUMENTI MUSICALI
E MUSICA PER BANDA

Catalogo Gratis

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA EDI
COLTURA MUSICALE



ANNO VIII. NUMERO III. MARZO MCMXXVI.

FARINA LATTEA "ERBA" ALIMENTO COMPLETO PER BAMBINI

*Il più rationale nutrimento per i bambini
dopo il sesto mese di età e durante lo sviluppo
CARLO ERBA - MILANO*



Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da gioco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, piezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Lariss Mill", "Ola Lariss Mill", "Liber Omnia Vinci"

Sede in **MASLIANICO (Como)**
STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO



Tutti i più celebri Artisti: TAMAGNO - A. PATTI - CARUSO - TITTA
RUFFO - KREISLER - PADEREWSKY, ecc.

Tutte le più famose Orchestre: TOSCANINI, STOKOWSKY, COATES, ecc.

si possono udire al naturale, con Strumenti e Dischi "Grammofono"

"LA VOCE DEL PADRONE"



SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOPHONE"

MILANO - Galleria V. E., 39 (Lato Tommaso Grossi)

ROMA - Via Tritone, 89

TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS

RICHI CATALOGHI
di Strumenti e Dischi



CASA MUSICALE
Ditta ALBERTO DE SANTIS

ROMA (9) - Via Ripetta 172 a 176 - Telefono 63-20 - Ind. Teleg.: Litteria

Wiener Philharmonischer Verlag A. G.
WIEN IV.

Le migliori partiture da studio

NOVITA'

170 FIBICH - Di sera - Poema sinfonico L. 13,-
236 MIASKOWSKY - 6.a Sinfonia - Op. 23 60,-
232 RESPIGHI - Quartetto dorico 10,-

IN PREPARAZIONE:

80 PERGOLESI - *La serva padrona*

Chiedere ultimo catalogo

Servizio rapidissimo commissioni

Spedizioni giornaliere
.. in tutto il mondo ..

AA

Grandioso assortimento
di tutte le edizioni classiche e moderne

AA

MUSICA RUSSA

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

.. Tutte le novità ..

... A. RICCI - SIGNORINI ...

VIOLA e PIANOFORTE

N. 14888. Tre espressioni liriche L. 10,-

VIOLONCELLO e PIANOFORTE

N. 14694. Largo appassionato L. 5,- | N. 14834. Andante affettuoso L. 5,-
N. 14833. Lento doloroso 6,- | N. 14835. Agitato commosso 6,-

VIOLINO, VIOLONCELLO e PIANOFORTE

N. 14459. I^a Leggenda L. 10,- | N. 14592. II^a Leggenda L. 12,-

DUE VIOLINI, VIOLA e VIOLONCELLO

Adagietto e tempo di Gavotta | Andantino e tempo di Minuetto
N. 4541. Partitura L. 5,- | N. 14930. Partitura L. 6,-
N. 4542. Parti complete 6,- | N. 14931. Parti complete 8,-

Larghetto e tempo di Furlana

N. 14933. Partitura L. 6,-
N. 14934. Parti complete 8,-

**CINQUE ISTRUMENTI A FIATO, SILOFONO, SISTRO
e PIANOFORTE A QUATTRO MANI**

N. 14944. *Fantasia burlesca* L. 20,-

A. & G. CARISCH & C. - Editori - MILANO (18)

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento di Pianoforte

AUTORI DIVERSI

Arie antiche, con prefazione e cenni biografici

raccolte da **ALESSANDRO PARISOTTI**

LIBRO PRIMO (50248 a 50250)

Fasc. 1,0 — Carissimi. - Cesti. - Legrenzi. - Bononcini. - Scarlatti A.
Fasc. 2,0 — Vivaldi. - Lotti. - Caldara. - Scarlatti D. - Händel. - Marcello. - Leo.
Fasc. 3,0 — Pergolesi. - Gluck. - Jommelli. - Traetta. - Piccinni. - Paisiello. — Martini G.

LIBRO SECONDO (53980 a 53982)

Fasc. 1,0 — Del Leuto. - De Luca. - Falconieri. - Rontani. - Caccini. - Monteverde. - Tenaglia. - Cesti.
Fasc. 2,0 — Stradella. - Fasolo. - Scarlatti A. - Bassani.
Fasc. 3,0 — Gasparini. - Bononcini G. B. - Sarri. - Durante. - Marcello. - Paradies. - Giordani G. - Piccinni.

LIBRO TERZO (101915 a 101917)

Fasc. 1,0 — Secolo XVI: Falconieri. - Anonimo. - Rontani. - Caccini. - Peri Jacopo. - Monteverde. - Cavalli.
Fasc. 2,0 — Secolo XVII: Fasolo. - Tenaglia. - Carissimi. - Rosa Salvatore. - Sartorio. - Stradella. - Scarlatti A. - Gasparini. - Händel. - Vinci.
Fasc. 3,0 — Secolo XVIII: Pergolesi. - Traetta. - Cimarosa. - Delayrac. - Cherubini. - Sponzini. - Biangini.

I singoli pezzi si vendono anche separatamente ed i diversi fascicoli riuniti in 3 volumi (50251-53983-103918)

G. RICORDI & C. - MILANO

**PIANOFORTI
AUTOPIANI**

**°ANELLI, CREMONA
PRIMATO ITALIANO**



PRODUZIONE
CINQUE PIANOFORTI AL GIORNO
RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA
Prezzi Cataloghi a richiesta
Soc. An. **ANELLI** - CREMONA

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro

20

MODELLO ASSORTITO

con imbuto e a mobile

da L. 400 a L. 3500

DISCHI a DOPPIA FACCIA

cantati dai più celebri artisti

da L. 14 a L. 27,50

Cataloghi gratis

I Signori Negozianti di Musica sono pregati di
domandarci il Listino Confidenziale per i Rivenditori



Pathé Frères Pathefono

Acc. Semp. Cav. PIETRO NEUVILLE & C.

MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO

MUSICA D'OGGI

RISSEGNA DI VITA E DI CULTURA 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

RADICCIOTTI G. - Spontini e la Vedova di Mozart	Pag. 77	VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti	Pag. 91
BONACCORSI A. - Armonie e Canti di Siena	78	RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera	98
ACERBO G. - L'Accademia d'Italia	82	IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio	102
PACI L. - L'Acustica e il Teatro	83	BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	104
RIVISTA DELLE RIVISTE: Musica, lavoro... ed altre cose. - Un interessante caso d'estetica musicale. - Italia. - Estero	85		

BRANI MUSICALI:

- L. BOCCHERINI: *Sonata per Violino e Pianoforte.*
D. MANZOLO: *Quando tu mi guardi e ridi.*

PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE PER PIANOFORTE A DUE MANI

FRANZ LISZT

Rapsodie (19 Ungheresi - 1 Spagnuola)
E. R. 4. - VOLUME I. (Rapsodie 1 a 10)
E. R. 5. - VOLUME II. (Rapsodie 11 a 20).
E. R. 241 a 260, Rapsodie separate 1 a 20.

Annate di pellegrinaggio - Serie di Composizioni:
E. R. 74. - Prima annata: Svizzera.
E. R. 75. - Seconda annata: Italia.
E. R. 76. - Supplemento alla seconda annata: Venezia e Napoli.
E. R. 77. - Terza annata.

E. R. 97. - Armonie poetiche e religiose.
E. R. 186. - Leggenda di San Francesco d'Assise. La predica agli uccelli.

E. R. 195. - Sulle ali del canto. Canzone di F. Mendelssohn-Bartholdy - Trascrizione.

E. R. 500. - *Sciogli, o cielo, l'anima mia* (Löse, Himmel, meine Seele) di Lassen.
E. R. 501. - Due Polacche.

Trascrizioni su Opere di R. Wagner.
E. R. 311. - *Rienzi*. Fantasia.

E. R. 312. - *Il Vascello fantasma*. Canto delle filatrici.

G. RICORDI E C. - EDITORI

- E. R. 313. - *Il Vascello fantasma*. Ballata.
E. R. 314. - *Tannhäuser*. Ouverture - Parafraesi da Concerto.
E. R. 315. - *Tannhäuser*. Entrata degli ospiti nella Wartburg.
E. R. 316. - *Tannhäuser*. Recitativo e romanza di Wolfram: « O tu, bell'astro incantato ».
E. R. 317. - *Tannhäuser*. Coro dei pellegrini.
E. R. 318. - *Lohengrin*. Marcia e Coro nuziale.
E. R. 319. - *Lohengrin*. Corteggio nuziale di Elsa.
E. R. 320. - *Lohengrin*. Sogno d'Elsa e ammonimento di Lohengrin ad 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 al piede del focolar ».
E. R. 323. - *L'Oro del Reno*. Il Walhalla.
E. R. 324. - *Parsifal*. Verso il San Graal. - Marcia solenne.

Revisioni di G. TAGLIAPETRA.

ANNO VIII.

MARZO 1926

NUM. 3.

MUSICA D'OGGI



SPONTINI e la vedova di Mozart

Nel mio scritto « Spontini a Berlino » accennai ai benefici fatti dal grande Maiolatese alla vedova ed ai figli di Wolfgang Mozart. A tale proposito, ecco due documenti, che attestano il buon cuore dell'autore della Vestale e la sua viva ammirazione per l'immortale Salisburghese: una lettera dello Spontini alla vedova e la risposta da lei diretta alla consorte del Maestro, Celeste Erard.

La giovane vedova di Wolfgang Mozart, Constanza Weber, sposò in seconde nozze il consigliere Giorgio Nicola von Nissen, diplomatico danese, il quale, mettendo a profitto i documenti di famiglia e la corrispondenza dell'autore del Don Giovanni, ne scrisse una estesa biografia. Il Nissen, però, morì senza avere potuto dare alle stampe il suo lavoro. Pensò allora di farlo la vedova, e, a questo fine, cercò l'appoggio del famoso Direttore Generale della musica alla corte di Prussia. Gaspare Spontini le rispose con la seguente lettera, che traduco dal francese:

« Signora,

Vi sono infinitamente grata della buona memoria che serbate di me e delle lusinghiere espressioni che vi siete compiaciuta di rivolgermi nella vostra del 19 novembre scorso. Avete ben ragione, Signora, di contare su la mia premura e sul mio zelo per riuscirvi utile in tutto quanto può dipendere da me. Io son molto lieto che mi si porga l'occasione di sanzionare la mia venerazione per il nome immortale di Mozart.

S. M. il Re di Prussia, mio Signore, ha preso visione del manifesto della pubblicazione della nuova biografia che mi avete mandato ed ha sottoscritto per sei esemplari. Ora io farò le pratiche necessarie per ottenerne le firme

di tutta la famiglia reale e, se lo gradite, del pubblico di Berlino.

Nel manifesto, però, manca l'indicazione del prezzo e gli indirizzi; quindi vi prego di farmeli conoscere. Ho anche mandato una copia del manifesto ai miei amici di Parigi.

Vi chiedo di autorizzarmi ad aprire una sottoscrizione pubblica. In attesa di una vostra risposta in proposito, continuerò sempre a raccolgere sottoscrizioni private sino a che io non saprò se ne avete dato incarico a qualche libraio di Berlino o permettete che me ne occupi io stesso.

Vi prego intanto, Signora, di gradire i miei rispettosi omaggi e di farli gradire alla Signora sorella di Mozart (di cui ebbi il piacere di farla conoscenza a Salisburgo), e con essi ho l'onore d'essere

Vostro umilissimo servo

Spontini ».

E non furono vane parole. Prima che l'opera del Von Nissen fosse pubblicata, il grande Maiolatese si adoperò a tutt'uomo per raccogliere sottoscrizioni e denari, e, dopo pubblicata (1828), con egual sollecitudine si occupò della diffusione del libro e continuò a trasmettere alla famiglia del Mozart le somme che gli pervenivano.

In questa propaganda e in quest'opera filantropica, egli ebbe a collaboratrice assidua ed amorosa la propria consorte Celeste Erard, un angelo di donna, pia e caritatevole quant'altra mai.

Un si costante ed amoroso zelo toccò vivamente il cuore della vedova; n'è prova una affettuosa e commovente lettera da lei diretta alla Signora Celeste per manifestarle i sensi della sua profonda gratitudine. Eccone la traduzione italiana:

« Salisburgo, 16 marzo 1830.

« Carissima amica!

Dalle amichevoli informazioni, che mi date su tutto ciò che può interessarmi, vedo sempre più quanto voi mi amate, ed io ve ne ringrazio col cuore commosso. Ah! se il mio Mozart potesse vedere dall'alto dei cieli il suo nobile amico Spontini e la sua eccellente consorte, qual gioia ne proverebbe! Si, Mozart e Spontini sarebbero senza dubbio i più teneri amici.

Non ho potuto rispondervi prima d'oggi, perché oggi soltanto mi è stato possibile riavere la vostra cara lettera, che, passando di mano in mano, è stata letta da quasi tutta Salisburgo; e tutti se ne sono vivamente compiaciuti insieme con me.

Il Dott. Feuerstein mi ha dato notizia dei 300 florini ricevuti di bel nuovo, grazie alla bontà del mio buon amico Spontini; per essi e per tutto il resto io vi sono riconoscentissima. Parteciperò subito la cosa a mio figlio, sapendo di non potergli recare un piacere più grande.

Addio, mia diletta amica, il Signore conceda a voi ed al vostro caro consorte tanta salute, come meritate e come ve l'augura la vostra devota amica

Costanza von Nissen, già vedova Mozart».

GIUSEPPE RADICOTTO.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

BILLÉ (I)

Nuovo metodo

per Contrabbasso a quattro e cinque corde

- E. R. 261. - Primo Corso teorico-pratico.
- E. R. 262. - Secondo Corso pratico.
- E. R. 263. - Terzo Corso pratico.
- E. R. 264. - Quarto Corso complementare.
- E. R. 303. - Quarto Corso normale.
- E. R. 304. - Quinto Corso pratico.
- E. R. 305. - Sesto Corso pratico - Studii di Concerto.

E. R. 265. - 24 Capricci per Contrabbasso a quattro corde.

E. R. 266. - 18 Studii in tutti i toni per Contrabbasso d'Orchestra a quattro e Cinque corde.

EDIZIONI RICORDI

Armonie e Canti di Siena

Una leggenda di Bretagna ha ispirato *La Cathédrale engloutie* di Claudio Debussy: quando il mattino è limpido e il mare è trasparente, la cattedrale d'Ys che dorme sotto le onde, emerge talvolta lentamente dal fondo dell'oceano. E le campane suonano e canti di sacerdoti si odono. Poi la visione scompare di nuovo sotto il mare indolente.

A Siena, dallo sprone di S. Domenico che la valle cupa e fredda di Fonte Branda divide dal Duomo, la visione risorge: quando la notte è chiara e tranquilla, il gran biancore del monumento domina dal punto più alto della città come un blocco vivo sopra la massa scura formata da una fuga di tetti che ascendono verso il tempio, e le striature del marmo par che grondino l'acqua del profondo e la linea delle cuspidi col campanile distende un'armonia fosforescente fatta di velate vibrazioni argentee.

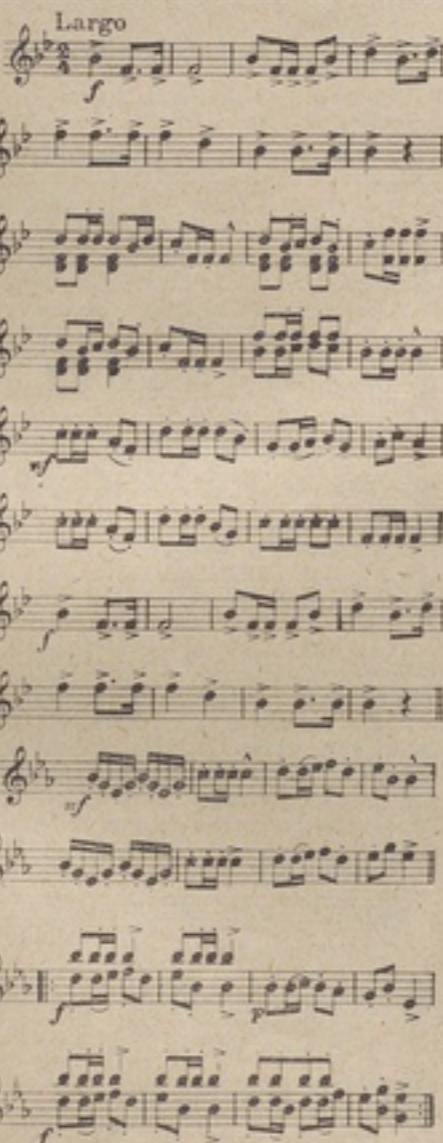
Nel silenzio della notte la Torre della Piazza del Campo con un acuto possente si eleva al cielo destando il fremito delle stelle. Fonte Gaia contrasta con la sirena audace che le si profila davanti; sotto la luce fioca dei lampioni essa fluisce umile e sommersa; talvolta gli echi ne smorzano la voce esile.

Siena, fra le città toscane è forse la più intonata e la più armonica: di un'armonia compiuta: dall'architettura alle vie, dal colore alla campagna, tutto è proporzionato nella stessa luce blanda e un po' triste. Riccardo Wagner che vi dimorò ammirandola alla fine dell'estate del 1880, volle che Joutsowsky gli facesse per il *Parsifal* una riproduzione dell'interno del Duomo. Dalla villa di «Torre Borentina» egli contemplava pensoso i tramonti d'oro sulla campagna senese. Quell'unità decorativa e quasi irreali di colore deve avere fatto meglio intendere ed amare ai primitivi senesi le tavole e i mosaici a fondo d'oro che i bizantini avevano fatto loro conoscere. Qui il crepuscolo non ha i toni vivaci squillanti e fastosi del mezzogiorno né quelli un po' lunari del nord: il sole tramonta in una raggiera statica e la campagna invasa di stupore musicale sembra attendere religiosamente dallo spazio infinito e perplesso un dolce accordo larghissimo che accompagna il lento morir del giorno.

Ci sono due periodi dell'anno intorno al due di luglio e al sedice di agosto in cui Siena esce dal silenzio musicale che vive nei suoi monumenti per darsi alla frenesia del Palio. Allora la città si agita, il contradasiolo sostituisce il

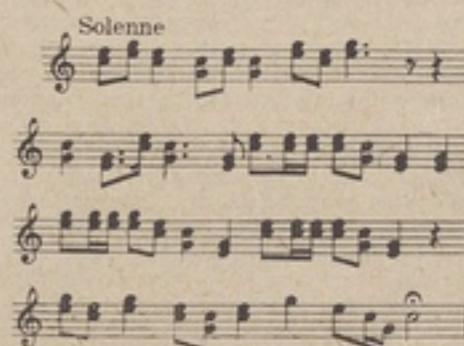
pacifico artigiano, i cavalli e i fantini diventano eroi circondati d'amore e d'odio, di diffidenza e di timore.

Dopo le prove, le sbandierate, le fanfare dei giorni precedenti la corsa, all'ora del Palio la piazza accoglie una moltitudine immensa, viva, colorita, nervosissima: fischiari preludiano qua e là solfeggiando le grandi e sonore fischiature che accompagneranno le contrade avversarie al loro ingresso sul Campo. Il corteo storico sboccando dal Casato si muove al passo della *Marcia del Palio* intonata dai *trombettai*:

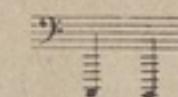


Il corteo storico col suoi costumi e col Carroccio ci riporta al tre-quattrocento. Sappiamo che i cortei erano accompagnati da musiche in forma di marcia e che la marcia è certamente d'origine antica. Può darsi che il maestro Formichi, direttore della Scuola comunale di musica e della Metropolitana senese, vissuto nella seconda metà dell'ottocento, autore della marcia del Palio, si sia valso di elementi di musica antica; ma nonostante l'unisono, il passo, il risultato volutamente solenne, qui abbiamo un vero e proprio trio che s'ingentilisce, che è cioè meno marziale e più melodico delle parti precedenti, donde il tipo della marcia comune contemporanea.

Ecco gli squilli del Carroccio:



All'ingresso del corteo incomincia a suonare sulla Torre, a tocchi, facendo due note perché è fesso, il campanone



o Assunto o popolarmente Sunto dedicato alla Assunta Patrona di Siena *civitas Virginis*. Il Sunto essendo una campana civile suona solamente per le feste straordinarie e nelle date memorabili: è opera di Mastro Girolamo Santoni da Fano e di Mastro Gio. Battista Salvini da Siena. Nell'anno 1665 fu condotto con festa di popolo dal convento di S. Francesco fin sulla piazza del Campo dove ebbe la benedizione prima di salire sulla Torre. In questa campana leggansi molte parole di dedica e diversi

nomi di reggitori della cosa pubblica : *De ipsa Virgo aeris potestibus timorem, ac fugam, Virginiae Civitati incolumitatem et pacem* ♫ *Camarum hoc Aes ter conflatum, quia bis rimosum An. MDCXXXIII Ferdinandi II Magni Ducis Etruriae munificent etc.* (1). Da ciò si può arguire che la campana non dovesse esser fessa sin dall'origine (l'iscrizione dice appunto che fu rifusa tre volte essendo venuta spacciata due volte) e che quindi non era stata fatta per ottenere il suono che noi oggi sentiamo, cioè due note.

La Sonorità del Sunio si diffonde sulla piazza mentre si muove e si svolge il corteo, mentre rullano alla maniera napoleonica i tamburi delle diciassette contrade come un pedale immenso, fondendosi nel profondo e risultando una nota unica vibrante. Sono come delle onde a due piani che scendono dal coronamento della Torre disegnato nel trecento dal pittore Lippo Memmi, per fondersi gradatamente con la musicalità policroma della folla e del corteo.

I tocchi cessano al principio della corsa quando scoppia il mortaretto che riempie violentemente di echi la piazza e le vie adiacenti; rimane un brusio che fluisce indistinto come un fiume tranquillo che scorra placidamente, ma dopo tanto clamore si ha la sensazione del silenzio, di un silenzio inondato di vibrazioni di ansia, direi di sgomento, proteso verso la corsa barbara durante i tre giri fino al traguardo, di un silenzio che scoppia nell'urlo indescribibile di trentamila spettatori partigiani.

Poi il crepuscolo invade a poco a poco le case grigie e le strade scure. La contrada vincitrice è in festa. Canti con punzate satiriche e ricordi di vittorie antiche echeggiano nei rioni e continuano tutta la notte.

Andante



Questo canto si riferisce ad un fantino della contrada della « Torre » che si chiamava Ge-

nesio. Costui cadde malamente alla provaccia della mattina e fu portato all'ospedale dove fu giudicato in pericolo di vita con prognosi riservatissima. Alle dieci si riebbe, alle undici si sentì meglio, a mezzogiorno disse di voler correre e la sera infatti, portato nell'antrace del Comune con la lettiga della Misericordia, si fece sostituire al corteo, poi prese parte alla corsa e vinse il Palio che fu il 38° della « Torre ». Dopo la vittoria nel rione fu calmierato il vino a trentotto centesimi!

Andante



Questo canto è il più comune. Lupetto era un famoso cavallo della « Torre ». Far capotto significa vincere di luglio e d'agosto, ed è modo di dire che vien dal gioco. Giacea e Lola erano due cavalli: questa ultima della « Torre » dove si trova il mercato del pesce.

Allegretto



(1) GIGLI - *Diario senese* - vol. II p. 180 dell'ediz. 1723.

Quest'altro canto è particolare della contrada dell'« Oca » che ha i colori bianco rosso e verde e l'emblema dell'Oca adornato a volte da un mazzo di fiori legato al collo. « Quaggiù » perchè la contrada di Fontebanda è nel punto più basso della città. Leggerino era un fantino dell'« Oca ».

Nelle vicende del Palio molti canti su queste arie furono improvvisate dal popolo :

Fantino forestiero, cavallo di volata, la Torre s'è purgata,

Povera Fontebanda, voleva far cinquanta, ma finché il Liofante canfa, cinquanta 'un lo ferà.

L'« Oca » voleva vincere il cinquantesimo Palio, ma la lotta della « Torre » (Liofante) glielo impedì.

Chiocciola lo voleva, Tartuca lo guardava e il Nicchio lo pigliava.

Bruco Onda e Torre son tutti e tre fratelli, abbasso i ventricelli.

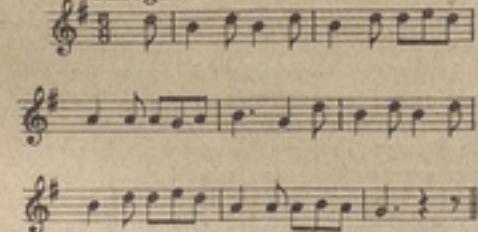
Si allude agli abitanti della contrada dell'« Oca » in buona parte macellari e conciatori. Per ventricello i senesi intendono una porzione della trippa del bove.

Ecco alcuni gridi fra un canto e l'altro :

Ni..ni..nicchiqoo!... Pa..pa..paperooo!... O la Torre? Ooooh?

E altri canti non contradaloli si spandono nella notte senese del Palio e si riferiscono ad altri divertimenti popolari.

Allegro



Quest'aria sulla quale s'improvvisano parole sconnesse in libertà come vengono vengono, unite a un trallalleralla trallalleralla che predomina, appartiene alla burletta del « Povero Beo ». E' morto il povero Beo; chi lo sotterrerà? La compagnia de' gobbi farà la carità. Per aria, per aria, per aria anderà. Il motivo del povero Beo o Beo è conosciutissimo e

identico in tutte le parti della Toscana; non sto quindi a trascriverlo. A Siena in carnevale alcune maschere in abiti dimessi e trasandati portano sopra una coperta un fantoccio di panni ripieni di paglia e cantano. Alla fine del canto lo gettano in alto gridando uno, due, tre. Segue un carro tirato da un ciuco, e sopra c'è un barile di vino munito di una canna lunga e grossa, fonte della comune allegria. E' una specie della morte del carnevale che veniva commemorata il martedì grasso un po' dagli preti.

Ai canti del Palio oggi purtroppo si mescola qualche aria bastarda come « bombacè » alla quale vengono adattate parole d'occasione come queste : *L'Oca da vent'anni non è cascata mai, la Torre tutti gli anni, la Torre tutti gli anni.*

Essendo la città straordinariamente acustica i canti si rispondono a lungo. Le vie strette, i palazzi alti, le discese anguste e profonde, la stessa piazza che è un miracolo di risonanza, si prestano a questo gioco di echi; così che i motivi del Palio cantati e ricantati entrano nelle orecchie di tutti, cittadini e forestieri. Ho udito io due inglesi che uscivano dall'Hôtel Continental in via Cavour cantare l'aria del Capitano sulle parole del God save the King! Ma il, certo, ci poteva anche il Chianti!

ALFREDO BONACCORSI.

PUBBLICAZIONI SUL PALIO :

RENZO LARCO - *Il Palio di Siena* - Ediz. Giuntini, Siena 1909.

FELICE BOGHETTI - *Le musicalità del Palio*, nella Rivista Il « Primate », Milano.

HENWOOD - *Palio and Ponte* - Siena - Londra 1904.

RICCARDO BRONCI - *Il Palio di Siena* - Siena 1894.

HENWOOD - *Our Lady of Auguste an the Palio of Siena*.

REBAGLI - *Per l'antica curva del Campo* - Bologna 1910.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per canto

LEO (L.).

E. R. 157. - *Sei Solfeggi*. Basso realizzato da G. F. MALIPIERO.

VACCAJ (N.).

E. R. 171. - *Metodo pratico di Canto italiano per camera*, diviso in quindici lezioni.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

L'Accademia d'Italia

Per i riflessi che la nuova Istituzione ha anche nel campo musicale, crediamo interessante pubblicare la relazione dell'On. Acerbo al disegno di legge per la fondazione dell'Accademia d'Italia.

ONOREVOLI COLLEGHI!

La fondazione dell'Accademia d'Italia è una nuova altissima creazione del Fascismo nella sua opera immane di coordinamento e di valorizzazione delle energie nazionali. Ristabilito l'equilibrio dei valori sociali, restaurata la disciplina civile, impresso un fecondo impulso alle attività economiche, ecco che esso, assertore della potenza intellettuale della Nazione risorta a nuova vita, si accinge a riunire in un fascio di azione creativa e di volontà educativa gli uomini più eminenti delle varie manifestazioni del pensiero, onde essi accompagnino la nuova coscienza nazionale verso la sempre maggiore consacrazione ed esaltazione della forza immortale dello spirito italico.

Opportunamente il Primo Ministro ammonisce nella sua relazione che il movimento intellettuale deve serbare il carattere nazionale secondo il genio e le tradizioni della stirpe. Universale è il campo degli studi e dell'arte; ma diversa nei metodi e nelle forme è l'impronta che ciascun popolo vi lascia. E la storia si incarica di fissare tale impronta.

Non v'è bisogno di ricordare dettagliatamente l'apporto del pensiero italico alla storia dell'umanità!

Tutto il mondo civile ha ancora il suggello delle leggi di Roma; e l'universalità cattolica basa le sue possenti fondamenta nella grande opera tomistica costruita dal razionalismo ortodosso di Sant'Anselmo d'Aosta e San Tommaso d'Aquino, e nelle creazioni mistiche degli spiriti schiettamente italiani di San Francesco e San Bonaventura. Dal vivido focolare di pensiero acceso nella rievocazione dello spirito classico dall'Umanesimo italiano, e che il Rinascimento poi alimentò conducendolo al massimo splendore, nacque la civiltà moderna dell'Europa; e come il rinnovamento scientifico partì dall'applicazione del metodo sperimentale di Galileo, così la nuova filosofia trasse la sua origine dal metodo storico-psicologico costruito dalla dottrina di Gian Battista Vico. Così nel campo dell'arte, ove fu il Brunelleschi che creò l'architettura nuova, e il

Donatello fece risorgere la scultura, e fu la miriade di artisti toscani ed umbri che precedettero Raffaello quella che preparò nello studio della natura le glorie della moderna pittura; come, e sarà bene oggi ricordarlo, fu nella scuola fiorentina del secolo XIV che sorse l'arte nuova musicale, ed italiane furono la scoperta della modulazione e dello stile rappresentativo, e la creazione del melodramma teatrale e della musica strumentale e sinfonica.

L'Accademia ha già una sua storia nobilissima in Italia. Da qualcuno si è con facile critica accennato alle numerose Accademie del nostro Paese.

Ma si dimentica che l'Italia è sorta dalla unione di molti Stati ciascuno dei quali aveva nel campo delle lettere e delle arti gloriose tradizioni, ben superiori al ristretto territorio; e il nuovo Stato unitario provvidamente conservò e rispettò questi focolari di scienza e di cultura che del resto disponevano di mezzi propri. Quale sia stata l'azione di queste Accademie e società scientifiche ognuno sa; ed essa è testimoniana, anche solo per il secolo XIX, da migliaia di volumi in cui sono segnate le memorie della nostra storia e le conquiste del pensiero nazionale. Giustamente il Governo rende omaggio alle benemerenze di questi secolari Istituti assicurandone, col disegno di legge in esame, la vita e l'autonomia.

Ma la nuova coscienza nazionale sorta e rinsaldata dalla guerra e dalla rivoluzione sente il bisogno di affermarsi anche nel campo della scienza e dell'arte. A questo alto fine risponde l'Accademia nazionale che l'Italia avrà d'ora in avanti in Roma, come l'hanno nelle loro capitali tutti i grandi Stati consapevoli del proprio compito di civiltà.

Le antiche Accademie del nostro Paese, a cominciare da quella celebre che si fregiò nei suoi inizi del nome di Galileo, hanno dai loro stessi statuti un ambito circoscritto, così da non aver potuto talora accogliere nel proprio seno e poeti e musici e artisti delle arti figurative di mondiale rinomanza. Nel nuovo tempio della nazione ogni espressione delle energie spirituali dell'Italia dovrà trovare ospitalità e consacrazione.

Le ricerche scientifiche richiedono ora mezzi straordinari di materiali anche preziosi e di strumenti costosissimi; e lavoro disinteressato e spesso per lunghi anni infruttuoso. L'Accademia d'Italia metterà lo Stato in grado di fornire adeguatamente tali mezzi; promuoverà direttamente con posti di studio ed altre

forme di incoraggiamento, con missioni e pubblicazioni, l'alta cultura e ogni seria ricerca di scienza pura o applicata; guiderà autorevolmente e coordinerà il lavoro delle altre Accademie ed Istituti scientifici al fine di evitare dispersioni e duplicazioni. Darrà inoltre, secondo l'intendimento del Governo, ai più dotti, ai più geniali, ai più operosi italiani — siano essi letterati, scienziati o artisti — indipendenza e dignità di lavoro in servizio del Paese.

Oltre a ciò l'Accademia d'Italia potrà tutelare con i mezzi e l'autorità che le si concedono il patrimonio intellettuale nazionale, passato e futuro; e come non dovrà più accadere che le scoperte dei nostri scienziati ricevano fuori dei confini il primo riconoscimento e le prime vaste applicazioni, così sarà ora possibile porre in luce e valorizzare gli immensi tesori ancora sconosciuti o sperduti prodotti dal genio italiano. Basterebbe solo accennare alla compilazione di un catalogo completo dei manoscritti musicali degli autori italiani, oggi disseminati in tutti gli istituti musicali d'Italia e fuori, per comprendere la importanza dell'azione che l'Accademia potrà svolgere in questo campo.

Onorevoli colleghi! La vostra Commissione parlamentare, proponendovi l'approvazione del disegno di legge, fa voti che al nuovo istituto sia assegnata una sede non solo idonea e degna, ma che si ricolleghi alla gloria del Rinascimento, cioè al primato d'Italia, quando essa guidò verso le nuove conquiste il pensiero e l'anima dell'umanità.

ACERBO, relatore.

I nostri brani musicali

Boccherini Luigi, violoncellista e compositore, nacque a Lucca nel 1745. Iniziò i suoi studi musicali con l'abate Vannucci e poi andò a perfezionarsi a Roma. Fu a Vienna, a Parigi ed a Madrid, dove venne nominato compositore e virtuoso alla corte del re di Spagna. Scriveva musica sinfonica e da camera, uno Sebat Mater, messe, cantate, due oratori ed un'opera. Morì nel 1805 a Madrid, nella più squallida miseria.

Manzolo Domenico fu musicista della Signoria di Bologna. Alcune sue Canzonette ad una e due voci, dedicate al Molto Illustré Signore Gio: Pellegrino Palmieri, furono pubblicate nel 1623 a Venezia da A. Vincenti.

L'Acustica e il Teatro

Poco si parla su tale argomento e, in genere, poco frequentemente. Eppure, la lunga e laboriosa storia dell'Acustica applicata alla edilizia teatrale non manca certamente di interessare anche i cultori ed amatori di musica. Ma, intendiamoci bene: quando in una sala da concerto o in un qualunque teatro si giunge a percepire i suoni nitidamente e, si dice esagerando, «squisitamente», a noi appare subito il fenomeno così naturale, che sfugge tutto il lavoro particolare che il costruttore ha speso a curare le proprietà acustiche del locale. Così accade sovente che il pubblico gode a pieno la «dote» essenziale di un ritrovo musicale — l'acusticità dovuta alla saggia costituzione e disposizione dei suoi elementi costruttivi — direi quasi, senza avvedersene, oppure considerando la cosa con una vera indifferenza.

Invece, quanto è serio e gravoso questo antico problema, e quali progressi si sono compiuti in tal campo!

Certo, dai severi studi del passato, non meno che dai numerosi esemplari — i Teatri d'ogni secolo — appare in tutta la sua evidenza di ardimento e di poteriosità l'intento di voler applicare la teoria dei suoni in riguardo alla loro ricezione in ambienti destinati ad esecuzioni musicali.

Ma la varietà delle opposte tendenze e il cammino percorso sono tortuosi e complicati quanto mai, sicché le multiformi cause che provocarono e favorirono il progredire di questo studio — sottomesso simultaneamente alle esigenze dell'edilizia e dell'acustica — si possono riassumere, per così dire, nel raggiungimento di una «forma» di edificio teatrale costruttivamente e fonicamente vantaggiosa ed efficace e, quindi, quasi ormai definitiva.

* * *

Uno sguardo rapidissimo ai nostri ed ai Teatri d'olt'Alpe, ci conduce a stabilire i caratteri principali di questa tipica forma cui si è arrivati, dopo lunga e notevole evoluzione.

In generale, dunque, si riscontra nel «teatro» attuale una «pianta» per lo più ellittica, a curva interrotta anteriormente verso la scena, si da assumere la forma «a ferro di cavallo».

Quanto poi al «solido» cui assimilare l'in-

tero edificio, mentre sembrerebbe più rispondente una costituzione addirittura ovoidale, (cioè quasi ellittica anche in « sezione », realizzabile con opportune scalee degradanti sul piano di platea) tuttavia predomina tuttora la forma comune al « Tipo Italiano » (a palchi) e « Francese » (Gallerie e Palchi), la quale, in « sezione », risulta sensibilmente rettangolare, con il lato di base in lieve inclinazione verso la scena.

A questa « forma » ha dunque mirato la tecnica, naturalmente salvo poche eccezioni, ed in essa l'acustica, al richiamo severo delle sue leggi, ha potuto forse trovare una rispondenza, se non completa, certo soddisfacente.

Ma l'acustica può pretendere ed attendere ancora dall'avvenire: scienza complessa, difficile, essa si trasforma talvolta, nell'applicazione, e vi diviene più gravosa, dando luogo sovente a manifestazioni completamente inattese, anche profondamente strane.

Tipico, ad esempio, il caso del « Comunale Teatro Argentina » di Roma, che fu oggetto, accidentalmente, ad un sensibile perfezionamento delle sue qualità foniche, nientemeno che per un grosso condotto praticato nel suo sottosuolo per diverso scopo!

**

Ma le « sorprese » di questo genere sono meno rare di quanto si creda ed il loro carattere di « curiosità scientifica » può confer-

LUIGI FORINO

La tecnica razionale e progressiva del Violoncellista

- E. R. 168. - Volume I. Prima posizione.
- E. R. 169. - Volume II. Seconda, terza e quarta posizione.
- E. R. 170. - Volume III. Quinta, sesta e settima posizione.
- E. R. 390. - Volume IV. Del pollice capotasto.
- E. R. 391. - Volume V. Parte I. Esercizi. - Parte II. Venti Studii e brani tolti dalle Opere di Bertini, Campagnoli, Kreutzer, Bach, Fiorillo e Rode.

EDIZIONI RICORDI

mare la complessità di questo studio e la molteplicità delle sue realizzazioni.

Chi mai, assistendo ad uno spettacolo lirico, ha badato agli effetti di una produzione sinfonica eseguita « a sipario calato » piuttosto che a scena aperta?

Chi ha poi pensato, o potuto supporre, quanto possa concorrere ad una perfetta udibilità di una sala persino la sua buona ventilazione?

Molte applicazioni di cui si vanta l'edilizia teatrale moderna non scuotono l'indifferenza popolare, mentre altre, dovute essenzialmente a ragioni foniche, sono spesso addirittura ignote al più: quali, ad esempio, la opportuna disposizione delle decorazioni, la sistemazione accurata dei panneggi (che sembrano sovente soltanto un ornamento superfluo), dei reticolati metallici: l'uso razionale di materiali risuonanti, la soppressione o la limitazione ingegnosa di ogni possibile ostacolo alla regolare propagazione del suono, la forma dei sofitti, delle pareti, le fodere in legno per le mura e infine le « casse armoniche » per la orchestra.

Dovunque, un insieme svariato di efficaci risorse foniche, dovunque, abilmente mascherato, si cela un congegno che risponde all'Arte ed all'Acustica insieme. E queste due voci sovrane sentiranno pur sempre quanti dovranno attendere alla costruzione di un Teatro...; voi imperiose davvero, che ben intese e rispettò quel Grande, che un giorno, audacemente e sapientemente, nascondeva sotto il livello della platea la nicchia della « sua orchestra di Bayreuth » perché da quel « mistico golfo », più sonora sgorgasse, e più feconda l'onda della Vita.

LUIGI PACI

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Due Pianoforti

LONGO (A.).

Sei divertimenti facili. Op. 39:

- E. R. 325. - N. 1. Variazione sul Tema : Ah! vous dirais-je Maman !
- E. R. 326. - N. 2. Tempo di Gavotta.
- E. R. 327. - N. 3. Piccola Suite : Toccatina - Tempo di Minuetto - Capriccio.
- E. R. 328. - N. 4. Studio in forma di Valzer.
- E. R. 329. - N. 5. Idillio.
- E. R. 330. - N. 6. Tema con Variazioni.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RIVISTA DELLE RIVISTE

Musica, lavoro ed... altre cose

In uno degli ultimi numeri della *Zeitschrift für Musik*, il dott. W. Heinitz parlava di « Musica e Lavoro » ritornando su un accenno fatto in un altro numero della rivista stessa, al libro « Lavoro e Ritmo per la moderna industria inglese », ove il dott. J. Robertson spiega i vantaggi da lui riscontrati facendo suonare nelle officine a lavoro meccanico musiche di cui il ritmo coincide col movimento degli operai in rapporto alle macchine.

E' chiaro come il vantaggio derivi dall'azione del ritmo sui movimenti degli uomini, assai più che da ciò che i musicisti chiamano musica. Per ciò le osservazioni del dott. Robertson hanno più rapporto colla fisiologia e colla psicologia che non coll'arte.

Ma leggendo le riviste degli ultimi mesi ci sono venute sott'occhio altre ed anche assai più curiose notizie sull'azione della musica sopra il sistema nervoso, non solo degli uomini, ma anche degli animali.

Per esempio leggemo (*passim*) che gli antichi Frigi usavano il suono del flauto (o forse oboe doppio) per incitare i cavalli nella riproduzione.

Nella *Neue Musik Zeitung* del 15 dicembre, poi, v'era un articolo scherzoso dal titolo « Mungi con musica », di cui riproduciamo i periodi più caratteristici.

« Nell'*Umschan* di Francoforte sul Meno il dott. Berthold von Stettens pubblicava una dissertazione su « L'influenza della musica sulla secrezione del latte nelle mucche e nelle capre ».

Vi si apprende che nel formarsi del latte vanno distinte due fasi, nella prima si forma la metà del latte, gradatamente (durante 10 o 12 ore), nella seconda invece si forma rapido (in 10 minuti); così che, dunque, l'arte di chi si occupa di tale materia sta, non nella

massima abilità dello spremere meccanicamente, bensì nello sviluppare e prolungare al massimo possibile la seconda fase. A tale proposito l'autore afferma che coll'eccitazione della musica, la produzione del latte viene non lievemente aumentata. Cinque mucche, tenute 22 giorni in pari condizioni d'altri, eccetto che da 7 a 15 giorni vennero munte con accompagnamento musicale, diedero in media il 6,50 per cento in più di latte. Lo stesso risultato si ebbe in esperimenti fatti su capre. Le bestie mostravano, anche col loro contegno mentre si mungevano, di non essere insensibili alla musica, ed in qualche caso si osservò un più facile fluire del latte mentre si mungeva colla musica.

Il significato di tutto ciò non è trascrabile per le sue conseguenze — osserva il dott. Erwin Kroll nella *Neue Musik Zeitung*. Prima di tutto, che prospettiva non apre agli artisti bisognosi?! I sempre malcontenti uomini delle grandi città predicheranno il *ritorno alla Natura*, andranno nelle campagne a cantare davanti alle mucche... Ed i nostri campagnoli seguiranno le vie razionali, quando avranno posto davanti ai loro quadrupedi il fonografo e l'apparecchio radiofonico, che già abbrevia le loro serate invernali.

D'altra parte l'estetica riceverà certo preziosi contributi dal nuovo campo che ora si schiude.

Si può finora prevedere che la musica azionale espressionista piacerà poco alle mucche. Essa viene da gente per cui il latte della pia e prudente mentalità musicale, si è da un pezzo tramutato in velenoso fermento. Forse qualche vaccharella più giovane mostrerà una certa simpatia pel Shimmy e pel Fox-trot, mentre più anziane matrone s'entusiasmeranno per la *Pastorale* di Beethoven e per il *Matrimonio Campagnuolo* di Goldmark...».

E conclude: « Tutto pel meglio dell'arte e... del latte! ».

Un interessante caso d'estetica musicale

I *Musikblätter des Anbruch* diedero una primizia del volume « M. P. Mussorgski » edito dal Drei-Masken-Verlag di Monaco di Baviera, scritto dal dott. Oscar von Riesemann. Vi si parlava d'un'opera *Salambò* a cui il maestro russo aveva lavorato negli anni 1863-64 con grande intensità, rinunciandovi poi definitivamente. Difatti la musica che era stata composta per *Salambò* (e si trova manoscritta nella biblioteca pubblica di Pietrogrado) venne utilizzata in altri lavori.

« Riguardo a questa nuova messa in valore della musica di *Salambò* ci si trova davanti ad un fatto quasi incredibile, che pare burlarsi della legge fondamentale della creazione artistica e dell'ispirazione musicale; legge che resta malgrado tutto, e davanti a cui è inevitabile poi ritrovarsi. Una gran parte della musica di *Salambò* trovò impiego,... specialmente in un'opera scenica che costituisce il maggiore contrasto immaginabile col romanzo africano di Flaubert: in *Boris Godunow* di Puskin. Da un lato l'ardente deserto dell'Africa, dall'altro lato i campi ghiacciati di neve di Mosca; qui il bollente temperamento dell'uomo tropicale di cui le effimere passioni divampano come un fuoco di paglia, là i sentimenti della razza nordica, che lentamente sonnecchiano come tra le braci, ma senza estinguersi mai; in un caso la rapida rettilineità della natura meridionale, nell'altro la tortuosa complessità della psicologia slava. Il contrasto appare anche più acuto se si guarda da vicino come furono fatti da Mussorgski questi trapianti musicali ».

Qui l'A., che ha già descritta l'azione di *Salambò* e la musica tracciatavi dal Mussorgski, cita alcuni esempi, che perdono naturalmente d'efficacia per chi non abbia idea esatta delle varie situazioni, e riguardano *Salambò*, il coro *Josua*, *La fiera di Sordelini* ed il balletto *Mlada*.

« Si può dire con sicurezza che' non vi sarà nessun critico capace di intravedere o ritenere l'eco dell'origine africana in *Boris*. Forse nessun altro lavoro musicale risponde tanto, con ogni nota, alle singole situazioni proprie, ed alle sensazioni ed emozioni da esprimere. Gli esempi citati non costituiscono punto una eccezione a tale regola, anzi la confermano. E come? Risulta qui una regola di base dell'estetica musicale: la musica rappresenta il decorso dinamico ed emotivo d'una sensazione o d'un moto dell'animo, ma senza poterlo caratterizzare con precisione ».

ITALIA

Fiamma. - Milano, novembre-dicembre 1925.
G. M. CIAMPELLI. - « *Arianna a Nasso* » di R. Strauss al « Teatro di Torino ».

Scrivo vivo e gradevole. « Strauss,... ingegno vivissimo ed incostante, parodistico e parodossale, uomo che dalle carezze passa agli schiaffi, repellente ed affascinante... Ma sempre musicista prodigo ».

G. CONFALONIERI. - *Macchiette-musicali londinesi*.

Guadagni schizzi di persone che, chi conosce l'ambiente locale, deve riconoscere, ma per noi restano solo, appunto, macchiette caratteristiche.

BARDOLINO. - *Cultura e Cantanti*.

Adesso i cantanti hanno un livello di cultura generale (per parlare di questa sola) dei più bassi; l'A. crede che una volta non fosse così, e rimpiange il passato.

R. PETIT. - *Le liriche di Vincenzo Davico*. Studio illustrativo con annesso rassomigliatissimo ritratto del maestro.

Musica Sacra. - Milano, 1° febbraio 1926.

G. BAS. - *Per l'organo italiano*, III. Conclusione dello scritto, coi progeni d'organo ad 1, 2, 3 tastiere, concepiti secondo la pura tradizione italiana, poco meno che opposti a quei tipi moderni, di cui vanno così fieri parrocchi, organisti, fabbricanti.

J. H. DESROQUETTES. - *L'accompagnamento del Canto Gregoriano*.

L'A. è monaco a Solesmes in Francia, e spiega le idee che vi si hanno in fatto d'armonizzazione gregoriana.

H. Pianoforte. - Torino, febbraio 1926.

F. LIUZZI. - *Il Wagneriano Shaw*. Ampia recensione del volume *Il wagneriano perfetto* di G. B. Shaw, pubblicato nella versione italiana di T. Diambra, ed. Sonzogno. Pare che, per intendere Wagner perfettamente, si studica per non capirlo affatto.

A. DELLA CORTE. - *Nel XXV anniversario della morte di Verdi. Le lettere a Maria Waldmann*.

Documenti pressoché inediti (ai quali accennò A. Toni nel nostro fascicolo di gennaio), che recano nuovo contributo alla biografia del Maestro.

G. PANNAIN. - *Vicende della cultura musicale moderna*, - II. *Restaurazione dei valori storici*.

Continua la sommaria rassegna delle pubblicazioni musicologiche del secolo XIX.

H. Pensiero Musicale. - Bologna, gennaio-febbraio 1926.

C. BRIGHENTI ROSA. - *Conquiste e presentimenti della musica contemporanea*.

Tutto quanto si è fatto negli ultimi quarant'anni non è che preparazione, e si aspetta l'uomo eletto, il « rivoluzionario creatore », il quale finora non si vede. « Questione di potenza? Proprio così ».

S. CHIAREGHIN. - *Verdi*.

Nel 25° compleanno della morte si prospetta la grande, semplice, solenne figura del Maestro, come ci si presenta « lontana nel tempo, ma vicissima a noi, ancora viva e presente nell'anima nostra ».

Note d'Archivio per la Storia Musicale. - Roma, luglio-dicembre 1924. (?)

R. CASIMIRI. - *L'antica « Schola cantorum » romana e la sua fine nel 1370*.

L'A. ha riferito una bella di Urbano V, che è l'anno di morte della antica Schola lateranense.

G. BORGHEZIO. - *La Fondazione del Collegio Nuovo « Puerorum Innocentium » del Duomo di Torino*.

Notizie storiche con abbondanti documenti.

R. CASIMIRI. - *I Diori Sistini*.

Continua la pubblicazione degli appunti del cronista della Cappella Papale.

F. CORADINI. - *Paolo Aretino*.

Studio biografico su questo maestro compositore cinquecentesco.

A. GASTOUÉ. - *De quelques Manuscrits italiens en France*.

Interessanti notizie che possono servire d'indizi a studiosi italiani.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 8-15 gennaio 1926.

A. BONACCORSI. - *Ildebrando Pizzetti*.

Studio, che occupa tutto il fascicolo, ed è un'illustrazione delle opere del Maestro, di cui si dà un tentativo di tirano ed una bibliografia.

22-29 gennaio 1926.

F. FORINO. - *Nei nostri Conservatori Musicali*.

I. *Le scuole di strumenti ad arco*.

L'A. studia le cause dell'attuale decadenza d'una delle sezioni del Conservatorio. Cose giustissime ma infelici. Gli studenti non si fanno coi regolamenti, ma cogli uomini; e questo è un tema su cui è piuttosto tacere.

ESTERO

Le Monde Musical. - Parigi, gennaio 1926.

A. MANGEOT. - *Essai de Pédagogie Musicale*.

Si riferisce il programma di M. Raymond Thibierge alla Scuola Normale di Musica di Parigi, riguardo all'Innovazione ed audizione, cioè cantare la nota ed intenderla; Lettura nelle varie chiavi; Studio completo della notazione; Studio dei ritmi; Studio dei vari toni.

N. BOULANGER. - *Le Traité d'Improvisation de Marcel Dupré*.

Caldo elogio dell'opera in cui il celebre organista avvia a quell'arte che è una delle gloriose tradizioni della Scuola Francese, ed uno dei lati eminenti della sua personalità.

R. FRANCOIS. - *Eloge de la Musique*.

Entrato dall'*Essay des Merveilles de Nature* pubblicato nel 1621 da Etienne Binet sotto il pseudonimo René François, Prédicateur du Roy.

L. FLEURY. - *Les sept plâtes de la Musique. Le Récital*.

Si spiegano le difficoltà ed i danni della odierna mania delle audizioni d'un solo concertista, in confronto dei concerti dove si fa musica di vario genere.

M. TOUZÉ. - *L'harmonie, ses lois, son évolution*.

Continuando la serie di scritti teorici, l'A. parla degli accordi di 4, 5, 6 quinte: cioè: *fa do sol re la, fa do sol re la mi, fa do sol re la mi si*.

A. GEORGE. - *Arthur Honegger*.

Scritto illustrativo sul giovane e già tanto ammirato maestro franco-svizzero.

The Sackbut. - Londra, gennaio 1926.

H. PRUNIÈRES. - *The Young French School*.

Si prospetta una volta ancora la situazione dell'odierna scuola francese, da dopo la guerra.

A. CLYNE. - *Pepys and Music*.

Pepys fu un uomo vissuto nella seconda metà del seicento, interessante e di rara veritatività, e, fra molt'altre belle cose, fu anche dilettante di musica. Questo lato della sua personalità viene qui messo in risalto, gradevolmente.

H. E. WORTHAM. - *Music we see and feel*.

« La musica che vediamo e sentiamo » è quella che noi (con le nostre facoltà individuali) proiettiamo nella musica vera e propria; la quale, a sé, non ha contenuto emotivo. Tale concetto viene esposto, specie sulla base degli scritti di Marcel Proust.

R. BENNET. - *Some Singers of To-Morrow*. - III.

Continuando la serie dei « Cantori di domani », si parla di Armstrong Gibbs quale compositore di liturgie.

H. S. GORDON. - *Where are we going?* (Dove stiamo andando?).

Per l'A. è chiara la decadenza della vita musicale di Londra (a base professionale), mentre in provincia c'è una bella vitalità (a base sociale, cioè di vero amore per l'arte). Questo produrrà una crisi, non a scapito della musica.

Musical Opinion. - Londra, gennaio 1926.

H. J. SELDON. - *On Elgar*. II.

Continuando gli scritti «su Elgar», lo si considera ora come signore, seguendolo nei vari ambienti di sogno, che le sue opere rivelano.

A. E. HULL. - *The New Harmony: the Fourth Chord*. (La nuova armonia: gli accordi di quarte).

All'A. questi accordi sembrano contraddirre l'idea che l'armonia moderna nasca da appoggiateste non risolte.

P. GODFREY. - *Counsels of Perfection*. (Consigli di perfezione).

Poiché adesso molti si discute sulla critica e sulla sua missione, si presentano qui riuniti vari estratti di giudizi di critici francesi e spagnoli, perché il pubblico ne traggia le opportune conseguenze.

A. CARSE. - *Famous Orchestras of the Past*.

III. *Paris Conservatoire, under Habeneck*. Notizie sull'orchestra e sulla maniera di condurla di M. Habeneck, il quale rappresentò la massima perfezione nella vecchia arte d'eseguire a base violistica. Pel Sogno d'una notte d'estate di Mendelssohn si fecero sette prove, e la IX. Sinfonia di Beethoven si studiò durante tre anni.

G. E. DUNN. - *Centenaries of 1926*.

Una lista di nomi secondari e la capo a tutti Palestina, che, in vero, quasi tutti hanno celebrato nel 1925.

A. DE TERNANT. - *Secret History of « The Tales of Hoffmann »*.

Si raccontano tutti i tentativi fatti per trovare un musicista che si interessasse alle « Fiabe di Hoffmann »; Gounod, Thomas, Lecocq, tutti rifiutarono; finalmente il lavoro venne realizzato da Offenbach.

W. FENNEY. - Scriabine.

Scrivo esegietico animato da sincera ammirazione per il grande maestro russo.

C. GRAY-FISK. - *Easthope Martin: the Man and his Music*. (E. Martin: l'uomo e la sua musica).

Articolo illustrativo della vita e dell'opera di questo popolare maestro della canzone e della lirica, gradevole e popolare.

The Chesterian. - Londra, gennaio-febbraio 1926.

L. FLEURY. - *Song and the Flute*. (Canto e flauto).

Il grande flautista spiega prima la somiglianza di timbro e di base d'esecuzione (il fraseggio come parlato) tra canto e flauto, poi incomincia uno sguardo al repertorio esistente. Qui parla di Bach e Hindel.

G. ROSSI-DORIA. - *Mario Castelnovo-Tedesco*. In occasione della recente esecuzione a Londra dei «Canti di Shakespeare», si prospetta la personalità musicale del maestro fiorentino con estrema e non servile ammirazione.

G. JEAN-AUBRY. - *Reflections on the Tenth Muse*. (Riflessioni sulla decima musa).

Gli esecutori, ripetono sempre un piccolo numero di composizioni, mentre il repertorio musicale degli ultimi tre secoli è immenso. Tanti si limitano a suonare o cantare (nella ipotesi migliore) i pezzi più perfetti dei Maestri massimi. Eppure quanta ricchezza e quanto interesse anche nelle opere minori e nei minori maestri! In questo senso la musica mostra una considerevole inferiorità culturale in confronto alle altre arti.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 23 dicembre 1925.

M. ERBS-KUENTZEL. - *Das Reger-Archiv in Weimar*.

Descrizione delle due sale dedicate dal Museo di Weimar a tutto ciò che formava l'ambiente musicale del grande maestro, ancora in parte incompreso.

M. CHOPP. - «Wozzeck» Oper in 3 Akten (15 Szenen) von Alban Berg.

Dalla descrizione del soggetto risulta la necessità d'un musicista appassionato, mentre A. Berg segue fedelmente lo Schöderberg nel suoi complicati sonori.

13 gennaio 1926.

E. A. - *Theateraustellungen einsf und jetzt*. (Esposizioni teatrali passate ed odierne).

E l'annuncio ed il programma della esposizione che si aprirà a Berlino quest'anno, e riguarderà ogni aspetto del teatro tedesco: architettura, scena, poesia, musica, meccanismi e mezzi sussidiari, con una sezione aggiunta per l'arte dello schermo.

F. REICHARDT. - *Musikerziehung auf Grund der Tonika-Do-Lehre*. (Educazione musicale a base di sistema Tonica-Do).

Si spiegano i vantaggi pratici apportati da questo nuovo metodo di solleggio.

20 gennaio 1926.

K. WESTERMEYER. - *Busoni's Brautwahl*.

Considerazioni sull'opera di Busoni recentemente eseguita a Berlino. L'elemento erotico e passionale vi

è assai contenuto, sia nel libretto e sia nella musica. Non pare che il pubblico abbia riconosciuto troppo caldamente i meriti del lavoro.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 1 gennaio 1926.

W. ABENDROTH. - *Gegenwartsfragen musikalischer Volksbildung*. (Attuali problemi dell'educazione musicale del popolo).

In Germania si parla ed anche si fa molto per rinnovare innanzitutto la cultura musicale popolare, ma l'A. teme che, a forza di preoccuparsi dello spirito, si trascuri quel lato tecnico che è anch'esso indispensabile. Lo scrivo continua nel fascicolo seguente.

A. A. KNUEPPEL. - *Der 400jährige Palestrina*. Sguardo alla personalità ed alle opere del sommo Maestro romano, che viene invocato quale modello di una desiderabile azione chiarificatrice nell'arte odierne.

A. DIESTERWEG. - *Hans von Bülow in Leben und Wort*. (H. v. Bülow in vita ed in parole).

Ampia recensione del libro che, con questo titolo, pubblicò di recente Marie von Bülow in ed. J. Engelhorn a Stoccarda, e che, assieme all'epistolario, getta nuova e viva luce su quello che fu un grande artista ed una grande e nobile anima.

15 gennaio 1925.

L. UNTERHOLZNER. - *Methoden und Normen der Musikbetrachtung*. (Metodi e norme per la maniera di considerare la musica).

Dopo uno sguardo all'atteggiamento indifferente che ebbero verso la musica parecchi filosofi, si dà risalto al metodo odiero empirico, psicologico, fenomenologico, a base d'osservazioni, che poi si coordinano, per raggiungere per via di sintesi la conoscenza del-

CANTO E PIANOFORTE

Recentissima pubblicazione:

M. CASTELNUOVO-TEDESCO

Quattro Scherzi per musica di Messer Francesco Redi (Ms. o Br.):

- I. La Pastorella (119957).
- II. Prete Pero (119958).
- III. Leggenda (119959).
- IV. Ballatella (119960).

«1830». Trois Chansons par Alfred de Musset mises en musique sur des fragments de Bach (119983) Ms. o Br.:

- I. Chanson de Barberine.
- II. Chanson de Fortunio.
- III. Cantate de Bettine.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

SONATA in Sol maggiore⁽¹⁾

Luigi Boccherini
(Piatti-Forino)

(1) Dalle «Tre Sonate» per Violoncello con accompagnamento di Pianoforte realizzata da Alfredo Piatti. Edizione riveduta, diteggiata e corretta da Luigi Forino.

G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

2

Musical score for page 2, featuring four staves:

- Staff 1:** Treble clef, 2/4 time, key signature of one sharp. Dynamics: *p*, *pp*. Measure 1: Sixteenth-note patterns. Measure 2: Eight-note chords. Measure 3: Sixteenth-note patterns.
- Staff 2:** Bass clef, 2/4 time, key signature of one sharp. Dynamics: *p*, *pp*. Measure 1: Eight-note chords. Measure 2: Sixteenth-note patterns. Measure 3: Eight-note chords.
- Staff 3:** Treble clef, 2/4 time, key signature of one sharp. Dynamics: *f*, *dim.*, *p*, *cresc.* Measure 1: Sixteenth-note patterns. Measure 2: Eight-note chords. Measure 3: Sixteenth-note patterns.
- Staff 4:** Bass clef, 2/4 time, key signature of one sharp. Dynamics: *mf*, *pp*. Measure 1: Eight-note chords. Measure 2: Sixteenth-note patterns. Measure 3: Eight-note chords.

E.R. 441

3

Musical score for page 3, featuring three staves:

- Staff 1:** Treble clef, 2/4 time, key signature of one sharp. Dynamics: *ff*. Measure 1: Sixteenth-note patterns. Measure 2: Eight-note chords.
- Staff 2:** Bass clef, 2/4 time, key signature of one sharp. Dynamics: *f*, *pp*. Measure 1: Eight-note chords. Measure 2: Sixteenth-note patterns.
- Staff 3:** Treble clef, 2/4 time, key signature of one sharp. Dynamics: *ff*, *pp*. Measure 1: Sixteenth-note patterns. Measure 2: Eight-note chords.

E.R. 441

4

«Quando tu mi guardi e ridi»⁽¹⁾

Domenico Manzolo

Sostenuto $\text{J}=60-63$

CANTO

Un poco meno sostenuto

rit.

p rit.

mf rit.

p rit.

cc

II.

III.

IV.

(1) Dalle «XXXV Arie» di vari autori del secolo XVII a una Voce con accompagnamento di Pianoforte, raccolte a cura di Giacomo Benvenuti.

Proprietà G.RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO (Copyright, MCMXXII by G.RICORDI & Co.)
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

l'essenza musicale. Essenza che, per l'A., è una forza collettivo-sociale.

G. F. WEHLE. - *Bach als Formkünstler*. (Bach come artefice della forma).

Analisi del N. 5 dei 12 Preludi per principianti, che viene proposto come piccolo capolavoro di maestria, forse insuperato dallo stesso Bach.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, gennaio 1926.

E. F. KOSSMANN. - *Ein Fragment einer neuen altfranzösischen Motetten-Handschrift*. (Un frammento di manoscritto d'antichi motetti francesi). — F. LUDWIG. - *Versuch einer Uebertragung der Motetten Herenthals Nr. 4 und 5*. (Saggio di traduzione dei Motetti di Herenthal n. 4 e 5).

Il primo scritto fa la presentazione bibliografica di due pagine di manoscritto con motetti francesi d'antico; nel secondo scritto il dottor musicologo propone e spiega una sua versione in lingua moderna.

R. HAAS. - *Wiener deutsche Parodieopern um 1730*. (Opere parodistiche tedesche scritte a Vienna intorno al 1730).

Ampio notizie su rifacimenti e parodie d'opere italiane e tedesche del teatro d'Ambergo.

A. SCHNERICH. - *Die katholischen Glaubenssätze bei den Wiener Klassikern*. (I dogmi cattolici, presso i classici vienesi).

I dogmi dell'Eucaristia e dell'Immacolata Concezione di Maria avrebbero trovato la loro perfetta espressione musicale, secondo l'A., soltanto in Haydn, Mozart, Beethoven, e cosa un tema di *Benedictus* di Mozart, un frammento di *Incarnatus* di Haydn ed uno simile di Beethoven. Che rapporto abbiano le frasi citate col due dogmi in questione non è chiaro, e nemmeno che conto faccia l'A. di tutte le musiche che davvero su quei due argomenti furono lasciate da tutti i maestri della polifonia vocale.

G. ADLER. - *Eine Aufklärung über das «Handbuch der Musikgeschichte»*. (Uno schiarimento sul Manuale di Storia della Musica).

Il dottor autore spiega, rispondendo al Dr. Schünemann, i criteri che l'hanno guidato nella preparazione del lavoro, ed i futuri miglioramenti che vi saranno introdotti.

B. A. WALLNER. - *Die Musikanstrumentensammlung des Deutschen Museums in München*. (La raccolta di strumenti musicali del Museo Tedesco di Monaco di Baviera). Guida attraverso alla collezione che ora è completamente ordinata.

Nueve Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1 gennaio 1926.

DR. H. KELLER. - *Eine neue Epoche der Orgelmusik*. (Una nuova epoca della musica organistica).

Dopo che l'organo pareva quasi sparito dalla vita musicale (tedesca), M. Reger lo riportò nel cuore della lotta per nuove vie. Ora anche la fase regeriana è chiusa, e si ritorna decisamente ai concerti del 1600, sia nella costruzione degli strumenti, e sia nella com-

posizione delle musiche. — Lo scritto continua nel numero seguente.

B. WEIGL. - *Balthasar Hiltner, genannt Resinarius*.

Studio storico su questo compositore boemo della prima metà del 1500, finora ben poco noto.

— 15 gennaio 1926.

J. M. H. LOSSEN-FREYTAG. - *Giuseppe Verdi*. Pel 250 anno della morte del Maestro, se ne illustra il significato ed il valore, così diverso oggi in confronto a quando, dominato dagli splendori wagneriani, i tedeschi (e forse non essi soli) non sapevano vedere ed ammirare altro.

S. MELCHINGER. - *Stilprobleme der Verdi-Inszenierung*.

Si studiano i problemi di stile della messa in scena delle principali opere di Verdi.

DR. W. HEINITZ. - *Vom «Taktsinn» in der Musik*. (Sul senso della battuta nella musica).

Si rende conto dei risultati d'un'inchiesta fatta tra uditori radiofonici di Amburgo e Francoforte, a cui era proposto di riconoscere il ritmo e la battuta di certe danze. Solo il 2,4% diedero soluzioni tutte buone. Se ne deduce l'utilità di sviluppare il senso ritmico nell'insegnamento.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, gennaio 1926.

Verdi erwacht. (Verdi si risveglia).

In occasione dell'esecuzione della *Forza del destino* all'Opera di Stato a Berlino, si riconosce come il grande maestro italiano sia prendendo la sua rivincita, dominando più che mai il teatro lirico. Segue la «Predica del Cappuccino» nella traduzione di Franz Werfel.

P. STEFAN. - *Wozzeck*.

Resonano diametralmente opposti a quello del professore Chop nel *Signale für die Musikalische Welt*. L'opera è un vero capolavoro ed ebbe il meritato successo.

H. H. - *Ein fruchtbare Jahr*. (Un anno fertile).

Si enumерano tutte le opere musicali prodotte ed eseguite dai vari maestri di tendenza giovanile nel 1925, e si inneggia alla ricchezza della loro attività.

H. KAMINSKI. - *Einiges über Polyphone Musik*.

In tono apocalittico si magnifica la musica polifonica, incomprisa solo dal secolo XIX «che aveva perduto i rapporti colle stesse radici della musica». (Questo, certo, deno e riferito senza mancare di rispetto a Beethoven, Schubert, Berlioz, Spontini, Bellini, Chopin, Rossini, Weber, Wagner, Schumann, Verdi, ecc.).

DR. E. WELLESZ. - *Bemerkungen zur «Opernregung des Gefangen*».

L'A. illustra il soggetto del proprio lavoro «L'olocausto del prigioniero», tratto da un vecchio reso messicano, riferito dal missionario francese Abbé Brasseur.

J. M. HAUER. - *Säen und Ernten*. (Semi e messi).

L'eroe dell'atonalità inneggia all'opera propria, illustrandola parsimone, e spiegando com'egli vi senta

la continuazione della voce di Händel, Bach, Mozart, Haydn.

DR. H. LEICHTENTRITT. - *Die Neuordnung des privaten Musikunterrichts in Preussen.* (Il nuovo ordinamento dell'insegnamento privato della musica in Prussia).

L'A. spiega la tanto discussa ordinanza ministeriale prussiana, dice che è ottima nel fondo, e fa voti che le varie critiche mosse ad alcuni particolari, trovino giusta accoglienza da parte del Governo.

DR. L. DEUTSCH. - *Ist die Pianistik im Niedergang?* (La pianistica sta forse declinando?).

P. Emerich l'ha sostenuto (vedi pag. 30 del nostro fasc. di gennaio), ma l'A. lo nega.

M. ETTINGER. - *Italienische Kammermusik.*

Articolo che vuole esser benevolo più che non lo sia in realtà. Per l'A. il maggior compositore è Casella, ed anch'egli, come gli altri, « quando canta... il grido passa, il canto resta ».

Der Auftakt. - Praga, gennaio 1926.

DR. C. SACHS. - *Die Tonkunst im Barock.* (La musica nel periodo barocco).

Per l'A. adesso siamo lontani dall'idealità artistica della piena rinascenza, e vicini a quella barocca; cioè forza, movimento, diritti della personalità, libertà, ma sulla base di perfezione formale e di unità. Modello: la Fuga.

G. KLAAREN. - *Zu Max Oppenheimer's Gemälde "Orchester".* (Pel quadro « Orchestra » di M. Oppenheimer).

Ampie considerazioni sul tema (non proprio novissimo) dei rapporti fra suoni e colori. « Si può dire con ragione che l'Oppenheimer riuscì per primo a tradurre in pittura impressioni musicali ». Il quadro fu premiato a Roma, ciò prova... la sua eccellenza; l'hanno capito persino gli italiani, mentre esprime musica neodica!

DR. E. STEINHARD. - *Alban Berg.*

Per la prima esecuzione di Wozzeck, si esalta il musicista e la sua opera: « egli è l'autore del Wozzeck, della chiusa d'una fase di sviluppo del genere operistico ».

DR. R. TENSCHERT. - *Der "Musikingenieur" Schönberg.* (L'ingegnere musicale Schönberg).

L'A. spiega il piano di simmetrie su cui è composto il pezzo *Chiatta Janare* di « Pierrot lunare »; lo dice simile all'arte formale dei Flaminighi (del 4-500); ma chi sente quella musica, anche se non l'ama, ne riceve impressione di potenza e di maestria.

J. LEIPS. - *Busonis Rasse.* (La razza di Busoni).

Scritto già apparso altrove, dove l'A., islandese, spiega come la vera razza del grande musicista perduta fosse nei suoi carameri germanici.

A. COEURY. - *Musikwissenschaft in Frankreich im Jahre 1925.*

Resoconto del movimento musicologico francese nel 1925, principiando dagli Atti del Congresso parigino del 1921. — Molte nomi sbagliati.

F. PETREK. - *Volksmusik auf der Insel Krk.* (Musica popolare nell'isola di Veglia).

Note d'un'escursione nell'isola dalmata, e descrizione della musica di quel popolo semplice ed assai primi-

tivo. Ma le parole sono rare quanto le note musicali che l'A. ha preso; solo merito di fissare quei canzoni è il grammofono.

A. HABA. - *Die Endgültige Lösung des Problems des Vierteltonflügels.* (La definitiva soluzione del problema del pianoforte a quattro di tono).

E una notizia che certo segna un'epoca nella storia musicale, grazie alla perfezione ed alla fede della casa Aug. Förster di Georgswalde in Cecoslovacchia.

D. A. WEISSMANN. - *Notiz zum Italienischen Musikleben.* (Notizia sulla vita musicale italiana).

« La vita musicale italiana non c'è ancora, ma sta venendo ».

Muzyka. - Varsavia, gennaio 1926.

F. CHOPIN. - *Lettere inedite.*

Scritte nel 1825 all'amico Giov. Blaboliski, queste lettere prospettano il carattere ed i pensieri del Maestro allora quindicenne.

H. OPIENSKI. - *Ciò che si sa di Giacomo lirato.*

Si completano le notizie date da M. Breuet (Notes sur l'histoire du Luth en France) sull'artista polacco che, alla fine del cinquecento, andò in Francia con Enrico di Valois. Se ne analizzano poi le opere ritrovate dall'A. in biblioteche tedesche.

L. ROZYNSKI. - *Militarizzazione od individualizzazione?*

Si segnala il pericolo di rendere internazionale lo stile della musica, che deve riflettere invece i tratti propri della razza e dell'individuo. L'arte non è né nuova né vecchia, non subisce mode, e non soffre impacchi di teorie in nessun senso.

B. HUBERMANN. - *V'è un talento musicale?*

Pei celebre violinista il talento non esiste che in senso molto largo, e prova coll'esperienza personale come condizioni d'ordine esterno decidano della forma in cui si manifesterà. L'A. divenne violinista per caso.

G. F. MALIPIERO. - *Che ne direbbero i nostri nonni?*

Riprendendo il problema sollevato da V. d'Indy nel numero scorso della rivista, l'A. dimostra la necessità del progresso in musica, e della lotta contro i vestigi del periodo classico, p. es. lo sviluppo tematico, che permette di comporre senz'ispirazione un pezzo che dura venti minuti, fatto su un tema di quattro battute.

Z. DRZEWIESKI. - *I nuovi problemi dello stile pianistico.*

Da uno sguardo alla letteratura pianistica odierna, l'A. non trova ragioni di pessimismo né segni di decadenza: la musica esprime il ritmo della vita attuale.

Gli abbonati che ci avvertono del loro cambio di residenza sono pregati d'indicarci, anche, ove fino ad ora ricevevano
« Musica d'oggi »



VITA MUSICALE



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

Due novità alla Scala

« Kovantchina », di M. P. Mussorgsky

Attinta alle fonti della tradizione nazionale, la vicenda si riconnette ad un periodo tra i più oscuri della vita del popolo russo. Addentrarsi nel viluppo di queste scene, e gettare gli occhi in questo gioco d'ombre, la cui simultaneità di moti quasi allucinata e disorientante, non è facile cosa.

Sembra che la Singsi rida degli uomini e delle cose, e riverberi la sua luce sinistra sulla follia degli animi, sulla illusoria concatenazione degli eventi. Non si può pensare a ridurre il canovaccio dell'azione ad un nesso qualsiasi di linee, ad una logica pur adombigliata; perché la struttura stessa dell'opera trae la sua grande parte di incantamento da quanto v'ha in essa di incompiuto, di moneo, di inconfondibile.

Se anzi tempo non fosse venuta la morte, Mussorgsky avrebbe redatto il testo con più vigile cura, colmando le lacune di questo suo « dramma musicale popolare »; e avrebbe rivisitato la musica, con quella stessa penetrazione, che nel « Boris » stupisce e soggioga.

Nella versione che ci è pervenuta, invece, le mutilazioni del testo sono così gravi, che il piano musicale, in origine vasto e coordinato, si riduce ad una accolta di episodi frammentari.

Nulla rivela più la concezione grandiosa di Stassow, che poneva, in antitesi e in cozzo, le figure di Dositeo, il capo dei settari, l'iniziato, col principe Kovansky, capo degli strielzi (che impersonava la vecchia Russia cupida, tarda, fanatica) e col principe Golizin, l'ambiguo accolito del partito della zarevna Sofia (contrastante con le tenebrerie dello spirito astiatico dei costumi della Russia).

In « Kovantchina » si susseguono, sul quadro fosco delle folle aberranti, episodi di lotte religiose e civili, sullo scorcio del secolo diciassettesimo. È sempre il popolo, come nel « Boris », il protagonista vero e grande. Il calvario delle masse brute, squassate dall'impeto

della tragedia, trova anche in « Kovantchina » il suo rapsodo, attraverso la bellezza pura delle pagine corali.

Poco ebbe qui da tornire e da aggiungere l'amico fedele, Rimsky-Korsakoff. Le pagine corali di Mussorgsky sono anche in quest'opera la sua più alta rivelazione: e, come in « Boris », rappresentano qualcosa più che una ultima parola, nel contributo alla polifonia vocale, deitata da questo sommo, geniale musicista.

L'opera s'inizia nel ritmo tranquillo d'una frase melodica, che passa, quasi immutata, e con lievi incisi di varianti, tra i timbri dell'orchestra. Albeggia sulla Moscova. Tre strielzi si stiracchiano le membra intorpidite, alzandosi a fatica. Entrano uno scrivano pubblico, temprando una penna d'oca: è questa una comica figura di pauroso e di citrullo, che la musica sottolinea, con gustosa efficacia.

Il boiardo Scialkovity detto all'omiciato uno denuncia contro i principi Ivan e Andrea Kovansky, accusandoli di complotto contro lo zar. Indi, dopo un breve coto festoso di moscoviti, si annunzia, tra gli osanna del popolo, il principe Ivan Kovansky. Le batute che accompagnano l'entrata del massiccio guerriero, su un unisono rude e marziale, si rinnovano, in pastosa armonizzazione, quando il coro risponde al suo signore.

In un concitato crescendo dell'orchestra, appena smorzato lo squillare delle trombe in lontananza, Emma, la giovane luterana, appare inseguita dal principe Andrea Kovansky, che tenta di piegarla al suo desiderio. Si alternano il grido d'implorazione della fanciulla, in un ampio respiro musicale, con l'irridente invito del predatore, pronto a ghermire: mentre s'erge da un lato, minacciosa, Marta, la settaria, che si frappone tra i due, armata. Tradita, abbandonata dal principe ella rivendica, aspra, la sua parte d'amore perduto. Né arretra, nella sua rigidità di allucinata, quando ritorna il principe Ivan Kovansky, tra l'ale festanti di popolo, a contendere al figlio l'eretica.

Questa scena, con l'altre che seguono, all'entrata di Dositeo e dei settari, si svolge incolore e scialba. I recitativi non destano interesse di sorta; il commento musicale si riduce ad una grigia coordinazione di suoni.

A tratti, si rinnova l'accenno alle battute d'entrata del principe Ivan Kovansky; qui il ritmo, incisivo e rudimentale marcato, domina e s'impone, con brutale gagliardia, mentre le implorazioni cantilenate dei settari, che intonano la rinuncia al mondo e l'orrore per l'Anticristo, appesantite ancor più dal pedale della campana di Giovanni il Grande, si sperdonano in una caliginosa ombra di accordi, nella lontananza, sino al silenzio.

Il secondo atto, svolgentesi nella dimora del principe Golizin, non disperde ancora il senso di monotonia lasciato dalle ultime scene. Le idee non assurgoano che raramente alla dignità d'una profonda e perspicua espressione musicale. La mano del maestro, che nel « Boris », è più avanti, in questa stessa opera, imprime il solco del genio nella sua materia, plasmata delle forze vive d'una umanità stanca e dolorante, non ritrova in quest'atto la sua virtù.

La scarsa peregrinità delle linee melodiche e armoniche si riflette sul grigore delle vicende sceniche, il cui svolgersi, o, per meglio dire, le cui intenzioni di concatenamenti e di sviluppi restano ad uno stadio tutt'affatto embrionale.

E' una sorta di procedere enigmatico, a sbalzi imprevedibili, che trova la sua sola spiegazione nella arbitrarietà dei tagli apportati da Mussorgsky; quando, dopo il 1875, intento alla composizione della « Fiera di Soročinsk » e stremato di forze, nel timore delle soverchie lungaggini dell'opera, ne sacrificava brani e squarec per intero.

Assistiamo alla lettura, da parte del principe Golizin, di una lettera teneramente insidiosa della zarevna Sonia; ad una profezia della settaria Maria, che getta ombre cupe di terrore nell'animo pavido del signore. Poi, entrato il principe Ivan Kovansky, che inizia una schermaglia accorta e velenosa con l'avversario, e intervenuto tra i due il saggio, l'impassibile Dositeo, sopraggiunge ultimo il boiardo Scialkovity, che annunzia l'ordine dello zar di perseguire i Kovansky, colpevoli di attentare all'impero.

L'atto si chiude in una bella sonorità, con la ripresa della frase melodica dell'introduzione, in un quadro suggestivo di attesa e di stupore, che sembra gettare alla fine un lampo di chiarore, un fiotto caldo di vibrazioni e di vita, sulla statica uniformità delle scene precedenti.

Quel tardo procedere per unisoni, o per accordi perfetti, ha una contrapposizione antitetica nel terzo atto, dove la musica s'eleva alle più nutriti e mutevoli espressioni, così di crudo verismo come di lirica dolce e appassionata.

Dopo un coro grave dei settari, Marta, avvicinatasi alla casa di Andrea Kovansky, posta nel sobborgo degli strielzi, intona la sua lamentosa canzone d'amore.

Tracciata sullo schema tipico della canzone

popolare russa, la monodia si svolge in forma chiusa, ripetendosi sempre immutata, mentre varia la realizzazione armonica. Curiose sono alcune preziosità nell'andamento delle parti, particolarmente in certe linee per moto contrario, che illanguidiscono il ritmo, e avvolgono il canto in una carezzosa veste di suono.

La scena si ravviva, al sopraggiungere di Susanna, la vecchia settaria, che avverte contro Marta grida di esecrazione, per il peccato di tentazione, dal quale si sente circuita. Dositeo placa la furia, e riconforta la peccatrice, che chiede di espiare il suo peccato sul rogo. Queste, e la scena successiva (l'a solo del boiardo Scialkovity) non si scostano da certe comuni e disusate formule della tradizione melodrammatica. Invece, all'apparire confuso degli strielzi, che vengono a sgranchirsi le gambe e a smaltire la sbornia, in genialità di Mussorgsky ritrova tutto il suo fastigio; le facoltà coloristiche di questo magnifico ambientatore si esplicano in una doviziosa smagliante di luci.

Il coro si sbizzarrisce a cantare le lodi del vino, e a piagnucolare sugli effetti pietosi del soverchio trincare. I bassi sostengono, con fagorosa possanza, il canto dei tenori. Ne deriva una pastosità mirabile, una polifonia granitica e massiccia. Da ultimo, giungono di corsa le mogli degli strielzi, che si avventano sui beoni, in un comico disordine. La scena è veramente pittoresca; e la musica ne ritrae tutto il carattere, con verismo immediato e avvincente.

L'atto si chiude, dopo una nuova apparizione dello scrivano, messaggero di gravi sciagure: i soldati dello zar, i raitri e i petrotz, hanno vinto. Il principe Ivan Kovansky si ritira nei suoi domini, mentre il popolo chiede a Dio pietà.

Queste ultime battute del coro a cappella, attraverso inattese modulazioni, che lasciano ricorrere la memoria del « Boris », sono di una dolcezza nostalgica e serena.

Il quadro seguente si svolge nella dimora del principe Ivan Kovansky. Il pomposo signore si asside al festino. E danzano, innanzi a lui, le schiave persiane. Tutto il fascino di Oriente, l'incantesimo delle leggende, la voluttuosa malia delle notti stellate, è in questa danza. Il tema iniziale, proposto dal corno inglese, e raccolto dagli archi, è di una soavità penetrante, inesprimibile.

Il « modo » orientale, con la sua caratteristica linea ad intervalli eccezionali, ha in questo brano una deliziosa risonanza. Sembra che la atmosfera stessa si saturi del profumo di una sensualità squisita, attraverso la raffigurazione plastica delle danzatrici, e le tentazioni maliziose delle loro moventi.

Il principe Kovansky, tratto in inganno dal boiardo Scialkovity, crede ad un ritorno di fortuna; interrompe il festino; riveste gli abiti di gala, per accorrere al richiamo della zarevna. Ma è assassinato sulla soglia della sua

dimora. Scialkovity sghignazza sul suo cadavere.

Il dramma volge a fine: disfatti gli strielzi, perseguitati i settari, Dositeo volge ai restanti l'ultimo saluto; i settari saliranno il rogo; nel fuoco è la purificazione suprema. E Marta attira a sé il principe Andrea Kovansky, in una ultima ardente implorazione d'amore. Un pedale ostinato, lugubre, accompagna il canto della settaria. Se non si può disconoscere, a questo brano, l'interesse d'una facile vena melodica, tuttavia l'invenzione risente delle forme tradizionali del melodramma d'occidente; il metodo stereotipo e la maniera, se ne avvertono così, che la vicenda scenica, che vorrebbe assurgere alla dignità dell'eroico e alla grandiosità del sacrificio, si riduce ai limiti di una teatralità fittizia.

* * *

Non si può pensare ad un raffronto tra « Boris Godunoff » e « Kovanchina ». Tra le due creazioni intercorre un divario profondo quasi come un abisso. Ma se nel primo scuote e affascina la bellezza selvaggia e virginale delle ispirazioni; nella seconda stupisce e alletta la forma più blanda e riposata dell'arte. In questa sembra che il gigante si sia ammesso, e raccolga in sua genialità impulsiva nei limiti di una contemplazione più serena. Ne risente la concezione musicale; che, se nel « Boris » è improntata ad una stilizzazione tutt'affatto nuova e audace (tanto da costituire la prima germinazione per la scuola impressionistica francese), in « Kovanchina », invece, si riaffaccia ai modelli della tradizione, in una veste ricomposta di classicità.

L'esecuzione, alla « Scala », dell'opera mussorgskiana, fu degna del più alto rilievo. Il maestro Panizza diresse la partitura con coscienza d'artista, e con bella padronanza della massa orchestrale e corale. Attento e vigile, ebbe cura che nessuna significazione dell'opera andasse perduta; onde, negli splendidi scenari della Moscova, le moltitudini si mossero senza squilibri; e, nell'orchestra, le compagnie strumentali seguirono compatte la bacchetta del direttore.

Sulla scena, il basso Sdanowsky compose efficacemente la figura del principe Ivan Kovansky, riproducendone i tratti di pomposa reboanza e di spavalderia, con voce pastosa e ferma. Il tenore Dolci fu particolarmente ammirato per il canto armonioso e squillante. Luisa Bertana, nelle vesti di Maria, e Marcello Journet, nella tonaca di Dositeo, riconfermarono le doti ormai note di intelligenza e di valentia. Ottimo Scialkovity, il baritono Morelli: ed esilarante Scrivano, il Nessi.

Il pubblico accolse l'opera con vivi applausi, ad ogni atto, chiamando ripetutamente alla ribalta gli artisti e il direttore.

ALDO FINZI.

Le martyre de S. Sébastien, di D'Annunzio e Debussy

Il « mistero » di Gabriele d'Annunzio *Le martyre de S. Sébastien*, scritto dal poeta in francese «credo nella solitudine di Arcachon, e per il quale Claudio Debussy ha espressamente scritto vari brani musicali per orchestra, per soli e per cori, fu rappresentato quindici anni or sono allo Châtelet di Parigi, protagonista Ida Rubinstein.

In questi ultimi anni il lavoro è stato riprodotto ancora a Parigi, non più allo Châtelet, ma all'Opéra. In Italia non era stato mai rappresentato. Era dunque più che legittima l'attesa del nostro pubblico, che la sera del 4 corrente affollò sino al possibile la sala del nostro Massimo. L'attesa era acuita dal desiderio, vivissimo in tutti, di rendere omaggio al Poeta, di cui era annunciata la presenza in Teatro.

E' superfluo oramai di esporre il contenuto delle cinque « mansioni » del mistero, la cui fonte primigenia è nella « Leggenda aurea » di Voragine e nelle quali d'Annunzio con la sua accessa fantasia e con la sua prodigiosa cultura fa rivivere tutto un mondo lontano e obliato, presentandoci il cozzo di due civiltà, di due religioni, di due estetiche, per giungere, a traverso il sacrificio, alla glorificazione del martire e della fede cristiana.

Diremo soltanto che un'opera di così profonda e complessa e poetica concezione richiede necessariamente una presentazione che abbia un amalgama e un « tono » perfetti, una presentazione armonica e religiosa.

Purtroppo l'esecuzione offertaci dalla « troupe » francese venuta fra noi, un insieme di elementi raccogliti e disorganici, non poteva avere né l'amalgama, né il tono desiderabili e desiderati. In essa non mancavano attori di pregio e di reputazione, quali, soprattutto, il Desjardins (Diocleziano) e l'Armand Bour (Prefetto imperiale), il quale ultimo ha anche regolato la messinscena del mistero. Ma è fuori dubbio che un insieme ben altriimenti organico e « intonato » avrebbe di molto attenuato il dissidio inevitabile che esiste fra la nostra sensibilità auricolare e il sistema declamatorio francese, per noi troppo enfatico e caudenzato.

* * *

Ida Rubinstein ancora una volta ha dato al personaggio di Sebastiano il prestigio della sua persona snella ed elegante e della sua arte raffinata. L'una e l'altra sembrano indispensabili a plasmare scenicamente la figura del Santo. La sua voce ha forse qualche asprezza e qualche inflessione che possono non riuscire di plenissimo nostro gra-

dimento; ma i suoi atteggiamenti, i suoi gesti, la sua recitazione sono irradiazioni di uno spirito che del mistero dannunziano ha penetrato tutta l'essenza, ha compreso tutto il fascino e il significato.

Delle scene e dei costumi, su figurini del Bakst, parte riuscì, nella realizzazione, abbastanza espressivo, parte meno. Delle scene ci parvero preferibili quella della prima mansione (*La cour des lys*) e dell'ultima (*Les paradis*): come, per quanto concerne i costumi, ci sembrò più felice e sufficientemente armoniosa tutta la visione del primo quadro.

Ma come fummo poco persuasi del tono della recitazione generale, meno ancora ci convinse il movimento o, meglio, lo scarso movimento scenico, dovuto senza dubbio a una falsa interpretazione della premessa dannunziana con la quale le cinque mansioni del suo mistero erano definite «*cinq verrières*». *Verrières*, è vero; ma se questa espressione, nella mente del poeta, poteva avere un valore di una sensazione sintetica, non doveva affatto valere quale un suo desiderio di conferire alla rappresentazione un carattere esageratamente uniforme e statico.

Se il ricchissimo testo dannunziano aveva bisogno di essere alleggerito, per la recitazione, è anche vero che gli sfondamenti richiedevano un rispetto e un garbo maggiori, e che l'omissione di tutta la seconda mansione (*La chambre magique*) sia apparsa una mutilazione brutale.

Quanto alla musica di Debussy, non faremo ora un'analisi minuta. Il grande maestro dell'impressionismo non si è qui limitato a stabilire un'atmosfera, a «decorare» gli ambienti nel quale il magnifico mistero si svolge. Se — come egli ha confessato — la composizione di tutta la compagnia musicale a lui, artifce sottile e incontentabile, non è costata più di due mesi di lavoro, non per questo la creazione debussiana appare meno meditata e meno nobile. Accanto ai brani nei quali l'impressionista ancora ci mostra i suoi colori e i suoi timbri delicati, sono altri brani, sia orchestrali che vocali — di questi, così i corali come i solistici — nei quali, oltreché il tipico colore della musica debussiana, emerge una forza di sentimenti che ci è sembrata quasi nuova, nel musicista eletto. Ben diceva Gabriele d'Annunzio a un amico che la morte di Debussy era stata una grande ingiustizia, perché aveva colto il Maestro proprio nel momento della sua più mirabile evoluzione. Il canto della vergine Erigone — uno dei tre frammenti della seconda mansione soppressa ed eseguito, con gli altri, a velario chiuso — la descrizione della «passione di Cristo» alla terza mansione, in cui la mistica soavità degli accenti ha non so quale paren-

tela con la tenera chiarezza del venerdì santo parsifaliano, tutta la chiusa della mansione stessa con le sue diafane evanescenze corali, l'episodio del buon pastore nel quadro del supplizio e, infine, l'*Alleluia* finale così energetico e ritmico e così solidamente costruito, tutti questi brani ci mostrano un Debussy non più unicamente chiuso nel suo sogno, ma molto più vicino alla vita, e già pronto a rivelare un nuovo verbo.

Toscanini ha dato a tutta l'esecuzione musicale il contributo prezioso della sua fine e nobile sensibilità. Non è possibile concepire un'esecuzione più suggestiva e più degna. I cori, istruiti dal M° Veneziani, furono perfetti così nei momenti di morbidezza come in quelli di vigore. Ottime le tre voci soliste: la Castagna, la Valobra e la Bertana, specie le due ultime.

Il pubblico ha fatto accoglienze lietissime allo spettacolo; alla fine di ciascuna mansione si ebbero numerose chiamate a Toscanini, alla Rubinstein, alle soliste. D'Annunzio, che da un palco assisteva allo spettacolo fu fatto segno ad entusiastiche manifestazioni ammirative, rivolte non solo al grande poeta nazionale, ma anche all'eroico soldato della nostra guerra liberatrice.

Cybis.

Alla quarta e ultima rappresentazione del *S. Sébastien*, Gabriele d'Annunzio, che era stato fatto segno alle consuete acclamazioni, rivolgendosi al pubblico da un palco di terza fila, pronunciò un discorso vibrante di ammirazione e di affetto per Milano, e, dopo aver evocato la singolare figura di Claudio Debussy, esaltò con parole commosse l'arte di Arturo Toscanini, interprete e direttore insuperabile.

«Fauvette» al Carlo Felice di Genova

Lietissima è la cronaca della *première* di questa nuova opera (in tre atti e quattro quadri), del maestro Domenico Monleone: sette chiamate dopo il primo atto, nove dopo il secondo; sei dopo il terzo, alla maggior parte delle quali ha partecipato l'autore.

Il libretto è del prof. Giovanni, fratello del musicista. Fauvette, affezionata e disinteressata compagna del pittore Gil, in momenti per questo assai difficili, comprende che il suo posto non è più accanto a lui, allorché egli perviene a notorietà e conseguisce ricchezze ed onori ed il suo affetto lo è contrastato dalla giovane e bella Flora. Fugge da Parigi e si ritira a Issy, il piccolo paese ove fiori l'idillio. Gil la cerca e la raggiunge, ma la trova morta, con un bel bambino, frutto del loro amore.

La musica si svolge su una linea essenzialmente melodica e vuol essere un ritorno alle

tradizioni del nostro melodramma, con evidente predominio delle voci sull'orchestra. Ha pregi di signorilità e spunti gradevoli.

Ottennero speciali consensi, il quintetto comico, il melodioso duetto finale, nel primo atto: la romanza di Fauvette, nel secondo; nel terzo è risultato di effetto il movimento delle masse.

Ottima l'esecuzione. Dirigeva il maestro Angelo Ferrari, e furono interpreti principali la Saraceni e il tenore Caccetto.

«*Mademoiselle ultra*», la nuova operetta rappresentata al Balbo di Torino dalla Compagnia Valle, ha un libretto — di Ferdinando Paolieri — assai ben congegnato e dialogato, commentato, dal maestro Allegra, con una musica ricca di motivi piacevoli inquadrati in una veste strumentale brillante e colorita.

«A Savona, al Teatro degli Scolopi, è piaciuta l'opera buffa *Il dottor De Bernacolis*, libretto del prof. Foddai, musica di Dante Aragno.

Uno spettacolo divertentissimo e di squisita signorilità è stata la rappresentazione, alla Fenice di Venezia, della ben nota fiaba *La bella addormentata nel bosco*, nel suggestivo commento musicale del maestro Gino Tagliapietra, che ha composto pagine scorrevoli, piacevolissime e di buona fattura ben aderenti al grazioso soggetto.

Due riprese molto gradite al pubblico scaligero sono state quelle della *Bohème* e dell'*Orfeo*.

La prima è stata egregiamente diretta dal Santini ed ha avuto per interpreti vocali la Zamboni, la Lenzi — nuova ed eccellente Musetta — il Minghetti, il Franci, il Paci, l'Autori, l'Azzolini.

Il capolavoro pucciniano ha sempre intatta la virtù, e sempre l'avrà, di scuotere e affascinare ogni cuore.

Quanto all'*Orfeo*, esso, nella poetica interpretazione di Toscanini e nel magnifico allestimento scaligero (certo uno dei più notevoli sinora presentati dall'Ente Autonomo), è tutto un sogno: sogno canoro e luminoso che, pur a visione scomparsa, continua a vagare nella nostra fantasia. Anche questa volta ottimi interpreti sono stati l'Anitua e la Zamboni. Nuovo e grazioso Amore è stata la Valobra.

Al Teatro Costanzi si son succeduti i seguenti spettacoli: *La Walkiria* con la Pasini Vitale, la Perini, il Fagoaga, il Molinari, il Pasero, sotto la apprezzatissima direzione del maestro Vitale; *La Gioconda*, con la Poli Randaccio, la Perini, la Gramega, il Merli, il Molinari, il Pasero; *Iris*, protagonista Bianca Scacciati, e altri principali esecutori il Merli, il Pasero e il baritono Vanelli, sempre sotto la direzione di Edoardo Vitale.

«Resurrezione» di Alfano — di cui è recente l'ultimo successo a Chicago — si è data, con esito veramente caloroso, a S. Remo ed a Nizza, nei teatri di quei Casini, la sera del 20 c. m. Numerosissime le chiamate alle quali, a S. Remo, partecipò anche l'autore. In quest'ultimo teatro diresse ottimamente il maestro Bavagnoli e furono ammirati interpreti la Cervi Caroli, il tenore Alabiso ecc.

La stessa opera è stata rappresentata, con favorevolissima accoglienza, anche a Rouen ed a Gand.

«Al Massimo di Palermo ha avuto entusiastico successo *La Monacella della fontana* del maestro Mulè, nell'ottima direzione del maestro Lucon e inappuntabile esecuzione del tenore Taccani, delle signore Ravenga e Rota. L'autore è stato festeggiatissimo. Si prevedono numerose repliche.

Riceviamo i giornali di Ginevra che, con diffuse e favorevolissime critiche, ci segnalano il fervido successo che *Anima Allegra* di Vittadini, ha riportato a quel grand Théâtre, rammaricandosi soltanto che, a causa della fine della stagione, l'opera non abbia potuto replicarsi un numero maggiore di volte. Essi lodano anche l'amorosa esecuzione degli interpreti tutti.

Con splendido successo si è data a Montecarlo la *Rondine* di Puccini in francese, direttore De Sabata. Prima della rappresentazione il direttore del Teatro Raoul Gunsbourg, lesse dei versi commemorativi del maestro.

CONCERTI

MILANO

SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — La pianista romana Augusta Coen dette due apprezzate udizioni di musiche classiche e contemporanea.

Per commemorazione di M. E. Bossi, si eseguì un suo poemetto storico, ispirato a S. Caterina, per violino, quartetto d'archi, arpa, celeste ed organo, ascoltato con interesse e vivamente applaudito. Dirigeva il figlio Renzo, e ne furono fervidi esecutori il Quartetto Poltronieri, Clelia Aldrovandi e i signori Dessy, Semprini e Adolfo Bossi. In programma altri interessanti brani.

AMICI DELLA MUSICA. — Cordiale consenso ebbero la violonista Del Valle e il soprano Enza Messina.

Anche il Trio Fiorentino (Anna, Carlo e Mario Nucci, rispettivamente piano, violino e violoncello), è stato molto apprezzato. Piacque, per vivacità d'ispirazione, una nuova *Sonata* di Mortari.

CONVEGNO. — Ripetizione gradita del concerto già tenuto al Teatro del Popolo, di vec-

chie canzoni del Piemonte, raccolte dal maestro Sinigaglia.

® TEATRO DEL POPOLO. — Riuscissimo un concerto beethoveniano, comprendente due Quartetti, i *Canti Scozzesi per soprano*, con accompagnamento di archi e pianoforte, esecutori il Quartetto Poltronieri, la signorina Cao-Pinna, fine cantatrice, e il maestro D'Erasmo. Lietamente accolta la seconda udizione del Coro dello stesso teatro, che offrì anche un Coro a quattro voci pari di Bossi, Clara Sansoni, infine, ritrovò ancora una volta festose accoglienze, e fece apprezzare le Stagioni di Castelnuovo Tedesco, nuovo brano pianistico.

® ISTITUTO DEI CIECHI. — Si ebbero due udizioni del «Cenobio di musica»; nella prima, dedicata alla musica spagnola e cileana, si distinsero la cantatrice Abba, la pianista Colombo, il violinista Astolfi; nella seconda, furono applauditi l'arpista Anita Terribili, la cantatrice Baron, e il pianista prof. Moroni, e piacque un nuovo trittico di A. Zecchi. Nello stesso locale si ebbero diversi concerti benefici.

® CONSERVATORIO. — Da segnalare, innanzi tutto, il primo concerto-lezione, organizzato dalla Direzione dell'Istituto, sui cui intendimenti diamo notizia altrove. Dedicato a musiche clavicembalistiche e pianistiche di Bach, queste ebbero un efficace illustratore in Giusto Zampieri, e un'eccellente interprete in Lonny Epstein.

Tra le altre udizioni più notevoli ricordiamo quelle dei violinisti Felix Eyle e Solloway (che dovette ripetere l'*Ave Maria di Schubert*); dei pianisti Angelica Azzara, Walter Burle Marx e Paquita Hagemeyer; delle giovani sorelle Papanini. Ottimo il concerto offerto dalle giovani pianiste Miranda Aliverti e Mina Grillo e dal violoncellista Riccardo Malipiero, a cui fu valido accompagnatore, in brani di Boccherini, Pizzetti, R. Bossi, il pianista D'Erasmo.

® Il IV Concerto della Camera Armonica è stato dedicato a musiche del passato, efficacemente interpretate da Elisabetta Oddone, Carlo Lonati, Amalia Sarti Malferrari e Vittorio Martegani.

® Nella vicina Arosio, i gloriosi ricoverati di quell'Istituto furono allestiti da una ottima udizione, organizzata dal maestro Tenaglia che siedeva al pianoforte, ed alla quale parteciparono il tenore Di Bernardo e le cantatrici Fiorin-Govoni, e Nargeli.

ROMA

® AUGUSTEO: 17, 21 febbraio. — Un ottimo successo ottennero il secondo e terzo concerto diretti da Vittorio Gui. Nell'ultimo viene molto apprezzata ed applaudita la sua «*Cantata sul Canto dei Canti*», lavoro di forte struttura e nobile ispirazione.

24 febbraio. — Marcel Dupré, organista e improvvisatore, si manifesta artista di singo-

lare valore. In questo e nei successivi concerti, con solisti, l'orchestra è abilmente diretta dal giovane maestro Mario Rossi.

28 febbraio. — Il pianista Arthur Rubinstein ritrova le fervide accoglienze che altre volte lo salutarono all'Augusteo.

7, 9, 11, 14, 15 marzo. — Concerti di Pietro Mascagni. L'insigne artista, reduce dai suoi successi all'estero, viene accolto trionfalmente dal pubblico romano. I programmi contengono, oltre alle sue più popolari composizioni, le sinfonie terza e quinta di Beethoven e seconda di Brahms, il preludio dell'atto quarto della *Traviata* e la sinfonia del *Nabucco* di Verdi, e pagine di Wagner, Mussorgski, Ponchielli, Catalani. Il primo concerto fu voluto aprire da Mascagni con l'intermezzo della *Manon* di Puccini, in fraterno omaggio al compianto fratello d'arte.

14 marzo. — La cantante Ninon Vallin conquista l'applauso per le sue qualità di esecutrice e interprete assai fine.

17 marzo. — Udizione totalmente dedicata al violinista Joscha Heifetz, virtuoso di non comune valore.

® SALA ACCADEMICA DI S. CECILIA. — Concerti del pianista Arthur Rubinstein e della cantante Ninon Vallin, già recordati, e del Quintetto Cristiani, formato — sotto la direzione dell'illustre pianista Giuseppe Cristiani — dei più valorosi elementi dell'Augusteo.

® FILARMONICA. — Apprezzate udizioni della cantante lituana Vince Jonaite, del pianista Loyonnet, del Quartetto di Roma; inoltre è stato molto applaudito, e replicato, il saggio della classe orchestrale diretta dal maestro Di Donato, ed ha suscitato vivo interesse una conferenza di Corrado Ricci sulla scenografia.

® ALTRI CONCERTI. — Agli «Amici della musica» Augusta Coen in unione al violoncellista Albini; alla «Corporazione delle nuove musiche» il quartetto Amar-Hindemith che ha interpretato, fra l'altro, il Quartetto di Verdi; alla Associazione Artistica il pianista Enrico De Angelis Valentini in unione alla cantante Del Campo e la pianista Eles Pasquali in unione al violinista Giorgio Sinigaglia; alla Casa del Soldato un concerto spirituale diretto dal maestro Alaleona a celebrazione della memoria di S. M. la Regina Margherita; alla Sala Sgambati la pianista Terezia Rimer, la cantatrice Ghita Lénart, che ha organizzato una interessante serie di udizioni, e altri concertisti vari di nazionalità e di valore.

TORINO

® Rhené Batom, ha diretto tre importanti concerti al Teatro di Torino, con programmi prevalentemente di musiche nuove di autori francesi. Nel secondo concerto ebbe il valido concorso della cantante Montjivet, e nell'ultimo, dell'ottimo pianista Cortot.

® Al Liceo piacquero il pianista Boasso e la cantatrice Filippini, che interpretò alcune canzoni piemontesi del primo.

® Al Corpus Domini, organizzato dal G. U. M., fu seguita con molto interesse l'udizione del violinista Carlo Zino e dell'organista Matthey.

VENEZIA

® Il Quartetto del Vittoriale ha dato alla B. Marcello tre concerti beethoveniani, lietamente accolti anche per i pregi dell'esecuzione.

® Sono stati assai festeggiati il soprano Ruini Cambon e il pianista Enzo Calace al Circolo Artistico; e la pianista Williamson al Liceo.

BOLOGNA

® Il «Pensiero Musicale» ha commemorato M. E. Bossi, con un concerto di sue musiche, interpreti l'organista Matthey e la cantatrice Lucini, e discorso di Brightent Rosa. In programma un'Elegia di Matthey, dedicata allo stesso Bossi.

® Alla Filarmonica si svolse una interessante serata dedicata a Mozart, alla quale parteciparono, quali solisti, i migliori concertisti bolognesi. Direttore Amleto Zecchi. Eccellente il discorso commemorativo di Zangarini.

NAPOLI

® Vesey ha riportato al S. Carlo uno dei suoi grandissimi successi, ed il pianista Cortot è stato applauditissimo al Quartetto, ove piacque pure la cantatrice francese Madeleine Grey.

® Al «Circolo degli Illusi» si è tenuta una commemorazione di Stefano Donaudy, il valeroso musicista e nobile artista precocemente scomparso. Ha parlato nobilmente il De Leva. Poi alcuni valenti artisti hanno svolto un interessante programma tutto di musiche edite, ed inedite del Donaudy stesso.

® In un concerto sinfonico, organizzato dalla Scarlatti e diretto da F. M. Napolitano, nel quale figurava in programma fra l'altro la *Sinfonia giovanile* (Jena) di L. Beethoven, riportò un esito particolarmente lieto e caloroso la Suite *Scène Infantiles* per orchestra, del maestro Gennaro Napoli.

PALERMO

® Agli Amici della musica ebbe meritata accoglienza il pianista Leopold Godowsky, al termine della sua tournée in Italia.

® Al Circolo Artistico furono assai apprezzati il Trio composto da Maria Giacchino (pianista), Teresa Porcelli (violino), Giuseppe Martorana (violoncello), in un programma severo e arduo, e l'udizione dell'eccellente pianista Francesco Bajardi, il quale ha dovuto eseguire diversi pezzi fuori programma.

® Al Circolo Artistico di Trieste il Quartetto Jancovich ha dato un concerto con un programma tutto dedicato alle musiche di un nuovo compositore cecoslovacco: il dott. Egon Kornauth.

® Guido Guerrini ha diretto un concerto orchestrale a Parma, facendo applaudire un suo trittico per soprano, archi ed arpe, dal titolo *Le fiamme sull'altare*.

® A Como si è avuta una riuscita e commossa commemorazione di Bossi, con interessante concerto, e discorso di Cappa.

® La sera del 1° corrente, al Teatro Raiberti di Monza, la valorosa pianista Maria Maffiotti è stata applauditissima in un concerto il cui programma, interessante e vario, andava da Scarlatti a Beethoven a Debussy.

® La Polifonica Verdi di Savona, diretta dal maestro Acquareone, ha dato un riuscito concerto, di musiche sacre e profane, al Casino di S. Remo.

® Tanto a Piacenza che a Lucca, la signorina Maria Amalia Pardini, già allieva di Bossi, ha offerto interessanti concerti d'organo.

® Per gli Amici della Musica di Ancona, il Quartetto Zimmer ha dato cinque udizioni di Quartetti di Beethoven.

® Un ottimo risveglio musicale si nota a Cagliari, ove, auspice quell'Accademia di Concerti, diretta dal maestro Fasano, si sono avvicendati i più rinomati solisti e complessi di musica da camera. Lo stesso maestro ha pure diretto alla Cattedrale, con molto onore, la *Messa di Perosi*.

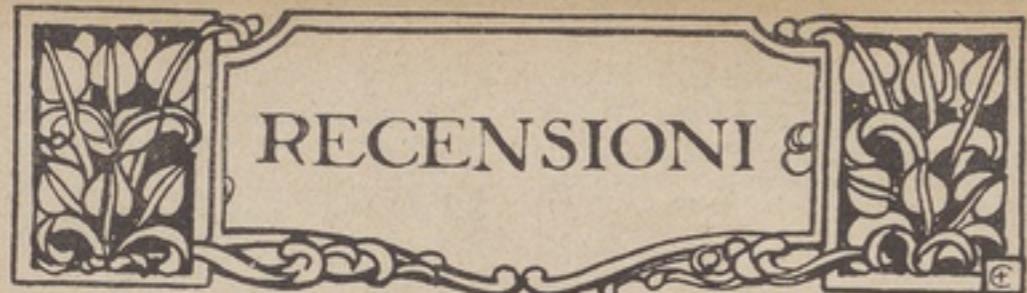
® La signora Eva Brunelli, d'origine italiana e diplomata al Conservatorio di Pietrogrado, ha diretto al Conservatorio di Parigi, con pieno successo, un concerto sinfonico con la partecipazione dell'orchestra Pasdeloup.

® Hanno avuto lieta accoglienza di pubblico e di critica, a Lione, i *Poemetti pastorali* di Davico, che si eseguivano per la prima volta in Francia.

® Molinari è stato applaudito calorosamente a Praga per la direzione della *Messa di Requiem* di Berlioz, con oltre quattrocento esecutori.

® Il Liceo Musicale di Alessandria d'Egitto, diretto dal m° Ettore Cordone, ha degnamente commemorato Verdi, al cui nome s'intesta l'Istituto, alla presenza di Mascagni e di elettissimo pubblico.

® Il Secondo Quartetto di Casella è assai piaciuto a New York, come ci dimostrano gli ampi giudizi dei giornali pervenutici. Lo stesso nostro musicista ha riportato un grande successo, suonando con Klempener, alla New York Symphony Orchestra, le *Variazioni senza tema* di Malipiero, nuovissime per l'America.



LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

BAS (G.). — *Trattato d'Armonia*. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Sono usciti il II, III, IV e V volume di questo interessissimo Trattato. Dal 1º, in questa stessa Rivista, il Pratella aveva saputo trarre perfettamente la previsione dei seguenti, parlando del sistema su cui basa questo nuovo studio, con quella competenza, quell'accusa e quella ampiezza di vedute che il romagnolo possiede. Io potrei quindi rimandare il lettore a quella recensione, confermando esamnente anche per ciò che concerne i volumi seguenti il 1º e che completano il Testamento.

Ma l'opera del Bas è troppo nobile e degna, perché anch'io non voglia rilevarne il pregi: tanto più che sono fermamente certo che di simili opere le Nazioni estere ancora non ne hanno vedute, e che in Italia mancava un Trattato italiano. Dice giusto il Pratella: Melodia è sintesi di armonia, e su ciò il Bas ha sviluppato la sua opera. Io aggiungo in più: La Melodia (sintesi armonica) non esiste storicamente, che in Italia; è quindi prettamente ed esclusivamente italiano questo mezzo di fondere i due essenziali fondamenti della nostra musica, acciòché lo studioso li assimilli... anagrammati.

Il Bas — per ciò — non fa più distinzione fra canone dato o basso dato; non più riguarda l'armonia esclusivamente nel suo lato verticale, ma la insegnà come un succedersi di andamenti che alternandosi in catena formano i tre elementi: Armonia, melodia, ritmo. Diremo quasi che non è esatto chiamare questa opera *Trattato d'Armonia*, poiché a noi sembra qualcosa di più e di più completo, tanto che gradualmente l'A. porta lo studioso alle vere basi della composizione, toccando a fondo anche molti dei canoni del contrappunto, mentre esaurisce in modo assoluto tutte le leggi-base dell'armonia diafonica, cromatica, monotonale, politonale.

Unico appunto che si potrebbe fare alla praticità del lavoro, è che esso richiede costante la guida di un maestro, poiché troppa maturità richiederebbe in uno studioso che volesse da solo trarre tutto il vantaggio che il libro offre.

Comunque l'opera del Bas è tale da imporsi, ed unita al suo *Trattato di composizione*, forma passaporto di didattica come all'estero non se ne conoscono. Meravigliosa l'edizione Ricordi.

G. GUERRINI.

HURE (J.) - *Saint'Augustin Musicien* - (M. Senart, Parigi).

E un libro da colto amatore, che ha studiato con amore *De Musica* del grande Dottore africano, ed ora ri-

sume, ora traduce, ed ora riproduce nell'originale latino, raffrontato colla versione francese, i vari Libri del trattato agostiniano; vi aggiunge passi riguardanti la musica presi da altri scritti, e tutto commenta, con qualche citazione di teorici medievali.

M. Hure non è uno specialista di musica medievale, che studi e presenta le idee musicali di S. Agostino al lume delle idee proprie, per trarre conclusioni in un senso od in un altro. Qui si sente un musicista che conosce ed ammira l'immortale vescovo d'Ippona (quanti tra i nostri confratelli ne hanno letto una sola pagina!), e vuol far partecipare gli altri alla propria ammirazione. Come tale, malgrado certe debolezze, segnaliamo questo libro a quanti sentono nella musica una fonte di luce, tanto per cuore quanto per la mente.

READ (E.). — *Studies in Sight-Singing*. (J. Williams, Ltd., Londra).

Minuscola pubblicazione di appena 59 paginette, in cui il Professore di Allenamento dell'orecchio e Lemura a prima vista alla R. Accademia di Musica a Londra, ha raccolto un corso progressivo di formule, melodie, frammenti musicali, adatti a sviluppare le facoltà di lemura del ragazzo. Le spiegazioni non sorpassano le due prime piccole pagine; tutto il resto è esercizio, dove trovano applicazione e sviluppo la conoscenza delle scale, la memoria musicale ed il fraseggio, la conoscenza teorica della costituzione dei modi, la lemura degli intervalli, il ritmo, e l'avviamento all'esecuzione a più voci. Tutto ciò senza ombra di rettorica, ma con assoluta pratica.

GIULIO BAS.

MACCHI (G.). — *L'Anello del Nibelungo*. (La Celerissima, Milano).

Questo piccolo libro, scritto in occasione dell'esecuzione dell'intera Tetralogia alla Scala, è di indiscutibile aiuto per lo spettatore profano, giacché trova in esso una preziosa guida con i chiarimenti sul significato simbolico del personaggio, sui loro rapporti, senza escludere utili indicazioni sulle funzioni della musica nel ciclo wagneriano.

M.

PACCAGNELLA (E.). — *L'elaborazione tematica nelle opere di J. S. Bach*. (Arti Grafiche, Monza).

L'infallibile M. Paccagnella, che va accumulando una doviziosa raccolta di pubblicazioni didattiche e scientifiche, ha recentemente messo in circolazione un suo minuzioso studio tematico sul Clavicembalo ben temperato di Bach, nell'intento di mettere in evidenza gli stretti rapporti di parentesi esistenti fra i temi dei Preludi e delle Fughe, rapporti che talvolta vengono nascosti o travisati dall'elaborazione musicale, ma che secondo l'autore, costituiscono le basi delle varie composizioni.

ELISABETTA ODORONE.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

SUMSION (C.). — 2 *Andantes*, 4 *Preludes* for Organ. (Augener Ltd., Londra).

Composizioni elaborate su Corali secondo la tradizione contrappuntistica in stile dignitoso anche quando manca la genialità. Benché l'Inghilterra abbia consuetudini assai più libere degli altri paesi, a noi pare che talvolta certi procedimenti sarebbero stati evitati con vantaggio.

LEBELL (L.). — 3 *Short Pieces* for Violoncello and Piano. (Augener Ltd., Londra).

Tre pezzi, *Carillon*, *Sérénade viennoise*, *Valsette*, tutti classissimi, nella 1ª posizione, e gradevoli da suonare.

V. HOESSLIN (F.). — *Quintett* in Cis moll für Klarinetten. 2 Violinen, Bratsche und Violoncell. (N. Simrock, Berlino).

Buon lavoro dove lo stile polifonico della tradizione strumentale tedesca viene adoperato nelle forme sintetiche, producendo un complesso nobile ed elevato. L'A. adopera la polifonia come mezzo d'espressione, eliminando, si può dire, l'accompagnamento, e rendendo tutto vivo ed espressivo. Forse l'invenzione dei tempi è il lato meno felice. La scelta degli strumenti non è usualissima, e la maniera in cui è impiegato il clarinetto promette il migliore effetto sonoro. Ma bisogna davvero usare il clarinetto in là, se no lo strumento in sé non si troverebbe a disagio in causa dei toni dei vari tempi.

PRAGLIA (N.). — «*Canticum Novum*» XXV *Canticum*, XII *Litanie*. — CHAVEZ AGUILAR (P.). — 12 *Litanie lauretane*. (F. Pustet, Roma).

Musiche che mostrano a che sia ridotta la povera arme sacra in Italia. Speriamo che questi conati non confermino la vicinanza topografica tra S. Luigi de' Francesi e Plaza Sant'Agostino a Roma.

Ten Negro Spirituals for Medium or Low Voice. (Winthrop Rogers, Ltd., Londra).

Sono 10 Canzoni religiose di negri americani, armonizzati correttamente, e ridotti secondo il gusto del medio pubblico, senza nessuna difficoltà di nessun genere, e stampati bene.

GLUCK (C.). — *L'Ivrogne Corrigé ou Le Mariage du Diable*, Opéra Comique en 2 Actes. (La Petite Scène, Parigi).

E uno dei lavori scritti quando Gluck faceva parte della Compagnia d'opera comica a Vienna, su libretto di Mr. Anseaux e Lourdet de Sanderle, rioccorso in seguito per l'esecuzione a Vienna nel 1760. L'opera venne rimessa in scena dal 7 al 19 giugno 1922 da La Petite Scène, col libretto restituibile da M. X. de Courville sulla base dell'unico esemplare incompleto della Biblioteca viennese, e del libretto anteriore parigino. La riduzione per Canto e Pianoforte è di M. Vincent d'Indy.

Non è poco interessante trovare in questo mondo leggero le tracce di quello stile che doveva poi maturare nel Gluck tragico e possente. L'edizione è molto accurata, e sono segnate anche le varianti del testo, oltre alle parti recitate.

SOMERVELL (A.). — *Rustic Pictures*: six Pictures. (J. Williams Ltd., Londra). — CARSE (A.). *Tunes for Two*. Duetti, facili a 4 mani

per principianti. (Augener Ltd., Londra). — SWINSTEAD (F.). *Ten Sight-Reading Tests*. Dieci pezzi per lettura a prima nota. (Augener Ltd., Londra). — PARKER (K.). *A Water Colour*. (Un acquarello), for Pianoforte. (Augener Ltd., Londra). — COCHRAN (L.). *Sussex Sketches*. (Schizzi del Sussex). (Augener Ltd., Londra).

Tutta musica per pianoforte, graduata nella nostra disposizione per valore di contenuto artistico, e press'a poco per grado di difficoltà. Nulla è volgare, un certo tono gradevole si trova in ogni fascicolo ed in ogni pezzo. E dunque musica raccomandabile ai dilettanti di forze limitate e d'un certo buon gusto.

GIULIO BAS.

TANSMAN (A.). — *Second quartet à cordes*. (M. Senart, Parigi).

Una piccola cosa di dimensioni e di contenuto, che riesce forse un po' grigia per la monotonia ritmica, il poco contrasto fra alcuni tempi, e per un tormentoso travaglio armonico, ma che pure è degna di esser notata con qualche interesse per la logica con la quale è stata curata in ogni suo particolare. Nei quattro tempi che la compongono si rilevano molte buone intenzioni ed un buon trattamento quartettistico.

HONEGGER (A.). — *Six poésies de Jean Cocteau*. Chansons, per Canto e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Gli artisti veri hanno quasi sempre trovato nella semplicità la loro migliore espressione. E Honegger, che certamente è uno dei musicisti più significativi della nostra epoca, quasi sempre col mezzi più semplici ha scritto le sue pagine più belle. Una prova sono queste musiche per canto chiare e fresche, e sempre di un piacevole rendimento sonoro.

Piene di grazia e di dolcezza le *Six poésies de Jean Cocteau*, mentre la *Chanson* è lirica ametista, senza atteggiamenti oggettivi, intesa come un'intima espressione.

DAVICO (V.). — *Tre piccoli pezzi* per Pianoforte a quattro mani. (Rouart, Lerolle et Cie, Parigi).

Chi conosce l'arte sensu e delicata del compositore piemontese troverà in questo suo nuovo lavoro tutta la grata e la squisitaria che gli sono proprie. Ricerche di sonorità sognanti, colori e mezze tinte, un vagare armonico sopra pedali che durano per tutto un pezzo, un buon senso della misura sono qui come nelle altre cose sue. Dei tre pezzi, una *Serenata* si fa particolarmente apprezzare per un simpatico profumo popolare che la anima. L'esecuzione è facilissima, ma richiede molto buon gusto.

SIEGL (O.). — *Zweites Streichquartett* in ciascun Satz. Op. 38. (L. Doblinger, Vienna).

Come l'op. 29 dello stesso autore, questo Quartetto è in un sol tempo, ma la forma è molto più ampia e di più largo respiro.

Up's amante amabiles, che comincia e finisce il pezzo, chiude in una cornice lirica di grande dolcezza e poesia una parte centrale composta su tre tempi, impetuoso il primo, energico il secondo e di fresca melodicità il terzo. Nell'insieme è una composizione scorrevole e piacente, e degna di questo valoroso giovane, del quale solo ora comincia ad arrivare un'eco anche in Italia.

Certo in avvenire anche il Siegl s'accorgerà quanto sia più utile per una più chiara ed efficace espressione una maggior semplicità armonica e una cura un po' più pen-

derata e scrupolosa nella scelta dei suoi accordi. Male comune a molta musica moderna il suo, ma dal quale è ormai tempo di guardarsi, specialmente se si ha la fortuna di possedere un ingegno come quello del Siegl.

PETRIDIS (P. S.). — *5 Mélodies grecques*, per Canto e Pianoforte. (M. Senart, Parigi).

Dolce, delicata è musica di languori e svenevolezze, che si distendono nei modi arcaici, molto adatti del resto alle poesie greche, di un melodizzare per lo più vago e indefinito. Assai espressiva è quasi sempre la parola e mollemente raffinato l'ambiente armonico che l'avvolge nella dolce nebbia di figurazioni decorative eleganti, o in timide spirali di qualche tenue elemento sottilistico.

V. M.

GABRIELLI (D.). — *Sonata per Violoncello e Pianoforte*. (Guerrini-Bonucci). (U. Pizzi, Bologna).

Questa Sonata è interessante soprattutto dal lato storico, perché appartiene a un musicista del secolo XVII, uno dei primi che scrissero per violoncello. Musicalmente non rivelava nulla di nuovo, soprattutto per il naturale confronto che sorge in noi delle luminose bellezze del genere strumentale del '700; però è un brano simpatico e scorrevole, dove si trovano molti dei germi che dovevano poi tanto mirabilmente svilupparsi nell'epoca d'oro successiva. Ottima la revisione del Bonucci; la libera realizzazione del Guerrini è fatta con molto gusto, abilità e conoscenza dello stile; ci permettiamo solo di notare in qualche punto, specialmente alla fine del secondo tempo, un eccessivo appesantirsi dell'accompagnamento con conseguente sacrificio del libero svolgersi della parte solista.

M. Z.

PIZZETTI (J.). — *Tre Canti per Violino e Pianoforte*. (Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Recensire lavori di questo nostro grande poeta della musica è sempre un compito tanto piacevole quanto arduo. Sulla sua estetica già anche troppo si è scritto e detto, molte volte creando alla sua musica complicazioni psicologiche che egli certo mai non conobbe. Piuttosto è un semplice, diremmo meglio un francescano, che vuole e sa dire il massimo col mezzo minimi. Aggiungiamo anzi che la sua evoluzione consiste appunto in una continua rinuncia a mezzi tecnicisti, per costituirsi ad elevare il suo pensiero stringendolo e purificandolo d'ogni superficialità. Così la sua espressione ne esce sempre pura, cristallina, fors'anche qualche volta ingenua, ma sincera sempre, emotiva, diretta. Tale sobrietà è di questi canzoni la veine, che racchiude tre diversi stati di animo eminentemente pizzettiani. Il primo: Sempre, affamoso, intimo, serioso. Il secondo: Più profondo e doloroso, il terzo: Drammatico-tempestoso, ma pur sempre pieno di cuore.

GUIDO GUERRINI.

MALIPIERO (G. F.). — Due Sonetti del Berni. (G. Ricordi & C., Milano).

Dalla *Gazzetta di Parma*.

È certamente un corollario delle nuove tendenze musicali (con le quali si è decisamente impostato un avvertimento a una chiarezza di espressione, di sapore classico quasi), questa scelta dei versi da musicare tra i poeti del 400, 500 e 600. Il bisogno di abbandonare i temi comuni e le poesie impressionistiche o simboliche, ultimi frutti del romanticismo, lo ha sentito per primo Malipiero, il quale, allorché con la sua ultima maniera ha

decisamente acquistato una specie di lucidità e di trasparenza espressiva, si è rivolto, quando ha avuto bisogno di un poeta, alla nostra poesia classica. Petziani soprattutto gli ha fornito le sue strofe per quelle Canzoni che, nell'*Orfeide* i personaggi vanno cantando.

In questi due sonetti del Berni (*Chiome d'argento e Carcheri e Beccafichi*), selcentescamente caricaurali, il Malipiero ha dato sfogo alla sua vena umoristica. Ed il canto si svolge con una chiarezza melodica che invita al cercherello in quella corrente melmosa internazionale che non si sa perché si è fatta proprietaria abusiva del titolo d'italiana. Nentre infatti quest'ultima è tutta fondata sopra una preoccupazione interpretativa del testo poetico che trascende il valore musicale della composizione, fragio per cui ci si presentano infinite liriche la cui logica musicale non esiste e la cui linea non ha alcun valore sonoro, preoccupata com'è di lasciar trasparire lo spirito del versi, generalmente brutti, cui vuole rimissivamente servire); nelle liriche della scuola chiamata giovane noi troviamo finalmente, con grande consolazione, un vero ritorno al nostro più puro spirito musicale, quello spirito cioè che non faceva la musica schiava di altre arti, ma arte essa stessa che doveva da sola contenere tutti gli elementi per reggerla in piedi. E se si pensa alle nostre liriche antiche, e se si viene fino alle arie dei nostri melodrammi, si vedrà come il solo elemento su cui esse poggiavano, era l'elemento musicale: se il loro spirito era all'unisono con lo spirito del testo poetico, tanto meglio, ma non ci sarà danno di incontrarci mai in quella bruna preoccupazione interpretativa che è un comodo camuffamento per chi non ha nulla da dire.

Nel *Sonetti del Berni* abbiamo detto che Malipiero dà sfogo alla sua vena umoristica: non con quelle maniere che sono saldamente retoriche, quelli li ribattezziamo di una nota vincolata alla sillabazione della parola, o lo strisciare esagerato di una cadenza (così queste che sono degenerazione della nostra opera comica), ma con la creazione di una linea melodica che ha in sè i caratteri della comicità come al buon tempo antico. E così nel primo sonetto quello insistere del ritmo sopra una figura di crocime e semicrome, cui seguono terzine alternate con figurazioni pari, ed infine quel concludersi sopra due semiminime che allargano il respiro, creano davvero una comicità umoristica, che, variansi il ritmo, si arricchisce ogni volta invece di perdersi nella monotonia.

Il secondo sonetto, a ritmo vivace e saltellante, è certamente migliore, ché l'umorismo si fa gaio e la comicità gioiosa.

Formato di due parti quasi distinte (nella prima è l'insistenza sopra una breve linea melodica, nella seconda la creazione di una figurazione ritmica che si anima e si arricchisce di nuovi incisi per arrivare al forte conclusivo che chiude con pochi, rapidi accordi) questi *Sonetti del Berni*, insieme con le *Tre Liriche* di Petziani, e con i *Sonetti del Barchiello*, formano un complesso ricco di musica, di quella musica cioè che si fa valere perché tale, perché libera da qualsiasi preoccupazione estranea e dannosa.

CIPOLLINI (D.). — *Largo appassionato* per Pianoforte. (Abramo Allione, Milano).

Pagina pianistica di media difficoltà, molto melodica, elaborata con perizia e buon gusto meritevole di successo.

KLINGSOR (T.). — *Chansons sous l'Organdi*. (Rouart Lerolle, Parigi).

Le brevi pagine vocali riassumono due caratteri distinti anche se non sempre raggiungono la fusione degli elementi principali, e cioè la folcloristica popolare e l'arditezza armonica. Si pensa alla maniera di Dalcroze ma con un sapore piccante in più.

DUHAMEL (M.). — *Trois Noëls populaires d'Alsace*. (Rouart Lerolle, Parigi).

Semplici, ingenui, pacati, i tre antichi poemetti di Natale diffondono la pace e la poesia nel cuore di chi li legge o li sente eseguire.

LONGO (A.). — *Sonatina* per Violino e Pianoforte. (F.lli Curci, Napoli).

Il giovane pianista compositore Achille Longo, figlio d'Alessandro, ha profuso calore giovanile, sapere profondo, cultura d'accordo nel ciclo snello del suo primo saggio di Sonata. Egli sente di vivere nel secolo XX, ma sente anche la malia della terra dei casti dove è nato, e sa felicemente disporre la sendenza istintiva al voler del cervello, presentando al pubblico un lavoro organico, interessante e assai geniale.

RUBENS (P. A.). — *I love the moon*. (Ed. Chappel, Londra).

Una canzone popolare trasformata in valzer ha sempre un fascino individuale; ecco perchè vale la pena di menzionare la nuova piccola pubblicazione della Cass Chappel.

ROSENTHAL (A.). — *Petite valse*. (Augener Ltd., Londra).

Ancora un valzer; grazioso, ispirato a sincero buon gusto, geniale nel suo genere e di buon effetto pianistico.

PAVIA (I. L.). — *Habanera* (Augener Ltd., Londra).

Sempre ritmi di danza, ma tormentati, ansanti, compilati come il ballo odierno.

ROSTAGNO (G. I.). — DELLA CORTE (A.). — *Canzoniere Paraviano*. (G. B. Paravia, Torino).

Ricchissima e interessante raccolta di canzoni religiose, regionali, ricreativi, originali, ordinata con buon gusto e piacevole varietà. Gli autori hanno creduto bene di non aggiungere nessun commemo armonico al loro capitale melodico come altri già fecero. Secondo il nostro modo di vedere, un leggero accompagnamento avrebbe illuminato le grarie vocali delle canzoni.

HERRIS (D.). — *In the greenwood*. Gavotte pour Piano. (J. Williams Ltd., Londra).

Gratiosissima pagina pianistica di media difficoltà, che raccomandiamo ai giovani dilettanti di musica.

MAREO (E.). — *Two Diversions for the left hand*. (Augener Ltd., Londra).

Due interessanti e ingegnosi studi per la mano sinistra di ragionata difficoltà e di effetto notevole.

CLARKE (R.). — *Three old English Songs*. (Winthrop Rogers Ltd., Londra).

Si tratta di tre vecchie canzoni realizzate con accompagnamento di violino solo, il quale più che svolgere un semplice tessuto armonico, si compiace di circondare la canzone popolare di una vaga atmosfera sonora.

THIMAN (E. H.). — *As Joseph Was a Walking*. (Augener Ltd., Londra).

Blanda melodia ordita su una poesia tradizionale ispirata alla Natività.

PAVIA (I. L.). — *Ländler* per Pianoforte. (Edizioni Augener, Londra).

Questo genere di composizione riesce sempre interessante per i buoni studenti di pianoforte che appoggiano le loro risorse non solo all'idea fondamentale, ma anche all'elaborazione strumentale.

ROSA (M.). — *Processione notturna* per Pianoforte. (Edizioni Bongiovanni, Bologna).

Però pianistico a larghe linee di buon effetto.

MASETTI (E.). — *Cucu per Arpa*. (Edizioni Bongiovanni, Bologna).

Simpatico borzeno caratteristico, impersiato sul tipico canone dell'uccello ispiratore di molte composizioni musicali.

E. Ossone.

MOZART (W. A.). — *Sonatas for the Pianoforte*. Analytical Edition. (J. Williams, London).

Non esiliamo a consigliare la presente edizione a quanti hanno una certa familiarità colla lingua inglese. Poiché non solo la parte musicale è accuratissima, grazie all'ottima revisione di George Farlane, ma l'edizione è resa addirittura preiosa dal lavoro analitico di Stewart Macpherson. Ogni Sonata è preceduta da varie pagine di chiara e minuta analisi in cui sono riprodotti tutti i temi musicali ed esposta la costruzione di ciascun tempo. Oggi, in cui si ritorna facilmente a riconoscere alla forma musicale l'importanza che le spetta, una simile pubblicazione non può riuscire che di grande efficacia e permette di augurarsi che un po' alla volta tutti i capolavori classici vengano riprodotti secondo tale sistema. Per nostra fortuna, qualche edizione simile appare già anche in Italia.

BOHNKE (E.). — *Drei Sonaten*; Op. 13 n. 1 für Violine Solo; Op. 13 n. 2 für Bratsche Solo; Op. 13 n. 3 für Cello Solo. (N. Simrock, Berlino).

Non vogliamo negare all'A. di queste tre Sonate una grande vivacità e varietà ritmica, una notevole agilità di movimenti e una perfetta conoscenza degli strumenti per i quali ha scritto, ma la sua visione d'arte è così agli antipodi della nostra, che non azzardiamo un giudizio, tanto più ch'è impossibile spiegare a parole che cosa sia questo genere di musica. Sinceramente, non riusciamo a comprenderlo e nemmeno a orientarci in merito a quella selva di suoni tanto tormentati e tormentosi. Gradiremmo vedere qualcuna di queste Sonate nei programmi dei nostri concerti, nella speranza di ratificare la nostra impressione; siamo però in dubbio che un'eventuale esecuzione possa giungere alla fine.

W.

.. MUSICA VOCALE DA CAMERA .. con accompagnamento di Pianoforte

Recente pubblicazione:

COMPOSITORI ITALIANI CONTEMPORANEI

Raccolta di Liriche da Camera

di

F. ALFANO, A. CASELLA, V. DAVICO, G. F. MALIPIERO, I. PIZZETTI, O. RE-SPIGHI, V. TOMMASINI, R. ZANDONAI con notizie biografiche e bibliografiche degli autori a cura di

GUIDO M. GATTI

(11960) Elegante volume rilegato in tela

EDIZIONI RICORDI



CONCORSI

Il Municipio di Bologna bandisce il Concorso Baruzzi per un dramma musicale diviso in più parti di proporzioni adatte ad un teatro primario, del quale dovrà presentarsi la partitura intera d'orchestra, il libretto e la riduzione per canto e pianoforte.

Scadenza 31 marzo 1927. Premio lire diecimila e rappresentazione, possibilmente, al Comune di Bologna.

Richiedere le norme dettagliate dell'importante Concorso al Municipio di Bologna, Ufficio Pubblica Istruzione.

E' indetto il consueto Concorso al Premio Bellini, nel Regio Conservatorio di musica di Napoli, fra compositori italiani che non abbiano oltrepassato il 30° anno di età al 15 ottobre 1925. Scadenza 15 giugno 1926. Documenti di rito da dirigersi al Presidente del Consiglio di amministrazione del Conservatorio (Segreteria). Premio L. 600 e pubblica esecuzione.

Il Comitato modenese pro Tempio monumentale per i caduti in guerra, ha deciso di bandire, in occasione della inaugurazione del tempio stesso, un Concorso corale nazionale da tenersi a Modena nel prossimo mese di giugno.

Il Concorso sarà esteso a due categorie, con premi in danaro per complessive L. 12.000, oltre a medaglie d'oro e diplomi.

Le adesioni debbono al più presto essere inviate al Comitato predetto che ha sede presso il palazzo arcivescovile di Modena.

NOTIZIE

Com'è noto, il Comune di Milano ha assegnato al R. Conservatorio di musica « G. Verdi » un contributo di L. 40.000, per il maggior incremento degli studi.

Attendendo di poter un giorno realizzare il disegno di fondare un regolare Istituto di studi musicali superiori aggregati al Conservatorio, il direttore maestro Pizzetti ha pensato di organizzare per questo anno con quel contributo una serie di manifestazioni musicali di

carattere specialmente didattico, ed ha istituito all'opera due regolari corsi di Quartetto, affidati ai proff. Anzoletti e Polo, ed una serie di concerti-lezione, affidando la parte musicale di essi — uno per uno — ad artisti italiani e stranieri di riconosciuto valore, e la parte storico-critica ai nostri più rinomati cultori di tale materia.

La prima lezione ha già avuto luogo, e ad essa abbiamo accennato nella rubrica dei Concerti.

Il direttorio della Sezione di Milano del Sindacato nazionale fascista dei liberi professionisti di musica (via Principe Umberto, 10) ha deliberato di promuovere nel prossimo anno una « Prima mostra musicale del '900 italiano ». Sarà dato un ciclo di concerti, nei cui programmi accanto « ai nomi più significativi dell'arte nostra abbiano a trovar posto i giovani, che rappresentano le energie e le aspirazioni della nuova generazione ».

Siamo lieti di registrare due atti ufficiali, di simpatia e di omaggio, a nostri musicisti:

Il seguente telegramma inviato al maestro Toscanini al suo ritorno in patria, a bordo del Conte Rosso, dal Senatore Mangiagalli, in qualità di Presidente dell'Ente Autonomo del Teatro alla Scala:

« Da questa antica Scala che Ella ama, che Ella ricondusse sulla via secolare dei suoi trionfi, La saluto reduce desiderato ed atteso, nel nome dell'Ente Autonomo, dei suoi collaboratori, dagli umili ai sommi, nel nome di Milano. E' in questo saluto lo stesso intimo senso di orgoglio e di riconoscenze affetto con cui i nostri fervidi voti la accompagnarono in sicura aspettazione oltre mare, degno araldo d'Italia, maestra d'ogni arte ».

E quest'altro, che il Governatore di Roma, Senatore Cremonesi, ha diretto a Pietro Mascagni:

« In nome di Roma dove Ella gode così larga simpatia e meritata profonda ammirazione pregola accettare invito Accademia Santa Cecilia per direzione alcuni Concerti Augusteo. Confidando risposta telegrafica favorevole, ringrazio e saluto cordialmente ».

Il prof. Adelmo Damerini, in seguito a Concorso, è stato nominato Bibliotecario del Conservatorio di musica di Parma.

Achille Longo è riuscito vincitore di due importanti concorsi banditi dal Conservatorio di Napoli.

Il premio « Bellini » (L. 1500) gli è stato assegnato per la Suite in tre tempi per flauto, oboe, clarinetto, fagotto e pianoforte; e quello « Rispoli » (L. 2000), per un Trio.

Il maestro Carlo Gatti, direttore della Sezione musicale del Teatro del Popolo, ha pubblicato l'interessante discorso da lui tenuto la sera del 15 dicembre 1925, per l'inaugurazione del Coro dello stesso Teatro.

Presso il Liceo Musicale di Torino è stato istituito un corso di perfezionamento nella Scuola del violino, affidato ad Arrigo Serato. Sarà iniziato il giorno 8 del prossimo aprile e durerà circa tre mesi, con almeno dieci ore settimanali di lezione. Possono parteciparvi coloro i quali abbiano già ottenuto il diploma superiore di violino presso un Regio Conservatorio o in un Istituto pareggiato. La scuola comprendrà non più di dieci allievi.

La Gazzetta Ufficiale ha pubblicato il decreto col quale è stata dichiarata monumento nazionale la casa in Bergamo ove nacque il maestro Gaetano Donizetti.

Al Liceo Rossini di Pesaro è stata formata l'orchestra stabile composta di settanta elementi (professori, allievi ed ex allievi) sotto la direzione artistica di Amilcare Zanella, il quale si avvicinerà al podio con altri direttori, tra i quali Riccardo Zandonai, Mezio Agostini, Luigi Ferrari Trecate, Ballilla Pratella, Aldo Zeotti, Arnaldo Carloni, Alceo Toni, ecc.

Su invito dell'Associazione degli Amici della nuova Russia, l'Istituto di Storia dell'Arte di Mosca, organo sovvenzionato dal Governo sovietico, sta formando una Compagnia di contadini russi colla quale intende fare una grande « tournée » all'estero allo scopo di far conoscere l'arte russa popolare; specie i canti e i balli. In aprile la Compagnia sarà in Germania.

Alfredo Casella, intervistato a New York da un giornalista italiano, ha parlato a lungo del Festival musicale internazionale di Venezia del 1925 ed ha aggiunto di aver preparato il progetto di un nuovo Festival per il 1926, il quale sarebbe però alquanto diverso dal precedente, in quanto che si estenderebbe anche al teatro. Si vorrebbero dare alla « Fenice » alcune opere antiche, quali l'*'Amfiparnaso* di Orazio Vecchi, il *'Filosofo di campagna'* di Galuppi, *'Socrate immaginario'* di Paisiello, l'*'Italiana in Algeri'* di Rossini, oltre a lavori moderni quali le tre *'Commedie goldoniane'* di Malipiero, *'La Giara di Casella'*, *'Mavra di Stravinskij'*, *'Il Matrimonio di Mussorgskij'*. Il programma sarebbe completato da due o tre concerti antichi italiani, da tenersi — come già si

fece in settembre scorso — nella sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale, e quattro moderni da camera, che verrebbero dati al Liceo Marcello.

Ottorino Respighi, pianista e compositore, sarà uno dei solisti che si presenteranno nella imminente stagione della London Symphony Orchestra.

Ecco il programma del Festival di musica internazionale di Zurigo per il 1926. Primo concerto: *'Le miroir de Jesus'*, d'André Caplet; *'Litaines'*, di Pethrek. Secondo concerto: *'Portsmouth point'*, di Walter; *'Concerto per orchestra'*, di Hindemith; *'Sinfonia'*, di Ernest Lévy; *'Foules'*, di P. O. Ferroud; *'Danse de la Sorcière'*, di Tausmann; una composizione di Cassella. Terzo Concerto: *'Trio'*, di Geiger; *'Quintetto'*, di Schönberg; *'Quartetto di Iacobi'*. Quarto concerto: *'Sonata per piano'* di Mijakoski; *'Settimino'*, di Hoérée; *'Concerto per violino'*, di Well; *'Pastorale e marcia'*, di Krasa.

Come si vede la musica italiana è largamente rappresentata!

NECROLOGIO

Al maestro Giulio Bas, stimato e caro nostro collaboratore, inviamo affettuosissime condoglianze per la morte della sua distinta signora, Emma Bas-Gallico, avvenuta in Milano il 21 u. s.

A Palermo, il maestro Giorgio Sulli Parrino, del quale la nostra Casa pubblicò alcune pregevoli composizioni.

Direzione Concerti Carlotti - Aldrovandi

VIA ANDEGARI, 12
MILANO (2)

Engagements - Arrangements
in ogni città d'Italia

Rappresentanze:

SALOMEA KRUCENISKI - Soprano
FRIEDA KWAST-HODAPP - Pianista
FREDERIC LAMOND - Pianista
JAROSLAV KOCIAN - Violinista
ARNOLD FOLDESY - Cellista
CLELIA ALDROVANDI - Arpista
Trio PIZZETTI-SERATO-MAINARDI
QUARTETTO POLTRONIERI
SESTETTO DI FIRENZE
(Fiat e Pianoforte)

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

e Canto solo

- ALGER (R.) (R. 938). *Trois Mélodies*. I. Harmonie du soir. Poème de G. Baudelaire. — II. In Manas. Poème de R. de Gourmont. — III. Il pleure dans mon cœur. Poème de P. Verlaine. Ms. ou Br.
- BERNIAUX (D.). *Rafle. Java. Paroles de A. Foucher*. Ms. ou Br.;
- (R. 923). Chant et Piano.
 - (R. 921). Chant seul.
 - *Sous. Fox trot oriental. Paroles de A. Foucher*. Ms. ou Br.;
 - (R. 942). Chant et Piano.
 - (R. 943). Chant seul.
- BILLI (V.) (120093). *Quando sento il tuo passo per la via. Canzone*. Op. 415. Verso di L. Stecchini. Ms. o Br.
- FOURDRAIN (P.) (R. 923). *La Chassie des Cloches*. Poésie de A. Alexandre. S. ou Ms. ou T.
- (R. 924). *Mon jardin. Mélodie*. Poésie de A. Alexandre. Ms. ou Br.
 - (R. 925). *Ma maison. Mélodie*. Poésie de H. Lapaire. S. ou T.

PIANOFORTE

- BERNIAUX (D.) (R. 919). *Rafle. Java*.
- BILLI (V.) (120094). *Rêve d'une vierge* (Sogno di una vergine). Melodia. Op. 416.
- GEMBALISTI ITALIANI DEL SETTECENTO (E. R. 163). Dicetto. Sonate. (G. Benvenuti).
- DONATO (E.) (119944). *Jazz. Tango*.
- SCARLATTI (D.) (E. R. 542). *Opere complete per Clavicembalo*, criticamente rivedute e ordinate in forma di Suites da A. Longo. Volume II. (10 Suites).
- SCHUBERT (F.J. (E. R. 617). *Sinfonia in Si minore*. (G. Tagliapetra).
- ZIPOLI (D.) (R. 911). *All'Offertorio*. Verso 29. Transcription de Concert par A. Tcherepnine.

VIOLINO E PIANOFORTE

- ALGER (R. (R. 936). *Une Valse*.
- (R. 937). *Berceuse pour Françoise*.
- ROSS (G.) (119946). *Annie Laurie*.

ORCHESTRA con Pianoforte-conduttore

- BERNIAUX (D.) (R. 922). *Rafle. Java*.
- DONATO (E.) (119945). *Jazz. Tango*.

ALTRE EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

- ORSINI (L.). *Marco Enrico Rossi. Fascicolo commemorativo*. (Edizioni Fiamma, Milano).
- PRODHOMME (J. G.). *W. A. Mozart. Sa vie et ses œuvres*. (1756-91). (Libr. Delagrave, Paris).
- RESPIGHI-LUCIANI. *Orpheus*. (G. Barbera, Firenze).
- SERINI (G.). *Antonio Salieri*. (F.III Bocca, Torino).

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

- FRONTINI (F. P.). *Dodici Pezzettini facili, in ordine progressivo*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- MALIPIERO (G. F.). *Impressioni dal vero. Reduction*. (M. Senart, Parigi).

DUE PIANOFORTI

- GRAENER (P.). *Konzert für Klavier und Orchester*. Op. 72. Klavier-Auszug. (N. Simrock, Berlino).

MUSICA SCENICA

- STRAUSS (R.). *Arianna a Nasso*. Traduzione ritmica di O. Schämer. Riduzione per Canto e Pianoforte di O. Singer. (Fürsamer A., Berlino).

MUSICA SACRA

- EHRMANN (R.). *Tenant Ergo. Pour Ténor et Orgue*. (M. Senart, Parigi).

- PALESTRINA-ANERIO. *Missa Pro Defunctis ad tres, quatuor, anque quinque voces dissimiles*. (Sten Ed., Torino).

- PALESTRINA. *Missa «Lauda Sion»*. (Sten Ed., Torino).
- RENZI (Salv. A.). *Ave Maria per Tenore solo e Coro a 4 v. d. con accomp. d'Organo ed Armonio*. — *Missa Tertia (Ipodistica) ad chorum duarugi vocum inaequum*. (G. Zamboni, Padova).

- SAMBUCETTI (L.). *Ave Maria para Soprano o Tenor con accompagnamento di Harmonium o Piano*. (Montevideo Musical, Montevideo).

ORGANO

- BEAUCAMP (H.). *École de la Pédale. Précédée d'une Prélude de L. Vierne*. (M. Senart, Parigi).

- COLERIDGE-TAYLOR (S.). *Three-Fours Valse Suite*, transcribed. (Augener Ltd., London).

- JEFFERSON (W. A.). *Berceuse & Serenade*. Op. 29. (Augener Ltd., London).

- SCHUMANN (R.). *Study*. Op. 56. N. 3. (Augener Ltd., London).

- G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore responsabile: CARLO CLAUSETTI

Tipografia E. Zerbini - Via Cappuccini, 18 - Tel. 22-235

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Bongiovanni Francesco - Via Rizzoli 22-24
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.

Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca 52-54 - Tel. 21-637.
— Fratelli Serra - Musica, rulli, pianoforti, accessori - Via Lucolli, 56 (rosso).

LODI.
Castellotti Jori e C. - Corso Roma, 39

MILANO.
G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

PADOVA.
«Bottega della Musica» - Via Roma, 25.

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

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

TORINO.
Silvio Parisi - Stabilimento Musicale - Via XX Settembre, 76 - Strumenti - Musica.

TRIESTE.
Editoria Musicale Carlo Schmidl (proprietaria anche delle edizioni C. Schmidl e C.) - Via G. D'Annunzio 2. Casella Postale Ufficio III, N. 174.

— Tedeschi e Obersnau - Corso Vitt. Eman., 26
— Ario Tribel - Successore a Schmidl e C.

VARÈSE.
Ditta Giuseppe Riccardi - Corso Roma.

Strumenti Musicali
CHIAVARI.

Pollincino Salvatore di Ruggiero - Piazza Roma N. 1 - Fabbrica di Pianoforti.

**CASA MUSICALE
Giuseppe De Bernardi**

Succ. ENRICO DE BERNARDI
Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (I)

Telefono 21-637
fondato nel 1880

INGROSSO DETTAGLIO
Instrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
“nomati Mandolini «Felice Arpino»
— e F.III VINACCIA fu P. di Napoli —

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

NOVITA'

L. VAN BEETHOVEN

Ouvertures

(Riduzione di E. Pozzoli)

E. R. 520. - Per Pianoforte a due mani.
E. R. 530. - Per Pianoforte a quattro mani.

G. RICORDI & C. - EDITORI



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTIE DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

STABILIMENTO MUSICALE TITO BELATI - Perugia

STRUMENTI MUSICALI
E MUSICA PER BANDA

==
Catalogo Gratis

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA



MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTURA MUSICALE



ANNO VIII. NUMERO IV. APRILE MCMXXVI.

**FARINA LATTEA "ERBA"
ALIMENTO COMPLETO PER BAMBINI**

*Il più rationale nutrimento per i bambini
dopo il sesto mese di età e durante lo sviluppo
CARLO ERBA - MILANO*



IMPORTANISSIMA NOVITA'

GIACOMO PUCCINI

TURANDOT

Dramma lirico in tre atti e cinque quadri
di G. ADAMI e R. SIMONI

(L'ultimo duetto e il finale dell'opera sono stati completati da FRANCO ALFANO)

Riduzione per Canto e Pianoforte di G. Zuccoli (volume in formato 8, rilegato, con copertina e fregi nel testo di G. CISARI).

Riduzione per Pianoforte solo di G. Zuccoli (volume in formato 8, rilegato, con copertina e fregi nel testo di G. CISARI).

Pezzi staccati per Canto e Pianoforte :

ATTO I: (120201), LIU : Signore ascolta! S.; (120202), IL PRINCIPE : Non piangere, Liu! T.
ATTO II : (120203), TURANDOT : In questa reggia... S; (120204), TURANDOT : Figlio del cielo... S.
ATTO III : (120205), IL PRINCIPE : Nessun dorma!... T.; (120206), LIU : Tanto amore segreto... S.;
(120207), LIU : Tu che di gel sei cinta... S.; (120208), TURANDOT : Del primo pianto...
s... straniero... S.

Riduzioni per Mandolino solo di A. Morlacchi :

ATTO I : (120183), Coro di ragazzi; (120184), Il Principe : O divina bellezza; (120185), Le tre
maschere; (120186), Invocazione di Liu; (120187), Il Principe : Non piangere, Liu.
ATTO III : (120188), Il Principe : Nessun dorma!...; (120189), LIU : Tu che di gel sei cinta...;
(120190), Duetto - Turandot e il Principe; (120191), Il Principe : Oh! mio forte; (120192),
TURANDOT : Del primo pianto... s... straniero...
(120193), Le dieci Riduzioni riunite.

IN CORSO DI STAMPA:

Edizione di lusso per Canto e Pianoforte

In formato 8° grande, di soli 100 esemplari numerati in macchina con numeri romani dall'uno al
cento, stampata su carta dello Cartiere di Maslianico, appositamente fabbricata, con fregi nel testo
di GIULIO CISARI e rilegatura in pelle dipinta a mano da LEOPOLDO METLIKOVITZ.

Partitura completa per Canto e Orchestra

elegante volume in formato 23x27, rilegato in tela con impressioni in oro.

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

CASA MUSICALE
Ditta ALBERTO DE SANTIS

ROMA (9) - Via Ripetta 172 a 176 - Telefono 63-20 - Ind. Teleg.: Listeria

Wiener Philharmonischer Verlag A. G.

WIEN IV.

Le migliori partiture da studio

NOVITA'

170 FIBICH - Di sera - Poema sinfonico L. 13,-
236 MIASKOWSKY - 6.a Sinfonia - Op. 23 60,-
232 RESPIGHI - Quartetto dorico 10,-

IN PREPARAZIONE:

80 PERGOLESI - La serva padrona

Chiedere ultimo catalogo

Servizio rapidissimo commissioni

Spedizioni giornaliere
.. in tutto il mondo ..

dd

Grandioso assortimento
di tutte le edizioni classiche e moderne

dd

MUSICA RUSSA

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

.. Tutte le novità ..

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da gioco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larix Mill" "Old Larix Mill" "Laser Omnia Viscit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

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.; Filigrane finissime; Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol soprallini.

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.

Recente successo al Teatro di Torino:

**LA SACRA
RAPPRESENTAZIONE
DI ABRAMO E ISACCO**

DI
FEO BELCARI
(Secolo XV)

adattata nel testo a cura di ONORATO CASTELLINO

MUSICHE DI
ILDEBRANDO PIZZETTI

Riduzione per Canto e Pianoforte
di M. ZANON

Libretto.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

**PIANOFORTI
AUTOPIANI**

**'ANELLI, CREMONA
PRIMATO ITALIANO**



PRODUZIONE
CINQUE PIANOFORTI AL GIORNO
RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA
Prezzi Cataloghi a richiesta
Soc. An. **ANELLI - CREMONA**

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:	MILANO	ABBONAMENTI:
ITALIA: L. 1,00 ESTERO: L. 1,50	VIA BERCHET, 2	ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50 ESTERO: " L. 14 " L. 7,50
(oltre la tassa governativa di L. 0,10)		

SOMMARIO

PETRUCCI G. - Haydn e Beethoven	Pag. 109
ZANICHELLI F. - La risonanza dei vasi nei teatri romani	" 112
BRÜGGMANN A. - Il trimestre musicale in Germania.	" 114
RIVISTA DELLE RIVISTE: Benedetti vecchi. - Un'insigne orchestra settecentesca. - Carmen bolsevizzata. - Italia. - Ester	" 116
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti	" 123
RECENSIONI: I giudizi della stampa sulla musica di Pizzetti per « Abramo e Isacco » di Feo Belcari. - Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera	Pag. 130
IN TUTTI I TONI: Concorsi - Notizie. - Necrologio	" 134
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	" 135

BRANO MUSICALE:

I. MONTEMEZzi: *La Nave*. Atto I.: Basilola « Ah! non tremate ».



Tutti i più celebri Artisti: TAMAGNO - A. PATTI - CARUSO - TITTA - RUPO - KREISLER - PADEREWSKY, ecc.
Tutte le più famose Orchestre: TOSCANINI, STOKOWSKY COATES, ecc.
si possono udire al naturale, con Strumenti e Dischi "Grammofono"
"LA VOCE DEL PADRONE"



SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"

MILANO - Galleria V. E., 39 (Lato Tommaso Grossi)
ROMA - Via Tritone, 89
TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS
RICCHI CATALOGHI
di Strumenti e Dischi



MUSICA D'OGGI

CISARI

Haydn e Beethoven

Era ancora l'epoca in cui i principi-elettori si vantavano di essere Mecenati.

Massimiliano Francesco, ultimo elettore di Colonia, preferiva scegliere come suo domicilio estivo l'incantevole castello di Poppelsdorf, che era la Versailles di Bonn, residenza principesca nella quale era stato riunito tutto il lusso dell'epoca.

Il regno di Nettuno era allora in tutto il suo splendore: i tritoni suonavano la conca nelle vaste fontane dei giardini.

Dopo Versailles, Nymphenbourg, Schwetzingen, financo il più piccolo giardino borghese aveva la sua grotta, tanto era predominante in quel tempo questo genere di passione.

Dalla sala di marmo si scorgevano le cime dei Siebengetinge, le sette montagne, che, simili a sette sorelle gemelle, si tenevano per la mano.

Non era dunque sorprendente che l'elettore Massimiliano-Francesco desse la preferenza ad un soggiorno così incantevole, dove egli rinunciava la migliore società, i suoi ministri, i deputati della cavalleria, il capitolo della cattedrale ed i suoi amici: i conti di Waldenfels e di Forstmeister. La nobiltà non trovava solita accoglienza nel palazzo di Poppelsdorf, i dotti avevano pure nel principe un protettore zelante; mediante i suoi sforzi un editto imperiale elevò l'accademia di Bonn alla dignità di università tedesca.

Alla notizia di questa proclamazione, che rallegrava tutta una nazione, l'arcivescovo eletto propose un'azione di grazia nella cappella del castello. Per ciò fu riunito tutto il personale vocale per eseguire la Messa solenne di Sebastiano Bach, dopo della quale ebbe luogo una passeggiata generale nei giardini del dominio, e il principe-elettore stesso, accompagnato da Freiherr von Spiegel, non disdegno di prendervi parte. Nel momento in cui var-

cava la soglia della sala dell'udienza incontrò il conte di Waldenfels seguito da un vecchio.

— Ah! eccovi, mio caro conte, esclamò il principe, chi dunque mi condusce? questi lineamenti, io li conosco. Non ci siamo visti a Vienna? Non siete voi Haydn, il mio caro Haydn?

— Infatti, ma Vostra Eccellenza come si ricorda ancora di me? Mi avete veduto una sola volta in casa del principe Esterhazy.

— Non vi si dimentica quando vi si è visto una volta a dirigere la vostra orchestra. Ma quale caso vi conduce qui?

— Ritorno dall'Inghilterra.

— Dove il maestro di cappella ha riportato il più bel trionfo, aggiunse Waldenfels.

— Sono stati troppo amabili verso di me, poiché l'Inghilterra porta ancora il lutto del suo grande Händel!

— Il suo Händel, rilevò il principe: spero che non ci verrà tolto l'onore di chiamare Händel « nostro ».

— Certamente no, replicò Haydn, la Germania ha il diritto di rivendicare Händel come suo, ma l'Inghilterra lo ha tanto portato alle stelle che può ardimente chiamarlo il suo Händel.

— Veramente è stato tanto festeggiato laggiù? — domandò Freiherr von Spiegel.

— Sì, disse Haydn, in grazia dei suoi meriti, poiché Händel è il maestro dei maestri. Chi potrebbe egualare la grandezza delle sue concezioni? La nostra buona Germania non lo apprezza ancora sufficientemente.

— Forse, riprese il principe, ma come avviene ciò?

— Posso parlare francamente?

— Come, del resto, fate sempre.

— Ebbene, continuò il maestro viennese, nell'epoca in cui viviamo i grandi maestri possono paragonarsi ai grandi edifici: quando si vedono troppo da vicino, non si può avere una giusta idea della loro elevazione. Quando un

secolo è passato tra un genio e gli uomini, quando le vie strette sono demolite non ci rendiamo conto della grandezza dell'edificio e della superiorità dell'immortale.

— Ben detto, esclamò il principe, ma pensate che questo sia il solo motivo?

— Ve ne è, disgraziatamente, ancora un altro, continuò Haydn, ed esso è originato dalla invidia dei nostri colleghi. Non appena è provata la superiorità di un uomo, si deve studiarlo, leggere, ascoltarlo. Ora, quanti indegni e sforniti di comprensione sono in riposo! Altri camminano lentamente ma apprezzano con sicurezza; essi hanno avuto tempo d'incarnarsi in quelli che hanno studiato. La trivialità e la mediocrità trova sempre delle anime basse capaci di incensarle; la nullità ha molti amici, il genio non ha che dei nemici.

— Ciò che voi dite è vero, approvò il principe; ma se foste venuto questa mattina alla mia cappella, voi non ci accusereste di miscocoscere un genio tedesco.

— Ho avuto il piacere di sentire la Messa di Bach.

— Siete rimasto contento dell'esecuzione?

— Sì, contento, e non saprei in verità che lodare gli artisti; i cori sono stati cantati con maestria, questi cori d'una struttura così colossale e d'un impulso che attrae! Quale sentimento ben compreso nell'interpretazione: i pianissimo così morenti fino al momento in cui il *Sanctus* erompe in tutto il suo splendore!

— Avete ragione, riprese il principe, fiero della sua cappella, il *Kyrie* non è stato meno bello.

— Vostra Eccellenza deve avere un maestro di cappella di primo cartello.

— Farete la sua conoscenza e quella di tutto il personale. Vi è tra di esso della gente assai capace.

— Posso chiedervi chi ha suonato così magistralmente l'organo?

— Un certo Beethoven, disse Massimiliano-Francesco, un giovane, ma che ha già molto ingegno. Sapete che potrete farmi un piacere durante il vostro soggiorno qui?

— Eccellenza, Voi non dovete che ordinare.

— Wandenfels vi farà conoscere il giovane Beethoven. Esaminate e provate il sapere di questo nuovo adepto dell'Arte; il vostro giudizio mi sarà prezioso e voi mi direte se egli merita che io mi occupi del suo avvenire.

— Volentieri!

— Così, io conto dunque su di voi, arrivederci, mio buon Haydn, presto voi pranzerete con noi, parleremo della nostra cara Vienna. E' il cielo che vi manda in questo bel giorno

in cui noi celebriamo un così grande avvenimento artistico.

Dicendo queste parole, il principe prese congedo dal maestro di cappella.

Il grande sinfonista vide allontanarsi l'elettore e lo seguì con il suo mite sguardo.

— Incantevole gentiluomo, cuore austriaco; il principe mi ricorda l'imperatore che ha pure un cuore così buono, disse Haydn rivolgendosi al conte di Wandenfels, solamente quest'ultimo è un po' violento.

Il diplomatico sorrise.

— Se andassimo a caccia subito di Beethoven? diss'egli per dare un altro corso alla conversazione.

— Volentieri, non chiedo di meglio. Sono lieto quando posso contribuire al successo di un uomo d'ingegno. Ma mio caro conte, ho un principio che dovete permettermi di osservare.

— Quale?

— Quello di conservare l'incognito davanti un artista che mi si chiede di osservare: in questa maniera lo lo vedo quale esso è, egli non subisce nessun impaccio, io resto imparziale.

— Benissimo, andiamo nella sala dei concerti ed io scommetto che vi troverete Beethoven seduto al pianoforte a preludere.

Wandenfels aveva ragione: Beethoven era nella sala dei concerti; solamente, invece di sedere davanti al pianoforte, guardava dalla finestra e pareva in preda ad un cattivissimo umore.

— Abbiamo cattivo tempo, sussurra Wandenfels, il nostro amico è d'un umore che non ci permette sperare che suonerà. Però, se volete aver pazienza, tenterò un mezzo.

Haydn rimase nascosto sulla soglia della sala, vi penetrò soltanto il conte avanzandosi verso Beethoven.

— Oh! ecco Beethoven, esclamò quando fu vicino a lui.

L'artista si volse lentamente, aveva un'aria così feroce, così tetra che Wandenfels si spaventò.

— Per l'amor di Dio, che cosa avete? Vi è accaduto qualche cosa di spiacevole? Siete ammalato?

— Nè l'una nè l'altra cosa, rispose brevemente Beethoven, ma con un tono così burbero che un altro al posto di Wandenfels se ne sarebbe offeso. Ma questi conosceva la natura strana di quest'uomo straordinario; senza prestare attenzione alla sua maniera di essere si avanzò verso il pianoforte, l'aprì e lo toccò con il fazzoletto.

Quanta polvere su questo strumento! esclamò appoggiando un dito sopra un tasto.

Luigi non si scompose, certamente la sua anima doveva essere assorta. La Messa di Bach gli aveva dunque prodotto una così profonda impressione, o pensava ai dolori delle anime del purgatorio? pensava forse che egli non avrebbe potuto mai lottare con un tale Titano nel dominio delle armonie? Chi avrebbe potuto indovinare ciò che accadeva in quell'anima singolare e tormentata?

Il conte fece risuonare alcuni accordi della Messa di Bach e disse a mezza voce:

— Il pianoforte ha bisogno di essere accordato...

Così dicendo uscì dalla sala senza, però, chiudere lo strumento.

— Ebbene, disse Haydn, non siete riuscito? Wandenfels sorrise e fece segno al maestro di cappella di non muoversi.

Il giovane Luigi si era mosso all'audizione degli accordi; un riavvicinamento avveniva visibilmente tra lui e il clavicembalo.

Ad un tratto un mondo si rivelò nel pensiero del poeta musicista, un'onda di armonie scoppia nella sua vibrante sonorità. Beethoven comprese questa voce, assorto, si diresse verso lo strumento, la sua mano si posò sui tasti, gli spiriti delle regioni elevate delle armonie si svegliarono dal loro torpore.

Sebastiano Bach camminava maestosamente in mezzo a quel torrente di voci ideali. Che potenza, che arditezza, quale splendore in quelle combinazioni!

Haydn e Wandenfels sono in contemplazione. Lo spirito di Bach si distacca da quella incarnazione vivente; è innegabile che un genio superiore si pone al servizio della divinità musicale; però l'anima di Bach si eclissa a poco a poco e la personalità del virtuoso sopravvive solo a questa apoteosi.

— Che cosa è l'esistenza solitaria? sembra dire la voce; che cosa è la polvere umana se non si eleva fino ai limiti della divinità? Che cosa è lo spirito che segue il torrente per sparire nel baratro?

Era il dialogo delle domande e delle risposte, il lamento espresso dalle modulazioni e dagli accordi. La successione delle armonie prende un altro corso, il maestro serio ed ardito sembra esclamare:

— Alzati e cammina verso l'apogeo della gloria, prendi le palme e gli allori che ti dà la mano dell'Immortale e che esso ha sospeso per te al di là delle stelle. Prendi, sono tutti tuoi, non senti nell'animo un impulso colossale di egualizzare ciò che è bello, ciò che è

grande? Cammina e conta su di te, polvere di questo mondo tu varcherai i limiti della materia, tu raggiungerai le vette del sublime, poiché sei predestinato».

E il canto del trionfo s'innalza sempre più sonoro: un levar di sole che sorge durante una notte tetra e tenebrosa:

Haydn non resiste; corre verso l'artista:

— O giovane, venite fra le mie braccia, voi siete chiamato ad alti destini.

Luigi Beethoven si svegliò dal sogno, i suoi occhi si fissarono sullo straniero.

— E' il nostro grande Haydn, gli disse il conte.

— Haydn, Haydn, esclamò Beethoven precipitosamente fra le braccia del maestro Haydn, il grande maestro di tutti. Oh! questo è il più bel giorno della mia vita.

E tutt'e due si abbracciaron con effusione: l'adolescente con la più profonda venerazione, l'uomo coronato di gloria a 52 anni con la gioia sincera di aver trovato un ingegno precoce e sublime.

GUALTIERO PETRUCCI.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per Pianoforte a due mani

GALUPPI (B.).

E. R. 537. - *II Sonata per Cembalo*. Edizione originale.

E. R. 538. - *II Sonata per Cembalo*, trascritta da G. TAGLIAPETRA.

HAMON (C. L.)

E. R. 381. - *Il Pianista virtuoso* in 60 Esercizi. Revisione di E. POZZOLI.

HERZ (H.).

E. R. 51. - *Esercizi e Scale*. Revisione di S. CESI.

KUNZ (K. M.).

E. R. 35. - *Duecento piccoli Canoni a due parti*. Op. 14. Revisione di E. MARCIANO.

PASQUINI (B.).

E. R. 583. - *Partite diverse di Follia* per Clavicembalo o Pianoforte. Revisione di F. BOGHEN.

SGAMBATI (G.).

E. R. 49. - *Formulario del Pianista*.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

La risonanza dei vasi nei teatri romani

Pollo Vitruvio nel libro della sua opera « De Architectura » parla della struttura e della forma che hanno i vasi acustici dei teatri, tratta dell'armonia. Dopo aver detto che la conoscenza della musica è necessaria nell'architettura per trarre le giuste e belle proporzioni, dice di aver seguite le teorie di Aristossene di Taranto. Egli parla della voce e delle regole per modularla, dei tre generi delle modulazioni armoniche, dei tetracordi corrispondenti ai diversi generi, dei suoni stabili e mobili e delle consonanze naturali o sinfonie.

Qui ci piace riportare ciò che scrive Ch. Bouvet nel Bulletin de la Société Française de Musicologie, traduzione e interpretazione di Auguste Choisy (Lahure, Parigi 4 vol.). Egli si occupa specialmente del tre quesiti: 1º Armonia o studio della scala dei suoni musicali. 2º Il sistema risonatore dei teatri. 3º Gli organi e la manticeria. Per la parte tonale Vitruvio dipende direttamente da Aristossene di Taranto, e quanto andremo dicendo in seguito farà intendere perché l'architetto esponga la teoria greco-romana dei Modi. Vediamo quanto riguarda il secondo quesito.

Sistema risonante nei teatri. — Fra i dispositivi acustici di cui Vitruvio preconizza l'impiego nei teatri, per evitare la dispersione dei suoni e le ripercussioni che ne alterano la purezza, si trovano i *vasi sonori od echì*, atti ad accentuare, rinforzare e dare un timbro speciale a certe note. Essi erano destinati specialmente ai teatri in muratura, poco sonori, dice Vitruvio. Al suo tempo (I sec. a.C.) i teatri in pietra od altro materiale solido erano pochi, a Roma non v'era altro « *theatrum lapideum* » che quello di Pompeo.

Le rappresentazioni si svolgevano ancora in edifici provvisori, di legno, di cui il fondo di scena ed il tetto che li sormontava (fatto in modo da riflettere la voce) costituivano delle vere tavole armoniche, che i cantanti utilizzavano, voltandosi verso di esse per ottenere un aumento di potenza vocale.

Se si considerano inoltre i numerosi assiti necessari in costruzioni di tal genere, si capisce subito come teatri simili dovessero essere molto sonori. In queste condizioni l'uso dei vasi risonatori era inutile.

Come si è già accennato, questi ausiliari acustici non si applicavano indistintamente a

tutte le note della scala musicale, ma solo a quelle che si volevano mettere in risalto per la loro importanza tonale, con un rinforzo di suono, o con un speciale carattere di timbro, che le distinguesse dalle altre.

Aggiungiamo che Vitruvio dichiara come simili vasi non fossero in uso a Roma (dopo si vedrà perchè), ma nelle altre regioni d'Italia.

Ed ecco ora come Mr. Choisy spiega la costruzione e l'uso dei vasi risonatori:

Costruzione degli apparecchi risonanti. — Sono generalmente di bronzo, talvolta di cocco. Vengono messi in cellule praticate inter gradus, cioè negli intervalli fra i gradini, lungo i muri di *precinzione*; cellule che ricevono il suono da spiragli di due piedi su un piede e mezzo. I vasi vengono posti colla cavità volta verso la scena, appoggiati a sostegni di legno.

Accordatura. — I vasi risonatori vibrano per quinte formando la serie: *do, sol, re, la, mi, fa diesis, do diesis*.

L'uso di questi vasi (Vitruvio lo riconosce) era assai ristretto. Difatti tale sistema si adatta, si tanto alle scale per quinte esatte di Pitagora, quanto a quelle temperate d'Aristossene; ma un'accordatura stabile suppone la scelta d'una scala ad esclusione d'ogni altra, e pure dei trasporti della scala stessa.

Ripartizione dei vasi risonanti. — A questo punto viene spiegato come in certi teatri vi fossero più serie di risonatori, adatti ai vari « generi », diatonico, cromatico, armonico; serie che pare venissero lasciate in libera vibrazione oppure smorzate a volontà per mezzo di un meccanismo.

Influenza della distanza. — Dai diagrammi annessi dallo Choisy, risulta come i risonatori fossero posti rispetto al palco dei cantanti a distanze assai variabili, secondo l'importanza delle diverse serie e delle singole loro note. Per esempio il *re diatonico* comporta due accentuazioni differenti, secondo che appartiene alla scala *congiunta* oppure a quella *disgiunta*: cioè secondo che è « *sonitus stans* » oppure « *sonitus vagans* ». In un caso è rigorosamente accentuato da due risonatori di prima fila, nell'altro caso, da due risonatori posti in seconda fila. Così pure, secondo che la scala è disgiunta o congiunta, il *si cromatico* è fondamentale oppure « *sonitus vagans* ». Nel primo caso comporta quattro risonatori di cui due in prima fila, nel secondo caso due risonatori soli posti in seconda fila.

Regola dei risonatori. — Lo studio delle ta-

belle contenute nell'opera dello Choisy conduce alla conclusione che le note vengono accentuate col risonatori in ragione:

1º) *Della loro importanza nell'insieme della scala.*

2º) *Dell'interesse che rappresentano come note distintive dei « generi ».*

Sguardo ai caratteri della musica antica. — A questo punto Mr. Choisy considera il complesso della musica greco-romana in rapporto a quanto si è visto e dice: tanto che si consideri l'accento greco e latino come un rafforzamento dinamico, quanto se lo si ritenga un'elevazione melodica della voce, in ogni caso non pare senz'interesse il fatto di mettere meccanicamente in risalto, per mezzo di una gradazione di sonorità, le note essenziali della scala, quelle che limitano e caratterizzano i tetracordi, o che ne differenziano i « generi ».

Confrontando i procedimenti antichi con quelli moderni, si può dire che « nella musica antica le risonanze all'unisono hanno una funzione analoga a quella degli accordi nella composizione armonica. Per noi l'accordo segna le relazioni delle note colla tonica, il posto d'ogni nota nella scala. Presso i greco-romani, la risonanza colle sue gradazioni di intensità e di timbro, segna la posizione delle note rispetto ai suoni fondamentali dei tetracordi ».

Conclusione. — La musica greco-romana non è né tutta omofona, né propriamente armonizzata.

a) *Accordi.* — L'insieme della melodia si svolge senz'altri accordi che degli unisoni e delle ottave. Le scale diafoniche e la scala cromatica disgiunta sono le sole dove s'incontrano una nota centrale accentuata per risonanza e allo stesso tempo accompagnata da un accordo diverso dall'unisono.

b) *Risonanze.* — Nel genere enarmonico, così nettamente caratterizzato dai quarti di tono, la risonanza non agisce che sulle note-limiti dei tetracordi. Invece nel generi diafonico e cromatico essa si estende anche a quelle note che hanno valore distinto.

Quanto all'intensità, la risonanza si gradua così: *Energica per le note-limiti dei tetracordi; più debole per quelle semplicemente distintive.*

Ognuno vede la saggia delicatezza di questo sistema, come anche può notare il valore del fatto che un architetto esponga tutta la teoria musicale del suo tempo.

Sull'acustica dei teatri aggiungiamo le no-

stre riflessioni, sull'importante argomento forse al Choisy inavvertitamente sfuggite.

Anzitutto importa rilevare che da quelle regole Vitruvio traeva la parte tonale di Aristossene il Tarantino, il che prova che i teorici italiani dell'antichità erano dai Romani studiati. I vasi sonori disposti per rinforzare e dare un timbro speciale a certe note, rispondono al fine di ottenerne le diverse sonorità vocali e orchestrali con cui rendere maggiormente l'effetto nello sviluppo del melodramma.

Ricordiamo che la Satusa era una rappresentazione scenica nota in Campania, come le Atellane in Atella ed i canti Fesennini a Fesennino città, per non dire di varie altre che avevano teatri qualche tempo avanti della fondazione di Roma. Infatti alle falde del Monte Albano e in Andria, si conservano ancora i ruderi di antichi teatri. Avanti di questi esistevano quelli in legno. Nei primi secoli a Roma quelli di legno erano movibili.

Da vari anni si fanno studi sul sistema tonale a base di quarti di tono. Si è costruito il pianoforte a base di questo frazionamento e Alois Haba compone musica col tono, semitonico e quarto di tono.

Non crediamo che il quarto di tono come dicono i dotti musicologi della Germania sia stato di uso corrente nella Grecia. Se ciò rispondesse al vero cadrebbe da sé l'affermazione di tutti gli storici musicali di aver creduto in una musica greco-romana, in quanto che i Romani, come tutti i popoli latini, in nessun tempo usarono il quarto di tono, anche dopo la conquista dell'Asia, quando cioè vennero di moda a Roma le asiatiche citarede.

Come affermare con serietà che nulla si può dire sulla conoscenza dell'armonia da parte degli antichi Romani, che non fosse, come dice Choisy, né tutta omofona né tutta armonizzata, se troviamo ogni sorta d'strumenti musicali a fiato di legno, di ottone e a corda che suonavano a unisono e non con note differenti e simultanee, come rivelano due versi di Orazio: « Sonante mistum libris carmen lira? ». La piva col suoi suoni bassi di 4^a, 5^a e 8^a, e l'organo col suol, per quanto rozzi accordi, non dimostrano che quei popoli conoscevano già i principi dell'armonia?

Il senso melodico di quel tempo, come oggi nei latini, non poteva andar disgiunto da quella conoscenza dell'armonia che ha la sua base matematica negli intervalli acustici delle risonanze e delle dissonanze a cui allude Vitruvio.

FRANCESCO ZANICHELLI

Trimestre musicale in Germania

La Germania non è un paese centralista come la Francia, l'Inghilterra, gli Stati Uniti. Per quei paesi, basta dare una rassegna degli avvenimenti musicali di Parigi, di Londra, di New York. Non così in Germania. Qui è assai più arduo dare un'idea del movimento musicale. Qui, raccontare ciò che si esegue a Berlino, sarebbe come dare un resoconto che riguarda la sola Berlino, senza alcuna pretesa di completezza, per quello che si esegue in Germania, cioè a Francoforte, a Colonia, a Norimberga, a Monaco, a Lipsia, a Dresda, ad Amburgo, a Magdeburgo, a Wiesbaden, ad Annover, a molte città minori, ma storicamente importanti.

Il lettore dirà: Va bene, in quelle città ripeteranno ciò che ha avuto successo a Berlino. Ma niente affatto: in quelle città si eseguono delle opere, delle sinfonie, delle pantomime, che vedranno la luce a Berlino dopo uno, due, tre anni, e più tardi. Ciò non esclude, ben inteso, che alcune « premières » si facciano proprio a Berlino. Ma è un puro caso. Ad ogni modo, il cronista musicale di Germania deve considerare Berlino come una qualunque altra grande città del suo Paese. Berlino non fa testo che per l'Operetta e per la Rivista (Revue, se meglio piace).

E dopo questo preambolo, riferiamo quanto d'importante si è fatto in Germania, musicalmente, nel primo trimestre 1926. Nella notte di Capo d'Anno, all'Opera di Gera, abbiamo la prima rappresentazione di *Barabas*, un grottesco musicale, danze e cori, di Vittorio Rieti, preceduto da *Mavra*, Opera buffa di Igor Stravinsky; quest'ultima artisticamente più importante, ma, come successo di pubblico, inferiore al « grottesco ». È vero che era la notte di Capo d'Anno, qui detta « Silvesternacht », sacra a tutte le più ingenue buffonerie.

A Gotha si è eseguito, per la prima volta, il poema di Walt Whitman *Nel fremito del mare*, musica dell'inglese Frederic Delius, un wagneriano impressionista, che scrive della bella musica, ma troppo unicolore, troppo passosa e lirica. Nella stessa città, pure con buon successo, ebbe il battesimo la cantata sinfonica *La sagra del mondo* di Karl Weigl, un altro wagneriano.

A Lipsia è notevole che, accanto alla celebre « Gewandhaus » - Orchestra, si è fondata una « Orchestra Sinfonica Lipsiense » destinata anzitutto alla Radiosinfonia, ma naturalmente non bandita dalle Sale da Concerto comuni. Essa

ha esumato una *Terza Sinfonia* in re maggiore di Federico II di Prussia; un lavoro dal sapore settecentesco senza una nota personale che lo elevi al disopra delle fatiche dei bravi maestrucoli di quel tempo. Ma notevole però, perché sembra enorme che il grande stratega abbia saputo comporre delle serene e leggiadre, per quanto accademiche sinfonie.

Alcuni membri dell'Orchestra Gewandhaus (Flauto, Oboe, Clarinetto, Corni, Fagotto) eseguirono per la prima volta una *Suite* di H. Ambrosius, e un *Sestetto* di H. Bullerian.

Fra le prime esecuzioni dell'Orchestra del Gewandhaus, sotto la direzione di Furtwängler, è da notare un *Tema e Variazioni* di Von Reznicek che ebbe buon successo, e un *Concerto* per Orchestra, op. 38 di P. Hindemith, che, pieno di soli strumentali e di scherzetti d'ogni genere, ebbe un'esecuzione splendida di bravura tecnica e di « humour »; il cui successo, sebbene contrastato a causa delle troppe cacofonie derivanti dal contrappunto atonale e... d'hallo spirito beffardo di questo autore, fu ottimo.

Non si può passare sotto silenzio l'esumazione di un'opera di Haendel, su libretto di Metastasio, dal titolo *Siroe*, all'Opera di Gera già menzionata, il cui direttore ha un culto particolare per i barocchi e polverosi lavori teatrali del grande Haendel, lavori che — siano sinceri — nulla dicono a noi.

Quel rifiorire di Haendel operista su questo ed altri teatri di Germania ci sembra, in fondo, uno di quegli artifizi del gusto che oggi in Germania sono frequenti, ma la verità è che l'esumazione, ora di questa, ora di quella fra le moltissime opere teatrali di Haendel, fa sempre una buona pubblicità all'esumatore, e con un minimo di rischio; giacchè Haendel non si fischia, e tanto i critici quanto i criticatori s'inchinano di fronte al genio indiscusso e a chi ne propali il verbo, anche se soporifero...

Ma volgiamo i nostri sguardi all'Opera di Stato di Berlino e troveremo subito un antidoto alla musica troppo vecchia. *Wozzeck* di Alban Berg è l'opera più antitradizionale che sia mai stata scritta. Già il libretto, in prosa, e per giunta in una prosa di stile « porno-telegrafico » cioè a base di termini sconci e di frasi mozze, è una vera « trovata ». E trovato è stato pure lo stesso libretto, in un vecchio libro di drammi, abbozzati da un giovane di grande ingegno, ma squilibrato e morto a 22 anni, intorno al 1848.

L'azione è, in poche parole, questa. Un povero soldato, avvilito e maltrattato, di ca-

rattere insieme timido e ribelle, ha per amante un'amante di tutti... la quale ha un bimbo... idem (e glie lo canta anche per farlo dormire... anzi quest'è l'unica volta che un personaggio dell'opera canta un simulacro di melodia, non chiedeteci come è armonizzata...) *Wozzeck* però, il povero soldato, crede che quella donna e quel bimbo siano suoi. Dal cozzo di questa persuasione con la realtà, scaturisce il dramma. *Wozzeck* ammazza la donna, e si annega. L'opera finisce col bimbo che gioca a cavalluccio, quando altri ragazzi più grandicelli accorrono e gli dicono: « La tua mamma è morta! ». Ma il bimbo di tre anni guarda stupito, non comprende e continua a giocare. Questo è il dramma di Georg Büchner (celebre del resto, in Germania, per la sua « Morte di Danton »).

E come quell'infelice giovane lo lasciò, senza mutarci una virgola l'ha preso Alban Berg e ne ha fatto un'opera. Quel famoso testo egli lo fa recitare, declamare, gridare, qualche volta cantare, e lo accompagna con un'orchestra enorme che produce a getto continuo suoni e rumori non mai prima uditi. L'*Elettra* di Strauss, nelle sue pagine più cacofoniche e convulsionali, ci fa, in confronto, l'impressione d'una placida ninna nanna. E dello stesso Stravinski ci facciamo un'idea ben diversa se confrontiamo per esempio le sue *Nozze villerecce* per soli, cori, e un'orchestra consistente di 4 pianoforti a coda, e 12 paia di timpani e complessi di batteria, col *Wozzeck* di Alban Berg. Allora lo Stravinski diventa un soave melodista, un musicista caldo e vibrante quasi all'« antica » maniera, malgrado tutte le sue stranezze armoniche e orchestrali. Mentre lo stupendo finale di quelle *Nozze* avrebbe potuto avere la firma di un Puccini, o di un Pietro Mascagni, la musica del *Wozzeck*, invece, è al polo opposto di quanto i due grandi maestri italiani ci hanno abituati a considerare come moderna musica teatrale: essa rappresenta il parossismo della distruzione e, insieme, della più spregiudicata innovazione. Il successo di *Wozzeck* è stato di curiosità e di sbigottimento, se così si può dire. L'opera però non è noiosa mai; ecco certamente un gran punto all'attivo di Alban Berg, o soltanto di Georg Büchner.

Un altro avvenimento importante è stato la rappresentazione del *Cavaliere della Rosa* ridotto a film dagli stessi autori Hoffmannsthal e Strauss, diretta da quest'ultimo all'Opera di Stato a Dresden. Non avremmo mai pensato che la parte musicale potesse riuscire così deliziosa come in questo film e crediamo che

cib provenga dall'assai maggiore scorrevolezza che lo Strauss ha dato alla musica della sua opera per adattarla al film. La parte fotografica pure è splendida. Inferiore è pura, invece, la parte drammaturgica, ed è questa la causa dell'insuccesso, come cinematografia.

Dopo aver menzionato un successo di stima riportato da *La scelta della sposa*, parole e musica del composito Busoni all'Opera Comunale di Berlino, e un esito più caldo de *La festa della vita* di Wilhelm Mauke, all'Opera di Dortmund, passiamo ad avvenimenti che toccano l'Italia più da vicino.

Non si può negare che i teatri d'Opera in Germania dimostrino un'ospitalità simpatia ai lavori dei giovani maestri italiani. Così Respighi poté raccogliere calorosi consensi all'Opera di Amburgo e altrove col suo *Belfagor*, e in varie sale da Concerto del Reich con i *Pini di Roma* o le *Fontane di Roma*. Così pure Malipiero ha fatto molto parlare di sé perchè l'Opera di Düsseldorf rappresentò le sue « Sette Canzoni » che, se anche non comprese dal pubblico, gli lasciavano però una impressione nuova e avvincente; e testé lo stesso Malipiero ha avuto un successo, presso la parte più raffinata e buongustaia del pubblico almeno, con il suo *Trittico goldoniano* all'Opera di Stato di Darmstadt, dove ha condiviso gli onori della serata con Alfredo Casella di cui si eseguiva, pure per la prima volta in Germania, *Il convento veneziano*.

Volgendo i passi nuovamente verso la Turingia e la Sassonia, queste terre musicali per eccellenza della Germania, noteremo con compiacimento che il Teatro Ex Ducale di Altenburg, dopo averci l'anno scorso già offerto la primizia della *Francesca da Rimini* dello Zandonai, ha fatto ora, seguito dall'Opera di Stato di Dresden, risorgere a nuova vita un'opera verdiana che più nessuno conosceva in Germania, cioè *La forza del Destino*. Se anche la nuova traduzione tedesca, dovuta al giovane poeta Franz Weser, non ha potuto certamente eliminare alcuni inconvenienti di quel libretto, l'opera è stata trovata — e a ragione — musicalmente così stupenda che al coraggioso Teatro della piccola Altenburg e alla grande, signorile Opera di Stato di Dresden seguiranno certamente altre scene germaniche nel rappresentarla. E per finire in tema di risurrezioni, non tralascieremo di ricordare il giro trionfale che ha fatto, in questi ultimi anni e ancora continua per tutti i teatri del Reich, il *Don Pasquale* di Donizetti.

ALFRED BRUGGEMANN



Benedetti vecchi!

Giuseppe Radiciotti parlava in *Vita Musicale Italiana* su « Il debutto di Rossini al San Carlo », e fra tante notizie che rievocano l'ambiente musicale nel primo quarto del Secolo XIX, ricordava le disposizioni ed i giudizi di Paisiello e di Zingarelli sulle opere dei giovani d'allora.

« Zingarelli — scriveva Hérod — è il nemico dichiarato di tutto ciò che non è cattolico, apostolico e romano: l'oratorio *La Creazione*, *Don Giovanni*, *Ifigenia in Tauride*, *La Vestale* ecc. sono mostri agli occhi suoi... »

« Narra poi il maestro Spohr nella sua autobiografia che, parlando con lui del Mozart, il direttore del Conservatorio di Napoli (lo Zingarelli), pur concedendo che l'autore del *Don Giovanni* aveva avuto da natura una certa disposizione per l'arte musicale, lamentava che gli fosse mancato il tempo di continuare i suoi studi, perché allora avrebbe certamente potuto comporre qualche bell'opera!!! »

« E, se si ha da credere al Fétis, il Mercadante sarebbe stato una volta cacciato dalla scuola, per essere stato sorpreso dallo Zingarelli a mettere in partitura alcune composizioni strumentali del Mozart ».

« Può dunque immaginarsi in qual conto i due maestri tenessero le composizioni dell'esordiente pesarese. Il Paisiello lo proclamava altamente licenzioso compositore, poco curante delle regole dell'arte; prevaricatore del buon gusto, ecc., concedendogli solo un certo ingegno naturale ed una gran facilità, non disgiunta da ferrea memoria. Quanto allo Zingarelli, si dice che proibisse ai suoi scolari la lettura delle opere rossiniane.

« Soltanto in seguito al successo ottenuto dall'opera *Elisabetta regina d'Inghilterra*, se si ha da credere all'Azevedo, il re di Napoli, avrebbe ordinato allo Zingarelli di revocare la proibizione che aveva fatta ai suoi scolari, di leggere le partiture del Rossini ».

Un'insigne orchestra settecentesca

M. Adam Carse ricordava or non è molto, in *Musical Opinion*, l'orchestra di Dresda, che, alla metà del settecento, quand'era diretta da Gian Adolfo Hasse (1699-1783), era ritenuta la prima d'Europa. E non solo aveva alla sua testa il più famoso musicista d'allora, ma era composta da tali artisti, che, dice il Burney, « quando fu sciolta, diede parecchi eminenti suonatori ad ogni grande centro musicale di Europa ».

« Fra quanti davano il loro tributo all'eccellenza dell'orchestra di Dresda, v'era il francese G. G. Rousseau, il flautista tedesco Quantz, lo storiografo tedesco Gerbert, e l'inglese Burney. »

« Secondo appunto Rousseau (*Dictionnaire de Musique*) nel 1753 il personale di quell'orchestra comprendeva 8 primi violini, 7 secondi, 4 viole, 3 violoncelli e 3 contrabbassi — bene equilibrato gruppo di archi —; poi 2 flauti, 5 oboi, 5 fagotti, 2 corni, trombe, tamburi e 2 cembali. I molti oboi e fagotti erano d'uso corrente nell'equilibrio orchestrale al 1700. Rousseau spiega anche come l'orchestra era disposta in teatro, col così detto direttore al primo cembalo, nel centro, dirimpetto al palco. Alla sua destra stava il violinista conduttore ed il resto degli archi, a sinistra i fiati ed il cembalo secondo o d'accompagnamento. Alla voce *Orchestra*, Rousseau dice come, benché per numero ed intelligenza dei suonatori, l'orchestra di Napoli la sorpassasse, il più perfetto complesso in Europa era quello dell'Orchestra di Dresda, sotto l'illustre Hasse. Giudizio a cui fa eco il Burney nella sua *Storia della Musica* (1776, vol. IV., pag. 580).

« Gioachino Quantz, il famoso flautista, maestro di Federico il Grande, ottimo musicista e buon critico, conferma dicendo che, durante i suoi viaggi non sentì mai orchestra migliore.

Secondo Füstenau (*Storia della musica a Dresda*), nel 1756 v'erano 18 violini, 4 viole, 3 violoncelli, 2 contrabbassi, 3 flauti, 6 oboi, 6 fagotti, 2 corni, oltre agli strumenti a tasto ed ai liuti, che figuravano ancora nelle orchestre alla metà del '700.

« Benché famoso direttore, Hasse non dirigeva alla maniera odierna. Allora non si usava bacchetta, fuorché all'Opera di Parigi, dove si sentiva chiaramente il battere sul pavimento d'un grosso bastone (Rousseau), fino dal tempo di Lulli. Nel 1700, per solito, il direttore sedeva al cembalo collo spartito davanti, e suonava quando credeva, lasciando l'attuale battuta del tempo al primo violino; il quale, con movimenti del capo, del corpo, e talvolta del piede, metteva in moto l'orchestra, la teneva a tempo, e in genere la guidava. »

« Gerbert, autore del grande *Lexicon der Tonkünstler* (1790), ..., riferisce che... ogni nuova partitura passava lo scrutinio di Hasse e di Gian Giorgio Pisendel (il suo uomo di fiducia); i quali rivedevano le arcate degli strumenti a corda, e tutto quanto poteva influire sulla buona esecuzione. Una volta complete, le parti erano nuovamente rivedute dal Pisendel. »

« Un'altra ragione di ricordare l'orchestra di Dresda è per Antonio Hampel, entratovi nel 1750 come secondo corno, dopo aver fatta la memorabile scoperta che otturando tutto od in parte colla mano destra il padiglione dello strumento, se ne traeva una nuova serie di suoni... Secondo Eichborn, Hampel sarebbe anche l'inventore del sordino dei corni e delle trombe. »

Chi ci darà notizie su quell'orchestra settecentesca napoletana, che « sorpassava quella di Dresda per numero ed intelligenza dei suoi suonatori? ».

Il nostro brano musicale

Riproduciamo in questo numero il brano di Basiliola *Ah! non tremate!* nel primo atto della *Nave* di I. Montemezzi, l'opera che venne eseguita per la prima volta alla Scala, con vibrante successo, il 3 novembre 1918; data memorabile, perché quella stessa sera fu annunciata al pubblico l'occupazione di Trieste e Trento da parte delle truppe italiane. In seguito il bellissimo lavoro dell'autore dell'*Amore dei tre Re* è stato eseguito, e sempre con successo costante, in Italia ed in America.

“Carmen”, bolscevizzata

Tutti sanno come in Russia anche le arti stiano pagando il loro contributo ai nuovi ideali; ora un saggio di tale rinnovazione, trasportato a Berlino, fa emettere alte strida, non solo in riviste conservatrici come la *Allgemeine Musik Zeitung*, ma anche al *Musikblätter des Anbruch*. Questi, che per programma sono sempre favorevoli all'alba di nuove tendenze, usano anzi parole che, a nostro parere, sono più tragiche del necessario, data la ridicola enornità del fatto.

« Al Teatro degli artisti » (Künstlertheater) di Mosca, diretto da Stanislavski e celebrato ovunque, si è annessa una scena musicale, sotto la direzione del non più giovane, ma entusiasta Nemirovic-Dancenko. Egli annuncia nuove gesta, aventi per iscopo la rinnovazione per intima necessità; e da questo punto di vista l'Opera più che il teatro di declamazione è irrigidito dalle convenzioni e dalle tradizioni... »

Noi ne concluderemmo invocando nuove opere d'arte che rispondano alle reali esigenze della rinnovata mentalità. Invece Nemirovic-Dancenko... mette mano alle opere esistenti, « ed incomincia con *Carmen*, che chiama *Carmencita ed il soldato*, e viene... drammatizzata ».

« Non parliamo che, a nostro giudizio, giusto tale opera è un capolavoro anche dal lato drammatico; e non pare affatto che proprio, né quel libretto abbia bisogno di riforme, né quella partitura ». Qui Hans Gutman, autore dell'articolo, considera le varie e incredibili modificazioni del libretto; poi dice: « Ma quello che si è fatto nella partitura è un vero sacrilegio... essa è distrutta con ruvida mano. Pezzi mancati, pezzi spostati, battute inserite, Josè canta melodie che sarebbero del coro e viceversa, il coro di ragazzi è soppresso, sono aggiunte parti al cori, l'strumentazione è modificata... Il musicista s'allontana con orrore... ».

Questo inqualificabile insieme venne eseguito a Berlino dalla compagnia del teatro russo, con un'esecuzione che pare fosse degna del lavoro così disumanato; ed « il successo, specie per parte di gente del paese, fu grande ».

ITALIA

Rivista Musicale Italiana. - Torino, febbraio 1926.

M. R. BRONDI. - *Il flauto è la chitarra.*

Continuazione del lungo scritto. Qui si parla di La chitarra nell'epoca moderna e contemporanea. Autori e metodi — Parte 3^a. La Chitarra nella costruzione, nei musei, nella musica vocale, sinfonica, ecc.

DR. U. ROLANDI. - *Didascalie sceniche in un libretto dell'« Euridice » del Rinuccini.*

L'A. presenta le annotazioni da lui trovate in un libretto, e furono fatte verosimilmente da uno spettatore colto alla prima rappresentazione del primo melodramma fiorentino. Propose poi di raccolgere le varie didascalie simili in un unico testo riassuntivo, che illuminerebbe abbastanza sull'azione del lavoro.

A. ALBERTINI. - *I quaderni di Conversazione di Beethoven.*

Amplia recensione d'elogio dell'edizione pubblicata di recente e con rara competenza da Walter Nohl.

G. KNOSP. - *Le « Gamelin ».*

Fine dello scritto interrotto fino dal fasc. 19, p. 38, del 1924, in cui si parla diffusamente dell'orchestra gloriosa. Annessa bibliografia sulla musica indocinese.

G. PANNAIN. - *La musica e l'estetica dell'idealismo.*

Difesa dell'estetica crociana in risposta agli attacchi di L. Pagano, nel fascicolo di dicembre della stessa rivista.

L. PAGANO. - *Socrate e la pulce.*

Replica in risposta all'articolo precedente. La Direzione dichiara chiusa la discussione. — Il tema trattato è di somma importanza, e noi speriamo che simili scambi d'idee sull'estetica musicale sieno meno rari, pure confessando di temere le battaglie di parole.

N. TABANELLI. - *La musica e la nuova legge sui diritti d'autore.*

Si riferisce e si illustra quanto interessa la musica nel decreto-legge del 7 novembre 1925.

II. Pianoforte. - Torino, marzo 1926.

G. ROSSI-DORIA. - *Arte oggettiva.*

Con perfetta evidenza l'A. dimostra come arte oggettiva sia una formula vuota di senso.

C. VALABREGA. - *Mario Castelnovo-Tedesco.* ... Studio ed esegesi critica dell'opera di uno fra i più nobili compositori contemporanei nostri...».

G. PANNAIN. - *Vicende della cultura musicale moderna. III.*

Sguardo allo sviluppo della stereografia. Curioso che non vi sia neanche una parola sulla Critica dello Stile, che è l'oggetto degli studi odierni, specie in Germania, e rispetto alla quale quasi tutta la musicologia passata non è che opera preparatoria.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 5 febbraio 1926.

DR. U. ROLANDI. - *Uno sconosciuto « oratorio » di Muzio Clementi dodicenne.*

Sarebbe il « Matirio de' gloriosi santi Girolamo e Celso, compimento sacro per musica, da cantarsi nell'Oratorio de' R. R. Padri della Congregazione dell'Oratorio », scritto a Roma nel 1764. Finora si tratta del solo libretto, posseduto dall'A.

— 5 marzo 1926.

U. ROLANDI. - *Il Librettista del « Matrimonio Segreto ».*

Inizio d'uno studio biografico su Giovanni Bertali, poeta cesareo alla Corte Viennese, succeduto ad A. Zeno, a P. Metastasio ed a L. Da Ponte.

Vita Musicale Italiana. - Napoli, marzo 1926.

G. RADICIOTTI. - *Il debutto di Rossini al San Carlo.*

Il dono stadio rossiniano dà qui forse una primitiva del grande lavoro, che speriamo non tardò ad uscire. Annessi ritratti di Rossini nel 1823, di L. Colbran nel 1812 e di D. Barbaja.

U. PROTA GIURLEO. - *Nuovi documenti su Alessandro Scarlatti. I. La Patria.*

L'A. prova con documenti come il grande Maestro fosse di Palermo e non di Trapani, come per solle si dice, e pubblica i nomi dei genitori.

R. BOSSI. - *Il tragico ritorno!*

Resoconto del viaggio fatto all'Havre per accogliere la salma di M. E. Bossi.

A. LONGO. - *Del Pedale nella Tecnica del Pianoforte.*

Norme principali per l'uso del pedale destro.

ESTERO

Le Ménestrel. - Parigi, 29 gennaio 1926.

E. C. GRASSE. - *Reconstuire.*

L'A. (un siamese di Bangkok) spiega l'arricchimento che potrebbe alla musica l'uso di modi (in senso largo) di sempre nuova combinazione da parte dei musicisti, colle relative conseguenze per l'architettura musicale, inseparabile dalla tonalità. Continua nel seguente numero.

— 12 febbraio 1926.

C. BOUVET. - *A propos d'Alceste. — J. CHANTAVOINE. — « Alceste ».*

In occasione dell'esecuzione del lavoro di Gluck a Catania all'Opéra, Mr. C. Bouvet parla della cantante Mario Battu (1887-1913) che ne fu interprete mirabilmente, e Mr. J. Chantavoine espone qualche sua impressione in argomento.

H. DE CURZON. - *Madame de Sévigné Musicienne.*

La celebre dama fu anche fine amatrice di musica, cantava, e quando parlava di musica (coll'etica squida discrezione), mostrava di conoscerla a fondo.

— 19 febbraio 1926.

P. LANDORMY. - *L'explication des chefs d'œuvre de l'art.*

Il ministero francese ha prescritto che, nelle Scuole medie, si illustrino tra i capolavori artistici anche quelli della musica. Si riferiscono le generiche prescrizioni governative, facendo qualche riserva.

— 26 febbraio 1926.

R. MANUEL. - *Lettre à Gertrude.*

In forma di lettera ad una presunta Madame Gertrude S., si spiega l'inconsistenza della idea che la musica modernissima sia assassina. Stendhal ha detto bene che la bellezza « è una promessa di felicità ». — « Enfin l'amour, ce n'est peut-être pas grand'chose, mais le reste... ce n'est rien du tout ».

Revue de Musicologie. - Parigi, febbraio

E. DROZ - G. THIBAULT. - *Un chansonnier de Philippe le Bon.*

Fac-simile ed accurata illustrazione di 4 pagine (le prime e le ultime) d'un canzoniere trecentesco analogo a quelli di Strasburgo, Cambrai, Ivrea, ecc.

M. CAUCHIE. - *Les véritables nom et prénom d'Ockeghem.*

Sulla base di documenti si mostra come il grande Maestro flammingo dovesse chiamarsi esattamente Johannes Ockeghem oppure Oekghem.

A. PIRRO. - *Orgues et Organistes de Hagueneau de 1491 à 1525 environ.*

* Secondo le indicazioni che presento... si può ritenere che, nel trent'anni corsi fra la costruzione dell'organo di Krebs e Dürr, la vita musicale di Hagueneau era press'a poco quella delle altre città della regione del Reno...».

J. TIERSOT. - *Les livres de Petrucci.*

Ampio scritto in cui si dà risalto al valore delle stampe del Petrucci, al fatto che la Biblioteca del Conservatorio di Parigi ne possiede la maggiore collezione, si fa voci perché di quelle stampe si faccia un'edizione in fac-simile. La cosa pare già avviata.

Y. ROKSETH. - *Un fragment de Richafort.*

Nella pubblicazione del 1° del 2 Libri di musiche d'organo editi da P. Attalogni nel 1531, l'autrice ha riconosciuto un frammento di Magnificat di J. Richafort. La versione polifonica viene riprodotta ed illustrata.

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 febbraio 1926.

J. TURINA. - *Musique Espagnole Moderne.*

Sguardo all'evoluzione fatta dalla musica spagnola nel secolo XIX ed alle correnti ed influenze che vi operarono ed operano tuttora.

P. RAMAIN. - *L'accouplement Cinéma-Musique est une erreur.*

* Finché la musica sarà un accessorio per il film, non sarà che un rumore. Finché il film, per sostenersi, avrà bisogno della musica — secondo l'espressione di A. Honegger — il Cine seguirà il passo senza avanzare, e sarà una caricatura dell'arte...». La musica deve soltanto « creare l'atmosfera necessaria perché sulla scena si svolga l'azione psicologica ».

Le Monde Musical. - Parigi, febbraio 1926.

E. COOLS. - *André Gedalge.*

Attenzioso necrologio del formidabile di tutta una generazione di maestri. Annesso ritratto.

L. FLEURY. - *Les sept plaies de la musique. IV. L'affichage.*

Cel solito brlo l'A. spiega l'insufficienza della pubblicità per affissi (come si fa a Parigi), e che costa tanto ai poveri artisti.

M. PINCHERLE. - *Eugène Ysaye.*

Il grande violinista belga viene prospettato nei vari aspetti della sua personalità artistica.

M. TOUZÉ. - *L'harmonie, ses lois, son évolution.*

Fine dello scritto, diremo a provare che « il carattere

d'un accordo varia secondo la complessità dei rapporti dei suoi che lo compongono ». Quindi, poiché l'orizzonte sonore va allargandosi sempre più, bisogna allenarsi allo sforzo di conoscere rapporti sempre più lontani.

N. BOULANGER. - *La Musique Moderne.*

L'A. considera: 1^o L'allargamento del senso tonale, 2^o Le modificazioni armoniche, 3^o Quelle ritmiche, 4^o Le ricerche orchestrali, 5^o La declamazione.

H. GIL-MARCHEX. - *Un Planiste Français en Russie et au Japon.*

Lettera-resoconto della missione di propaganda artistica, che il giovane pianista sta compiendo, pare, con molto successo.

E. ALBRANESI. - *Lettre à Mlle. T...*

Lettera riprodotta dal *Journal de musique par une Société d'amateurs* fondato a Parigi nel 1773, dove il famoso soprano italiano (1729-1800) spiega la sua pedagogia del canto, sotto forma di lezione.

La Revue Musicale. - Parigi, marzo 1926.

M. BOUCHER. - *G. M. Witowski.*

Ampio scritto dove si illustra in ogni senso la personalità e l'azione dell'attuale direttore del Conservatorio di Lione.

DOCT. R. SCHADE. - *Le plus vieil Opéra du monde.*

E il mito greco-romano scoperto nel papiro d'Ossirincus; l'A. ne parla in tono abbastanza dilettantesco. Torneremo sull'interessante argomento.

H. FURST. - *Musiques Persanes.*

Con grande poesia ed in forme assai gradevoli si parla di musiche persiane udite dall'A. — Annessa una riproduzione di bella minatura persiana a soggetto musicale.

J. ESTEVE. - *La pensée musicale.*

Serbo filosofico, diretto a provare che la musica non ha veri pensieri; ma la natura indefinita del suo linguaggio è la sua qualità e la sua superiorità stessa.

C. KOECHLIN. - *André Gedalge.*

In memoria dell'illustre maestro-parigino, l'A. (suo allievo) ne trameggia la intelligente e paterna figura. — Seguono altri omaggi di Maurice Ravel, Florent Schmid, Arthur Honegger, Darius Milhaud, tutti scolti di Gedalge.

The Sackbut. - Londra, febbraio 1926.

P. WARLOCK. - *The Editing of Old English Songs.* (La pubblicazione di antichi canti inglesi).

Sguardo alle varie edizioni di tal genere uscite finora, e di cui, secondo l'A., sono genuine solo quelle di G. E. P. Arkwright, Sir Richard Terry e W. Barclay Squire. — Continua.

H. S. GORDON. - *The Supersession of the Star.*

Per l'A. la freddezza degli Inglesi per l'opera dipende in parte dalla loro ripugnanza per le « stelle » o per le « prime donne ». Qualcini si propone di fare come Mr. Ronald Calliffe, che eseguisce opere continuando le donne con ragazzi!

H. E. WORTHAM. - *The Composer as Hero.*

A proposito d'un recente lavoro dove Mozart è l'eroe d'un'aristotele teatrale, si mostra e si spiega come i musicisti anche maggiori facciano sempre certa figura in simili condizioni.

D. ARUNDELL. - *Modern Choral Works.* (Lavori corali moderni).

Si considera la maniera di trattare il coro nella 1^a Sinfonia Corale di Gust. Holst, ed in « *Sancta Civitas* » di R. Vaughan Williams.

Musical Opinion. - Londra, febbraio 1926.

E. BLOM. - *Jazz in the Concert Hall.*

Il Jazz-band del Savoy Hotel comparve cinque volte nei concerti del Queen's Hall, L'A. incomincia a notare che vi era un pubblico speciale, poi si mostra netamente scettico sul valore di quelle musiche.

A. J. SHELDON. - *On Elgar.* III. *The Musician.*

Il vecchio maestro viene qui considerato nel rapporto tra anima ed arte.

H. O. ANDERTON. - *Conducting and Conductors' classes.*

Sguardo ai bisogni d'educazione musicale dei direttori d'orchestra e di coro, e noiose sulle molte scuole pratiche che vi sono a tale scopo in Inghilterra.

— *A Musical Pilgrimage in Vanishing London.*

Questa volta il Pellegrinaggio Musicale va ad Orme Square, n. 12, dove nel 1877 abitò Wagner, ospite di Edoardo Dannreuther. Si dà un disegno della piccola casa, e si rievoca il tempo di quel soggiorno, e l'arione wagneriana che vi era comparsa.

M. WURM. - *Two Years with Madame Clara Schumann.* (Due anni con Clara Schumann).

Memorie personali dell'insegnamento ricevuto dall'autrice con J. Raff e con Clara Schumann. Lo scrivo continuo.

The Musical Times. - Londra, febbraio 1926.

W. DAWNS. - *Gresham Essays.* III. *The Perfect Fourth.* (La quarta perfetta).

Interessante sguardo ai mutamenti di impiego e di concetto, passati dall'intervallo di quarta attraverso i secoli, da Ubaldo a Gustavo Holst.

A. CASELLA. - *Ravel's Harmony.*

Coll'usata intelligenza l'A. considera l'armonia di Ravel, che « certi suoi compagni giovani chiamano

Nei prossimi fascicoli pubblicheremo articoli di :

**EMANUELE BEER ;
ALFREDO CASELLA ;
GIULIO FARÀ ;
S. A. LUCIANI ;
ETTORE ROMAGNOLI ;
MARIO SIGNORELLI ;
ALCEO TONI.**

scolastica, ed altre anguste mentali tormentata. C'è molto di vero nelle due definizioni; difatti il maestro riesce ad ottenere perfetto equilibrio tra scena tradizione e sete di novità...».

W. F. H. BRANDFORF. - *Some Observations on "Horn Chords: An Acoustical Problem".* « Alcune osservazioni su gli « Accordi per Corno ».

Nel numero d'ottobre della rivista (v. pag. 236 di ottobre p. p.) si parlò della strana possibilità che ha un cornista di suonare accordi. Qui si ricorda questi trattarono l'argomento in passato, fin dalle origini dell'uso artistico dello strumento.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 5 febbraio 1926.

Dr. H. ULLRICH. - *Giuseppe Verdi.*

« Nel giudizio su Verdi negli ultimi 10 anni (in Germania) si è mosso assai... Rigoletto, Ballo in maschera, Aida, il Requiem... ed anche più le ultime opere, non vire e, se tutto non inganno, resteranno...».

12 febbraio 1926.

W. ABENDROTH. - *Das Pathos im Wandel seiner Erscheinungen.* (Il « pathos » ne' suoi mutevoli aspetti).

Presi come tipici: Schiller pel pathos *sensu freni* e Goethe per quello contrario, si spiega come Tristano sia il monumento musicale del primo aspetto, mentre oggi domina la tendenza opposta.

G. GRAENER. - *Jazz-Glosse.*

Il Jazz è la musica dei negri, ma diffondendolo si arrestano questi nella loro via verso la civiltà; perché, invece che i negri vengano verso i bianchi, almeno che torniamo ad un grado civilmente inferiore.

L. SCHMIDT. - *Probleme der instrumentalen Technik und ihre Lösung durch den Film.* (Problemi della tecnica strumentale e loro soluzione col « film »).

I modi delle mani o delle braccia hanno parte importante nella didattica degli strumenti; si propone di fissare la pratica dei maggiori maestri con « films », per servirsi poi nell'uso scolastico.

19 febbraio 1926.

S. KALLENBERG. - *Jean Paul und seine Bedeutung für die Musik.* (G. P. Richter ed il suo significato per la musica).

Si propone la musicalità del grande romanzo come fonte e modello per l'arte sinfonica dell'avvenire.

DR. G. GRANZOW. - *Musik und Okkultismus.*

La Società berlinese per Ricerche Parapsichiche presentò il 14 febbraio p. p. una signora che avrebbe improvvisato in istato medianico. L'A. (che assisteva) crede si trattò solo d'una persona di buone doti musicali — anche non eccezionali — e che fu come altri fanno senza presupposti spirituali.

Melos. - Berlino, gennaio-febbraio 1926.

K. HORWITZ. - *Neue Musik für Soloinstrumente.*

Acuto studio sulle musiche che oggi si tentano a comporre per un solo strumento melodico, come violino, flauto, ecc., oppure per due. Si indagano prima le condizioni di tale musica, e poi si dà uno sguardo a come venne trattata da M. Reger in poi.

LA NAVE

ATTO I.

*Musica di
Italo Montemezzi*

*Tragedia di
Gabriele D'Annunzio*

BASILIO

Lentamente



Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO. (Copyright MCMXIII, by G. RICORDI & C.)
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione, traduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction, translation and transcription are strictly reserved. 112500

rall. un poco
me, co - si tro - man - do. Non vi tocche.
pp express. pp express.
rall. un poco
a tempo
- ro, senon vo le te ch'io vi too - chi. Come palli de
a tempo
pp dolce pp
movendo un poco
son le vostre mani, ca - ri fra - tel - li! Ma -
movendo un poco
p cres.
rall.
- ri - - no! Ah!
rall.
117500

a tempo
si, sei tu, sei tu. Ti sen - - to al -
a tempo
rall. un poco
- Pa - ni ma tua dol - ce
rall. un poco che si pie - ga set to il
poco cresc. pp
a tempo
poco rall. a tempo
pe - so del pianoforte non pian - go
poco rall. a tempo Sel tu,
dolcissimo
sei tu, Ma - ri - no, Pa - mor no - stro,
p express.
117500

4

117500

J. LEIPS. - *Neuklassische Interpretation.*

« Neoklassica » significa novissima ed antironomica. Si spiega come, giustamente sia ora di liberarsi della maniera appassionata in cui per solito si interpretano le opere classiche.

A. KNAU. - *Ludwig Webers « Christgeburt ».* « La Natività di Cristo » è una specie di mistero da camera, rappresentato, cantato e danzato. Nella musica il Weber è tornato alle vecchie canzoni popolari, tranneando con grande maestria ed allo stesso tempo con rara trasparenza quasi infantile.

L. KALLENBERG - GRELLER. - *Klanggestaltungswerte in der Neueren Französischen Musik.* (Valori di rappresentazioni foniche nella nuova musica francese).

Ampio scritto sulla musica odierna d'intendere i rapporti musicali, ed in ispecie quelli tonali e quindi anche di forma. Poi si passa all'indagine su tali rapporti nei giovani e giovanissimi maestri francesi.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, febbraio 1926.

Dr. O. URSPRUNG. - *Der Palestrinastil im Lichte unserer Zeit.* (Lo stile palestriniano alla luce del nostro tempo).

Bello scritto in cui si riassumono vari acuti giudizi dati sullo stile del santo Maestro romano, dai migliori studiosi tedeschi della moderna critica. Tutti sono concordi nel riconoscere in Lui l'ultima e sublime voce del medio evo, mentre stava nascendo la musica dell'età moderna.

DR. A. HEUSS. - *Wie einige grosse Eingebungen in berühmten Liedmelodien zustande gekommen sind.* II. (Come si producessero certe grandi trovate in melodie celebri). Continuando le sue osservazioni (pag. 50 di febbraio p. p.), l'A. studia il canto « Die Himmel röhmen die Ehre Gottes » (Cagli enarriant gloriam Dei) di Beethoven.

G. A. LORTZING. - *Neue Briefe.*

Pel 75º anniversario della morte del maestro, G. R. Kruse ne pubblica alcune lettere inedite, e le illustra opportunamente.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, febbraio 1926.

W. HEINITZ. - *Vier Lieder aus Ost-Neumecklenburg.*

« Quattro canzoni dal Nuovo Mecklenburgo » (Oceania), fissati col grammofono, vengono qui dati in note ed illustrati.

F. ROSENTHAL. - *Probleme der musikalischen Metrik.*

In Germania si discute molto sulla ritmica e metrica della musica. Qui si spiega a lungo come, sulla base sostante della comune struttura del moto ritmico (come su una trama), moduli, frasi, periodi, si sviluppano ora secondo ed ora contro la tendenza del moto di base. — Sono cose che in Italia si leggono da un pezzo in un trattato che tutti conoscono.

P. EPSTEIN. - *Telemanns Frankfurter Kantatenjahrgänge.*

Scritto bibliografico, dove si stabilisce la data delle Canzoni di Telemann conservate a Francoforte.

Dr. G. ADLER. - *Musikhistorischer Kongress.* Invito al Congresso di Storia della Musica a Vienna dal 26 al 30 marzo 1927.

Die Musik. - Stoccarda, febbraio 1926. -

H. BERL. - *Musik des Ostens.* (Musica orientale).

Primitiva d'un libro di questo titolo, che promette moltissimo per profondità ed accuratezza. Poiché l'A. considera le quattro categorie di fenomeni: voce, corpo, strumento, paesaggio; qui parla delle due prime.

A. RIMSKY-KORSAKOFF. - *Das Abenteuer des Pachomitsch. Eine unbekannte Komposition Mussorgskis.* (« L'avventura di Pacomio »). Sconosciuta composizione di Mussorgski. È un autografo custodito alla Biblioteca di Leningrado, ed è una scena isolata, diseguale per valore, ma di cui un frammento è entrato in uno dei momenti salienti di Boris.

R. HARTMANN. - *Erziehung zur Linearität.*

La melodia è il germe (o, se si vuole, la sintesi) della musica, la quale invece si studia come se nascisse dall'armonia. Bisogna orientare la pedagogia verso la melodia, come linea dinamica.

W. KARTHAUS. - *Tonele und Atonale Musik.*

« La musica atonale nega un gran numero di principi psichici... nega prima di tutto le tensioni e le dimensioni tonali (cioè gli slanci ed i tipi che sono i germi d'ogni movimento)... Nel campo della musica tedesca, non è neanche da parlare di negare quelle leggi, che nascono dallo spirito stesso »...

E. REGER. - *Die « Objektivität » des Dirigenten.*

« L'oggettività del direttore » d'orchestra (o dell'interprete in genere) non esiste. Ognuno fa passare le opere d'arte attraverso il proprio temperamento, e pare che l'interprete sparisci, solo quando egli aderisce al carattere dell'opera interpretata.

R. SCHADE. - *Ein neuentdecktes Bildnis Mozarts.*

Il « Ritratto inquadrato nuovamente scoperto » è quello riconosciuto a Bolzan da Mr. Henry Prunères ed esposto nella *Revue Musicale d'Automne* u. s.

L. BANDARA. - *Das Javanische Orchester.*

Un altro scritto sull'orchestra di Giava, ch'è il tipo più perfetto dell'oriente indocinese e che, secondo l'autrice, è destinato a rinnegare l'avevagliano tipo europeo. Oltre a due fotografie, si danno notizie sulle due scuole, una a 5 ed una a 7 note, assolutamente diverse dalle nostre.

H. KNOEDT. - *Musikleben in Brasilien.*

Notizie sulla vita musicale del Brasile, dove le due maggiori correnti sono una italiana con centro a San Paolo, ed una francese con centro a Rio de Janeiro. Auguri e speranze per l'avvenire.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1 febbraio 1926.

Dr. E. KROLL. - *E. T. A. Hoffmann als Musiker.*

Sguardo all'attività di E. T. A. Hoffmann quale musicista (mentre tutti lo considerano solo come critico e poeta), fino alle due opere *Aurora* ed *Ostalba* (eseguita da H. Pfitzner), e che contiene ormai i germi di tutto il teatro romantico tedesco, fino a Wagner.

Dr. R. von MOJSISOVICS. - *Bach-Probleme.* I.

Inizio d'una serie di studi destinati a diventare un libro. Qui si considera il ritmo ed il fraseggio di vari tempi, e della polifonia bachiana in genere.

A. STRADAL. - Franz Liszt's Aufenthalt in Rom im Winter 1885-86. (Il soggiorno di Liszt a Roma nell'inverno 1885-86).

Memorie personali con minuscoli particolari (talvolta grotteschi) su ambienti, persone, fatti a cui l'A. era presente. Continua nel seguente fascicolo.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 15 febbraio 1926.

DR. R. ZIMMERMANN. - Das Doppel-Ich in Wagner's Dichtungen. (Lo sdoppiamento di persona nei poemi di Wagner).

Sono noti i contrasti di io interiore in Goethe, qui si mostra uno sdoppiamento simile in Wagner quale poeta: Sigfrido rispetto a Wotan, Walter ed Hans Sachs, Parsifal e Amfortas. E la figura giovane e fiammeggiante in contrapposizione a quella dell'uomo (sia pur nobile) dell'ambiente comune. Tale contrasto si considera lo rapporto alla vita ed alle singole opere del Maestro.

DR. P. MARTELL. - Das R. Wagners Museum in Eisenach.

Descrizione del museo che la piccola città di Turingia deve al prof. Kirschner.

B. WITT. - Psychologie des Beifallklatschens. (Psicologia dell'applauso).

L'applauso ha due aspetti, uno esortivo ed uno psicologico. Il rumore dei battimenti non è certo bello come segnale, p. es., d'una Sinfonia o d'un atto di opera; ma risponde ad un bisogno di chi ascolta e vuol mettersi in diretta e collettiva comunicazione coi artisti.

Muzyka. - Varsavia, febbraio 1926.

Z. NEJEDLY. - Le relazioni polono-cèche nella musica.

Tra i due popoli vi furono sempre strette relazioni musicali. Nel 1700, maestri céchi viventi in Polonia diedero spesso impulsi all'arte polacca; servizio che Chopin pagò largamente influendo su Sméťana e tutta la nuova musica ceca.

V. HELFERT. - L'idea creatrice nella musica ceca.

L'arte ceca, prima di avere caratteri propri, subì influsso dei vari paesi dominanti nelle diverse fasi della storia musicale. Solo nel sec. XIX, con Sméťana principiò la rinascita nazionale.

K. B. JIRAK. - Smetana, Dvorák, Fibich.

I tre maestri riassumono l'ideale ceco: Sméťana comprende tutti gli elementi dell'anima nazionale, Dvorák è il maestro dello splendido colorito, Fibich il tragico e lirico soggettivo.

J. LOEWENBACH. - La moderna musica ceca.

Si illustrano Förster, Novak, Suk e Janáček, e la loro e la sua importanza per la cultura musicale ceca.

J. BRANBERGER. - Le scuole musicali in Cecoslovacchia.

L'A., capo sezione al Ministero della Pubblica Istruzione a Praga, spiega il sistema scolastico musicale, e la sua importanza per la cultura musicale.

K. B. JIRAK. - Le riviste musicali cèche.

La più vecchia è *Dálbor*, fondata nel 1888, e le più importanti sono oggi: *Listy Hudební Maticy* e *Hudební Ročníky*.

J. LOEWENBACH. - Gli editori musicali cèchi. Le case editrici non risalgono oltre il sec. XIX, non

sono ancora molto sviluppate; la principale è ora la *Hudební Matica*.

— Sezione Cecoslovacca della S. I. M. C.

Fondata nel 1920 s'è molto sviluppata, perché la propaganda per la nuova musica è fatta su larga scala.

Sveta Cecilia. - Zagabria, febbraio 1926.

DOTT. A. SCHNEIDER - DOTT. B. ŠIROLA. - Il più antico «Kolo» croato che si trovi scritto.

Nella «Nuova e curiosa Scuola de' balli teatrali» di Gregorio Lambranzi (Norimberga 1716) c'è una «Schiarona» ballata da «il gondoliere veneziano e sua moglie». Si mostra come si tratti d'una danza scritta su motivi croati ancora in uso.

Modern Music. - Nuova York, gennaio-febbraio 1926.

E la League of Composers Review che ha mutato nome ed aspetto, e riprende le pubblicazioni trimestrali.

H. PRUNIÈRES. - The Departure from Opera. (Il distacco dall'opera).

Sguardo alle tendenze verso nuove forme sceniche, in vari dei più noti maestri odierni.

G. SELDES. - Jazz Opera or Ballet?

L'A. insiste nella sua vecchia idea che il jazz sia destinato a produrre balletti e non opere, ed indica come avviamento *I grattacieli (Skyscrapers)* di John Alden Carpenter.

O. RESPIGHI. - Marionettes as seen by an Italian.

Le marionette viste da un italiano si prestano al comico, ma non all'espressivo, dove ogni gesto accentuato si fa grottesco, né al coreografico che «diventa un seguito di modi angolosi ed assurdi».

R. E. JONES. - «Skyscrapers». An Experiment in Design.

L'A. ha fatto le scene per il balletto *I grattacieli*, e spiega come ha proceduto. «Non v'è né libretto né azione, né tracce stabili per le danze, né ambiente. Dapprima vi era solo della musica, e su di essa si è costruito, dal compositore e dallo scenografo, senza il coreografo tradizionale». Annexi due fac-simili di scene, in ambiente estetico futurista.

NOVITA'

F. BRUNETTO

Antologia vocale

per Soprano, Tenore,
Mezzo-Soprano e Contralto
(120053)

EDIZIONI G. RICORDI & C.



VITA MUSICALE



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

La «Sacra rappresentazione», di «Abraham e Isacco», testo di Feo Belcaro, musiche di Ildebrando Pizzetti, al Teatro di Torino (18 marzo).

Le «Sacre rappresentazioni» in Italia, come i «mystères» in Francia, gli «autos da fé» in Spagna, i «miracles plays» e le «moralities» in Inghilterra, furono le manifestazioni primordiali da cui, presso ciascuna nazione, ebbe poi origine il proprio teatro drammatico.

La fonte di queste forme d'arte assai ingenua è sempre la Bibbia, i cui numerosi episodi, rozzamente sceneggiati, son presentati nella veste di uno «spettacolo».

L'Abraamo e Isacco di Feo Belcaro, rappresentato per la prima volta in una chiesa fiorentina nel 1449, quando cioè la sacra rappresentazione aveva già toccata la sua maturità, si può ritenere, di essa, una delle espressioni più tipiche e significative. Non che la favola offra qualche cosa di nuovo e di inaspettato, perché il racconto biblico è fedelmente seguito nelle sue fasi e nulla vi ha aggiunto la fantasia del poeta.

Il merito e l'attrattiva dello spettacolo non è nel suo «intreccio» e nel suo sviluppo, ma nella sicura delineazione delle scene, nel carattere e nel particolare *motus animae* di ciascun personaggio e, specialmente, in tutta l'atmosfera di ingenua e simpatica primitività che vaga intorno alle semplici ottave rime del Belcaro.

Non v'ha dubbio che tutte le sacre rappresentazioni avessero un loro completamento musicale, consistente in brani cantati, nei quali il declamato era sorretto da una certa musicalità di dizione e, infine, in movimenti di danza. Ma non vi sono documenti per precisare l'entità di queste integrazioni musicali. Esse non

mancarono di certo nemmeno nell'*Abraamo e Isacco* del Belcaro.

Il maestro Pizzetti che, alla distanza di poco meno di cinque secoli, ha fatto rivivere questa sacra rappresentazione nella sua originaria veste poetico-musicale, si è assunto un compito dei più ardui, perché, mentre alle sue musiche non ha voluto conferire un carattere di puro arcantismo — egli non si è proposto di essere né un ricostruttore, né un imitatore — ha voluto in pari tempo che esse a un pubblico contemporaneo dessero una sensazione di cosa da noi lontana. Tale risultato il Pizzetti ha raggiunto per virtù del suo sentimento di artista sincero e meditativo, comprimendo, anziché mettendo in rilievo, le sue facoltà di musicista eletto e di orchestratore sapiente, e imprimento a tutto il lavoro una emotività misurata ma pur intensa. Ne consegue che le sue musiche, mentre si amalgamano in modo mirabile col testo del Belcaro, riescono a dar gli, nei punti essenziali, quel rilievo che spesso manca nell'umile verso del poeta quattrocentesco.

Tra i brani più belli citerò il prologo dell'Angelo Annunziatore, il movimento di marcia lento che accompagna il cammino sul monte, delizioso dal punto di vista onomatopeico, il fugato triste e dolente del «planto di Sarra», il richiamo del coro, che interrompe il sacrificio di Isacco, seguito dal canto spianato dell'Angelo e dal successivo sviluppo corale «Il seme tuo farò moltiplicare», in cui emerge ancora una volta la maestria polifonica del Pizzetti, infine il coro e la danza finale, per la quale ultima il compositore si è avvalso di una «corrente» dal ritmo spigliato e deciso, che è pure, nel lavoro pizzettiano, il solo brano di un carattere nettamente arcico.

**

Gli attori ai quali era affidata la parte recitata dell'*Abraamo e Isacco* non parvero del tutto a posto. Il Cittadini (*Abraamo*) non fu abba-

stanza espressivo, mentre invece la signora Pirani-Maggi (Sarra) fu eccessivamente enfatica nella recitazione, e, nel trucco, apparve eccessivamente giovane. Invece la piccola Marichette Valentini (Isacco) seppe trovare bellissimi accenti di verità e di commozione.

Ottima l'esecuzione musicale sotto la guida sicura dell'autore. L'orchestra, composta di elementi di prim'ordine, e il coro, ben addestrato dal maestro Rostagno, contribuirono efficacemente alla riuscita dello spettacolo. Pregevoli soliste il soprano signora Alfano-Tellini (Angelo del sacrificio) e il mezzo soprano signorina Pederzini (Angelo dell'annuncio).

L'allestimento scenico, dovuto al pittore Giigi Chessa, di ottimo gusto; scene e costumi formavano un insieme gustosissimo di intonazione quasi giottesca. Degno di ogni elogio anche il movimento scenico, curato con amore e perizia grandi dal Dottor Ernesto Lert. Non un atteggiamento, non un gesso erano in contrasto, sia pur tenue, con la sobrietà della cornice. Ma dove ancor di più emersero l'abilità e il buon gusto dell'inscenatore, fu nella coreografia del balletto finale, un piccolo gioiello di grazia armoniosa e candidamente arguta.

Va anche specialmente ricordato il Prof. Onorato Castellino, che con diligenza e acume ha curato il testo del Belcari. Egli ha anche creduto opportuno di omettere qualche ottava meno felice, come pure ha aggiunto delle utili didascalie.

La sala del Teatro di Torino era affollata del pubblico più elegante e intelligente della città. Il successo decretato al lavoro è stato caldissimo.

Il maestro Pizzetti, che aveva già raccolto larga messe di applausi all'esecuzione dei suoi tre *preludii sinfonici* per l'*Edipo Re* di Sofocle e della *Trenodia* della *Fedra* per doppio coro misto — brani col quali si era iniziata la serata — fu fatto segno, alla fine dell'*Abbramo e Isacco*, a numerose e unanimi ovazioni prodigate da un'uditore profondamente commosso. E alle ovazioni parteciparono tutti i valorosi interpreti.

Cybis

Gli abbonati, che ci avvertono del loro cambiamento di residenza, sono pregati di comunicarci, oltre al nuovo, anche il vecchio indirizzo

"La Bella e il Mostro", di Ferrari-Trecate.

La sera del 20 marzo andò in scena alla Scala questa nuovissima opera, su testo di Fausto Salvadori. Il lavoro era atteso con vivo interesse, perché il maestro Ferrari-Trecate non era persona nuova al teatro e già contava al suo attivo parecchi altri spartiti tutti rappresentati con buon successo (*La Regina Ester*, *Galvina*, *Il piccolo montanaro*, *Pierozzo*, *Cioltolino*).

In tutto lo spartito si ebbe a notare la mano di un musicista maturo ed esperto, di gusto sempre eletto e raffinato, che cerca e sa trovare i suoi effetti e le sue risorse nel materiale ch'è già alla portata di tutti, senza sentire il bisogno di ricorrere ad inutili stramberie. Egli trovò poi nel librettista l'aiuto di un vero poeta il quale gli offriva una materia che già da sola offriva al musicista una notevole fonte d'ispirazione. Di fronte agli indiscutibili pregi, quali sono le manchevolezze del lavoro? Riteniamo che, più che altro, si tratti di difetti di proporzione. Come fu giustamente rilevato, il maestro Ferrari-Trecate non seppe giovarsi delle critiche già fatte all'*Hänsel e Gretel*, dove pure il contenuto musicale eccede soverchiamente per fattura e densità il lievissimo tessuto fiabesco, ma mentre nell'*Hänsel* l'argomento inalterato permetteva di mantenere in tutta l'opera l'atmosfera piena di poesia della fiaba originale, nella *Bella e il Mostro*, la voluta trasformazione del soggetto privava il musicista di questa possibilità e finiva così col far confondere l'opera fra le moltissime di soggetto romantico. Per additare al maestro Ferrari-Trecate un'opera in cui, a nostro giudizio, sono assai bene fusi ed equilibrati la leggerezza musicale e l'ambiente di fiaba, gli citeremo — poiché ci pare nessuno l'abbia fatto — la *Cendrillon* di Massenet, dove con un vero minimum di note, il Massenet riuscì a infondere nella sua opera un colore di sogno vago e soffuso, ma continuo. Se il maestro Ferrari-Trecate avesse ricordato di più quest'esempio (i due soggetti hanno frequenti analogie d'ambiente) il suo lavoro se ne sarebbe giovato assai.

Nuoce ancora all'opera una mal intesa economia teatrale. Il prologo, così com'è, è superfluo all'integrità dell'azione. Esso potrebbe stare già da sè, indipendente, come scena di Natale. Ma come semplice preparazione ad un'azione, è inopportuno. Ne sia prova la rapida chiusa col ritorno dello stesso quadro; anche la preparazione avrebbe dovuto essere tale da farsi giustificare come sola cornice dell'azione. Questa sproporzione, però, è difetto essenziale del poema e la musica dovette subirlo. Nel primo atto troviamo lo stesso difetto; è un atto che esiste soltanto, si può dire,

per dare a uno degli attori il carattere di guerriero e di vincitore. Ma allora quanto spazio resta per il vero sviluppo dell'azione, per il contrasto passionale fra il guerriero vincitore e la donna dei vinti, per lo sviluppo di quell'amore che riuscirà a salvare dalla morte il violento dominatore? Resta un atto e mezzo ed è troppo poco per un inizio di tanto sviluppo.

Abbiamo detto che la musica del Ferrari-Trecate è sempre trattata da mano maestra e con nobiltà di gusto. Notiamo con piacere ch'egli non solo non rifugge dalle ampie linee melodiche, ma sembra anzi ricercarle e affidarle principalmente alle parti di canto. E mentre segnaliamo questo sistema con vera compiacenza, convinti che in esso soltanto il nostro teatro lirico troverà la sua resurrezione, non possiamo fare a meno di suggerirgli una maggiore parsimonia nei mezzi orchestrali di sostegno. L'orchestrazione dell'opera è sempre abile e ricercata, ma v'è un eccessivo sfoggio di virtuosità, che finisce coll'essere destinata più all'occhio di chi esamina la partitura che all'orecchio dell'uditore, e tale virtuosità, a lungo andare, anziché accrescere il vigore dell'insieme orchestrale, finisce col dargli un colorito incerto e grigio e, nei punti ove la melodia è più spiegata, un senso innegabile di pesantezza.

L'esecuzione, guidata con la consueta perizia dal maestro Panizza, fu inappuntabile. Lo stesso dicasi dei cori istruiti dal maestro Veneziani; specialmente ammirabile il primo atto in cui il coro prevale dall'inizio alla fine.

Tra gli interpreti vocali emerse il baritono Franci (il Mostro), che ancora una volta sfoggiò la sua bellissima voce. La signora Corona (La Bella) dette una nobile linea al personaggio, soprattutto scenicamente. Bene il tenore Menescaldi (Giullare) e pregevoli le parti minori affidate alle signore Ferrari, Apolloni, Lanza, Pedroni, e al baritono Baracchi.

Suggestiva la messa in scena.

Il pubblico fece al lavoro del Ferrari-Trecate delle accoglienze, in complesso, favorevoli e simpatiche, anche se veleiate da qualche riserva dovuta agli elementi meno persuasivi dello spartito. Alla fine di ciascun atto, autore, direttore, interpreti furono chiamati numerose volte alla ribalta.

s. s.

Quattro nuove operette, tutte accolte assai lietamente, si sono inscenate, recentemente:

Zizi (Teatro Lirico, Milano - Compagnia Regini), libretto di Ravasio, musica di Ranzato. *Silhouette* (Teatro S. Martino, Milano - Compagnia Riccioli), libretto di Guido Di Napoli, musica di Ettore Bellini.

All'ombra dell'Ombra (Teatro Balbo, Torino - Compagnia Valle), libretto di G. Drovetti, musica del maestro Contessa.

Réclame (Teatro Quirino, Roma - Compagnia Bertini Gioana), libretto di Franco Liberati, musica di Ermete Liberati.

"Nerone" al Reale di Stoccolma

L'ultimo lavoro di Boito, che nelle memorabili esecuzioni italiane di Milano, Bologna e Torino, ha destato un così alto e persistente interesse, mentre sta per essere rappresentato ai primi del mese venturo a Buenos Aires, ha iniziato il suo giro all'estero, la sera del 9 c. m. al massimo teatro della capitale svedese, innanzi ad un pubblico imponente e di eccezione, nel quale figuravano i membri della famiglia reale e le notabilità più in vista.

L'attesa era vivissima e questa «prima» ha costituito l'avvenimento più importante e l'oggetto di tutti i discorsi. L'uditario, di temperamento così differente dal nostro, si è trovato dapprima quasi come sbalordito dinanzi alla poderosa concezione boitiana, alla quale si è accostato gradatamente, mano a mano, rimanendone poi completamente conquiso e soggiogato. L'esito del lavoro può definirsi trionfale, e le chiamate, più misurate dopo il primo atto, sono salite a sei nel secondo, a nove nel terzo, a quattordici nel quarto, e, nonostante la freddezza del carattere nordico, l'opera si è conclusa tra le acclamazioni del pubblico che non si stancava di mostrare il proprio compiacimento.

Il successo ha cominciato a delinearsi sotto l'impressione della dolcezza del canto di Rubria e all'entrata di Fanuel; era già assicurato dopo la scena tra Fanuel e Simon Mago; si è accentuato all'entrata del corteo, dopo i più bei brani del secondo atto, in tutto il terzo, ed ha culminato nella scena del Circo.

L'allestimento del grande spettacolo è stato curato con profondo amore e competenza dall'intendente generale del teatro sig. John Fersell, dal régisseur Gustav Bergman che a suo tempo si era recato espressamente a Milano per rendersi esatto conto di tutta la messa in scena, come era stata ideata alla Scala, e per dare le ordinazioni ai fornitori del vestiario, degli attrezzi, ecc. Anche il sig. André, che qualche anno fa è stato uno dei régisseurs al nostro massimo, ha dato il suo valido concorso alla preparazione dello spettacolo.

Impeccabile e colorita l'orchestra, diretta da Harmans Järnefer. Ottimo protagonista il tenore Ralf, straordinario il giovane baritono Larson nella parte di Fanuel, e pregevolissimo l'altro baritono Herne, quale Simon Mago. Eccellenti anche Gotha Ljungberg (Asteria) e Geltrude Pason Wettergren (Rubria).

Bellissime le scene (fatte a Stoccolma sugli stessi originali di Pogliagli) e i costumi; di bell'effetto i movimenti delle masse e ben regolate le luci. Magnifici i giudizi dei principali giornali di Stoccolma e della Svezia.

Dall'Italia, per incarico del «Corriere della Sera» si era recato espressamente a Stoccolma Arnaldo Fraccaroli, il quale inviò al suo giornale un lunghissimo telegramma, vibrante di entusiasmo.

Importanti riprese

Giocondo e il suo Re, libretto di Forzano e musica di Carlo Jachino, opera premiata al concorso governativo del 1923 e già rappresentata al nostro Dal Verme, ha ottenuto il 6 e. m. fervida accoglienza al Costanzi di Roma, davanti al pubblico delle grandi occasioni che ha riscontrato nello spartito indubbi pregi di grazia, di melodiosità e di teatralità. L'autore, quindi, che assisteva allo spettacolo, è stato ripetutamente chiamato al proscenio, col maestro Vitis, ottimo direttore, e con i valorosi interpreti: Manfredo Polverosi, Assunta Gargiulo, Lucia Bonetti, Rossi Morelli, Nardi ecc.

Nazareth, opera sacra in un atto e due quadri, libretto di Adami e musica di Vitadini ha avuto riconfermato a Montecarlo il successo con cui era stata accolta a Pavia. Direttore eccellente n'è stato il maestro De Sabata, ed interpreti pregevoli le signore Weit e Lacroix ed i signori Dubois e Ceresoli.

Carnascialeschi di Laeccetti, infine, che già fu applaudita l'anno scorso al Costanzi, ha meritato ora caloroso consenso al S. Carlo di Napoli, diretta dallo stesso autore. La cronaca registra ben 20 chiamate ed applausi a scena aperta. Lodevolissima l'esecuzione, specie da parte di Taurino Parvis e di Mafalda De Voltri.

All'Opera di Darmstadt sono andate in scena le *Tre Commedie Goldoniane* del maestro Francesco Malipiero e il *Convento Veneziano* del maestro Alfredo Casella. Assistevano alla rappresentazione i maggiori critici tedeschi convenuti per l'occasione nella intellettuale città germanica; il pubblico ha decretato un magnifico successo ad entrambi i lavori dei due giovani autori italiani. Si sono avute 10 chiamate dopo le *Commedie Goldoniane* e 15 dopo il *Convento Veneziano*.

PIANOFORTE A DUE MANI

M. CASTELNUOVO-TEDESCO

Piedigrotta 1924

Rapsodia Napoletana

- I. Tarantella scura.
 - II. Notte 'e luna.
 - III. Calasciunata.
 - IV. Voce luntana (Finestra che lucive).
 - V. Laribùa.
- (119061)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Il quinto mese scaligero

Oltre la nuovissima *La Bella e il Mostro*, della quale già abbiamo parlato, si sono avute le riprese di *Nerone* e di *Pelléas et Mélisande*, entrambe dirette da Toscanini con la consueta perfezione.

L'opera di Boito, nonostante sia la terza stagione da che si rappresenti, è stata riudita con grandissimo interesse ed ha esaurito tutte le sere il teatro. Ne sono stati, nuovamente, acclamati interpreti la Raisa, la Bertana, Pertile, Franci, Journet, Autori ecc.

Anche il capolavoro debussiano ha ottenuto festose accoglienze nell'ammirata interpretazione di Fanny Heldy e di Alfredo Legrand, quali protagonisti, di Journet, della Bertana, di Baromeo, di Walter, della Valobra.

Con successo oltremodo caloroso è stata accolta *L'amore dei tre Re* di Montemezzi (opera di nuovo allestimento).

Del lavoro, che è senza dubbio uno dei più notevoli e importanti di tutto il repertorio contemporaneo, Toscanini ha offerto una esecuzione inappuntabile riuscendo a mettere in evidenza tutte le bellezze dello spartito ed ogni più lieve sfumatura. Ottima anche l'interpretazione della Cobelli, Flora appassionata dotata di bellissima voce; del Morelli, magnifico Manfredo; di Nazzareno De Angelis, efficacissimo Archibaldo; del tenore Giudici, del basso Palai. Degni di lode i cori, accurato l'allestimento scenico e il movimento delle masse.

Si è avuta anche una rappresentazione di *Aida*, diretto Santini, la cui maggiore attrattiva era costituita dal tenore Fleta che per la prima volta sosteneva alla Scala la parte di Radames.

Un corso di rappresentazioni liriche sta svolgendo al nostro Carcano, sotto la direzione del maestro Cremagnani. Finora si sono eseguite *Gioconda*, *Butterfly* e *Rigoletto*.

Al Costanzi ad una buona edizione della *Gioconda* (interpreti Poli Randaccio, Perini, Gramegna, Merla Molinari, Pasero) è seguita la *Kovancina* di Mussorgski che ha interessato il pubblico ed ottenuto buon successo. Ne sono stati principali, pregevoli interpreti lo Zalewski, lo Sdanowski, il Wasselewski, il Vallenelli e la Sadowna; ottimo direttore Vitale.

Tra le ultime opere rappresentate al Verdi di Trieste hanno avuto speciali consensi *Manon* e *Gianni Schicchi* di Puccini.

Nuova per Spezia, e letamente accolta, si è rappresentata *Francesca*, diretta da Zandonai.

Con *Rigoletto*, protagonista Galeffi e direttore Guarneri, si è inaugurata la grande stagione al Politeama Fiorentino. In commemorazione di Verdi ha parlato nobilmente il conte Guido Carlo Visconti di Modrone.

CONCERTI**MILANO**

■ SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Si sono avute quattro audizioni: della cantatrice Offers, già apprezzata anche alla Scala; del violinista Heifetz, esecutore di gran classe, entusiasticamente applaudito; del violoncellista Feuermann e del pianista Frey, ottimi interpreti delle cinque sonate beethoveniane per cello e piano; dell'orchestra di Winterthur, notevole per grande fusione e nitidezza tali da dare efficace rilievo a tutti i brani eseguiti, tra i quali l'*Otetto* e la *Piccola Suite* di Strawinski che furono, però, — specie il primo — accolti con qualche contrasto.

■ CONVEGNO. — Ottimamente riusciti i due concerti beethoveniani, nella mirabile esecuzione del pianista Lamond, applaudito come tecnico e come interprete, anche in un concerto al Conservatorio.

■ AMICI DELLA MUSICA. — Nuova audizione del Quartetto del Vittoriale, che ci fece conoscere ed apprezzare quello in la magg. di Amilcare Zanella, di elegante modernità, ed altra del violinista Michelangelo Abbado, pure applaudito, ben coadiuvato al piano da Enzo Calace.

■ TEATRO DEL POPOLO. — Sempre accurate udizioni del Quartetto Poltronieri, in una delle quali si presentarono anche il tenore Pertile e Maria Zamboni, che, accompagnati al piano dal maestro Cadore, cantarono brani di opere moderne, calorosamente applauditi.

Ottimo successo ebbe il pianista Nino Rossi, ormai uno dei migliori giovani concertisti, che offrì come interessante novità la *Rapsodia ebraica* di Castelnuovo-Tedesco, che piacque moltissimo.

Nello stesso locale si presentò — letamente accolta — la F.A.M.I.: dirigeva il maestro Perlascia.

■ G.U.M. — All'Istituto dei Ciechi si svolse la IV Audizione del ciclo « Il Settecento Musicale », diretta Nino Comel, esecutori le signore Abramoff, Nobili Mazzucchelli, Paganini e l'orchestra d'archi dello stesso G.U.M.

■ CAMERA ARMONICA. — Il quinto Concerto fu dedicato ad evocazioni romantiche, ottimi interpreti Elisabetta Oddone (canto) e Carlo Lonati (piano).

■ CENOBIO DI MUSICA. — Il sesto programma, dedicato a musiche francesi, ebbe eccellenti interpreti nella cantatrice Andres, nel violonista Dessy e nel pianista Moroni.

■ FILODRAMMATICI. — Notevolissimo successo del giovane violinista Bronislaw Gimpel.

■ UNIVERSITÀ POPOLARE. — Offrirono audizioni il ben noto pianista Alonso Cor-De Las e il violinista Brizzi.

■ CONSERVATORIO. — In un concerto di beneficenza si ripresentò Borgatti, che ebbe calorose accoglienze, unitamente al soprano Je-funzawa e alla pianista Maffioletti. Tra le altre udizioni merita particolare cenno quella di Hina Spani, interprete accuratissima ed esecutrice fine ed aggraziata.

In differenti serate, poi, furono assai apprezzati la cantatrice Nina Paskala; i pianisti Giannina Rota, che a dotti tecniche unisce grande finezza stilistica, Iris Battagliola che offrì un interessantissimo programma, Sylvia Kaudsen e il giovane russo Maazel; ed il violinista Solloway, accompagnato al piano dal maestro Calace.

■ SALA PESARO. — La recitazione di liriche di Domenico Tumiati accompagnata dalle musiche di Vittore Veneziani ha interessato vivamente il distinto pubblico intervenuto.

TORINO

■ AL Teatro di Torino, Clotilde ed Alessandro Sakharok hanno dato esperimenti di plastica, intesa come sintesi di sensazione sonora. Dirigeva l'orchestra il maestro Calusio. Scherchen ha diretto assai bene due concerti con programmi interessanti, ad uno dei quali partecipò il pianista Rubinstein. Questi si presentò anche quale solista, vivamente applaudito, al Liceo, ove pure si ebbe una serata della cantatrice Calcina che, accompagnata dal pianista Ghedini, eseguì *Quattro liriche* nuovissime di quest'ultimo, su testi napoletani. In programma anche *Tre Poemi* di Alfano, al piano lo stesso autore.

**Direzione Concerti
Carlotti - Aldrovandi**

VIA ANDEGARI, 12
MILANO (2)

Engagements - Arrangements
in ogni città d'Italia

Rappresentanze:

SALOMEA KRUCENISKI - Soprano
FRIEDA KWAST-HODAPP - Pianista
FREDERIC LAMOND - Pianista
JAROSLAV KOCHAN - Violinista
ARNOLD FOLDES - Cellista
CLELIA ALDROVANDI - Arpista
Trio PIZZETTI-SERATO-MAINARDI
QUARTETTO POLTRONIERI
SESTETTO DI FIRENZE
(Fati e Pianoforte)

ROMA

② AUGUSTEO - 21 marzo. — Concerto diretto con le consuete, fervide accoglienze, da Bernardino Molinari. Programma: La Prima di Beethoven, pagine di Debussy e di Wagner, la seconda Suite di *Antiche danze ed arie* per liuto di Respighi, molto applaudita, e il nuovo Poema del mare del giovane maestro Daniele Amfitheatrof, lavoro assai apprezzato per notevoli doti di gusto e di fattura strumentale.

24 marzo. — Udizione totalmente dedicata al forte violoncellista Arnold Földesy.

28, 31 marzo, 4 aprile. — Grande concerto orchestrale corale, con la prima esecuzione in Italia del *San Francesco d'Assisi* di Malipiero e del *Roi David* di Honegger. I due lavori, nella magnifica interpretazione di Bernardino Molinari, ottengono buone accoglienze; specialmente il secondo impressionista, rivelando nell'autore una vigorosa personalità di compositore moderno. Nella esecuzione vocale si distinguono, nel *San Francesco*, il baritono Carmelo Maugeri; nel *Roi David* le signore Jean-Montjovet e Mildred Anderson e il tenore Georges Jouatte. Alla terza esecuzione, per indisposizione della Montjovet, la parte del soprano è stata eseguita con molta squisitezza e bravura da Laura Pasini. Ottima la massa corale diretta dal maestro Traversi.

7 aprile. — Concerto del compositore e pianista russo Sergio Prokofiev. Scarso successo.

② SALA ACCADEMICA DI S. CECILIA. — Apprezzate udizioni del pianista Guido Agostini, in unione al violinista Giulio Bignami; e di Sergio Prokofiev con la cantante Lina Llubera.

② FILARMONICA. — Concerti del celebrato pianista Paul Loyonnet, in unione all'ottimo violoncellista André Levy, del flautista Fleury con la cantante Matilde Peragallo, di Ernesto Consolo con la violinista Pariow; udizione quest'ultima dedicata per intero a sonate per violino e pianoforte.

② ALTRI CONCERTI. — Alla «Corporazione delle nuove musiche» due importanti concerti del Quartetto veneziano e di Lionel Tertis (viola) in unione ad Alfredo Casella; agli «Amici della musica» due udizioni dedicate l'una alla pianista Augusta Coen e al violoncellista Albini e l'altra a musica contemporanea; alla Sala Seagambati i cantanti Maris Vetsa e Vince Jonaite, il violinista Dushkin, i pianisti Maazel e Hazemeyer.

② Al Colosseo, durante la Settimana Santa, sono state tenute grandiose esecuzioni dell'«Società Polifonica romana» diretta da Monsignor Casimir.

② Pure nella Settimana Santa, una attraente esecuzione di musiche spirituali (fra l'altro, melodie gregoriane e laudi spirituali filippine a più voci) è stata tenuta, sotto la direzione del maestro Alaleona, con un coro di fanciulli delle Scuole Elementari del Governo-

torato, nella Sala Minerva; esecuzione destinata, a scopo educativo, agli alunni delle Scuole stesse.

VENEZIA

② Si ebbero applausi concerti dei violinisti Jascha Heifetz, alla Fenice, di Solloway, al Liceo, di Barison al Quartetto, quest'ultimo in un programma quasi tutto di musica settecentesca.

Alla B. Marcello si avvicendarono il pianista Rubinstein, il Quartetto Amar, ed un complesso formato dal flautista Fleury e da Luigi Ferro, Oscar Crepas, ed Edoardo Guarneri del quartetto veneziano.

BOLOGNA

② Dettero applausi concerti: Nino Rossi; Arrigo Serato; la violoncellista Baranello; il pianista Valabrega unitamente alla violinista Basilea, che hanno fatto applaudire la Sonata in la di Pietro Clusetti, nuova per Bologna; i Quartetti Zimmer e Veneziano interpreti dei Rispetti e Strambotti di Malipiero.

NAPOLI

② I concertisti che si sono avvicinati in questo mese, nelle diverse sale napoletane, sono talmente numerosi da non permetterci che un breve elenco. Tra i giovanissimi ricordiamo la pianista Cecilia Cesi, in udizione a scopi benefici; il violinista Rosario Finizio, da solo e in unione al pianista Sbordone; la bambina Maria Criscuolo, affermatasi anche come compositrice; la violinista Meuccia Zito, ben assecondata da Tito Apres, al piano. Speciale interesse suscitarono poi le udizioni di Franco Tufari, violinista; del violoncellista Cassadò; della pianista Csillag; del duo Valabrega-Basilea che anche a Napoli fece applaudire la Sonata di Clusetti; di Arrigo Serato; della can-

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Flauto

BRICCIALDI (G.).

E. R. 506. - *Gran Duetto* per due Flauti. Op. 118. Revisione di A. VEGGETTI.

GALLI (R.).

E. R. 42. - *Trenta Esercizi* per Flauto in tutti i toni maggiori e minori, preceduti dalle rispettive scale. Op. 100. Revisione di A. VEGGETTI.

ZIPOLI (D.).

E. R. 291. - *Sarabanda e Giga* per Cembalo. Trascrizione ed elaborazione per Flauto e Pianoforte di G. SETACCIOLE.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

tatrice Mafalda Favero, della violinista Guiberti; dei pianisti Tommaselli e Dolores Fiorillo.

Ricordiamo infine il concerto della Corporazione delle Nuove Musiche, con programma modernissimo e quello orchestrale diretto da F. M. Napolitano che offrì interessanti e nuovi brani di Gennaro Napoli, di Mario Pilati, di Guido Pannain e di Castelnuovo Tedesco.

PALERMO

② Per la Corporazione delle Nuove Musiche ebbe anche qui vivo successo il Quartetto Amar-Hindemith, mentre agli Amici della Musica ottennero unanimi consensi il flautista Fleury e la cantante Vince Jonaite, ben accolte dai pianista Gustavo Natale.

All'Educatorio Maria Adelaide ebbero buona accoglienza Lia Morasca (canto) e Benedetto Morasca (piano), il quale fu applaudito anche come compositore.

② A Pesaro si sono iniziati — con esito favorevolissimo — i concerti dell'orchestra stabile. I primi due sono stati diretti da Amilcare Zanella, il terzo da Alceo Toni.

② Mario Corti ed il pianista Virgilio Mortari hanno dato applausi concerti a Padova ed a Lucca, comprendendo nei programmi la Sonata (per violino e pianoforte) dello stesso Mortari.

② Gli alunni della Scuola di pianoforte del prof. Castoldi di Ferrara, dettero un importante saggio a scopo benefico.

② Nel pomeriggio del 7 u. s. si è svolta a Bergamo la cerimonia per la ricorrenza del 78° anniversario della morte di Gaetano Donizetti.

Nomostante il tempo piovigginoso, in piazza Rosati si è formato un numeroso corteo che, attraversando piazza Garibaldi, ha raggiunto la chiesa di Santa Maria Maggiore stando in raccolto dinanzi alla tomba del Maestro. Autorità e cittadini si sono recati poi in Borgo Canale, alla casa del Maestro dichiarata monumento nazionale e su cui è stata deposta una corona d'alloro dai valletti del comune. Il corteo, dopo aver sostato al Museo donizettiano, si è recato nella sala Piatti dove il dott. Ciro Gaversazzi ha pronunciato il discorso ufficiale.

E' seguita l'esecuzione di uno dei quattro quartetti inediti del Donizetti, dopo di che gli alunni del Conservatorio hanno eseguito un applaudito concerto sotto la direzione del maestro Moratti.

② Il violoncellista Provvedi ha compiuto una riuscita tournée in Alta Italia e in Dalmazia.

② La distinta cantatrice Blanca Bandini è stata meritatamente applaudita in alcuni concerti da lei tenuti a Genova ed a Parma.

② In parecchie città anche della riviera il maestro Virgilio Toja è stato assai apprezzato come pianista e come compositore.

② Diverse manifestazioni si sono avute in omaggio di Verdi: a Verona, concerto vocale al Filarmonico; a Lugo, discorso del prof. Arnaldo Bonaventura ed esecuzione di brani di opera. A Varsavia, con partecipazione del Ministro d'Italia, discorsi del critico Niewiadomski e del cav. Bergamaschi, e concerto. A Berna, presente l'Ambasciatore d'Italia e le notabilità della colonia, fece un'applaudita commemorazione il conte prof. Amedeo Ponzone.

② Ottorino Respighi ha tenuto sette concerti in Olanda, dei quali tre ad Amsterdam e gli altri all'Aja, a Rotterdam, a Utrecht e a Arnhem. Alcuni sono stati diretti da Mengelberg, altri dallo stesso Respighi, applaudito quindi come autore, come direttore e come pianista.

Dello stesso Respighi ci viene segnalato il successo dei *Pini di Roma* in Spagna.

② Al Metropolitan di New York fu eseguito per la prima volta il *Bozzetto Sinfonico*, in due parti, di Giulia Recli. Dirigeva il maestro Bamboscek.

Uguale ottimo successo allo stesso teatro ebbe anche la Suite Orchestrale *Chiaroscuro*; del maestro Ludovico Rocca di Torino, vincitrice del concorso sinfonico bandito dalla Lega Musicale Italiana di New York.

② A Stuttgart, sotto la direzione del professor Cairati, durante la Settimana Santa, venne eseguito dal coro della Hochschule un *Offerito* a 6 voci di C. A. Bossi, lodato anche dalla stampa.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Viola

FIORILLO (F.).

E. R. 94. - 36 Studii per Violino, trascritti per Viola.

GIORGETTI (F.).

E. R. 160. - Metodo per esercitarsi a ben suonare l'Alto Viola. Op. 34.

KREUTZER (R.).

E. R. 117. - 42 Studii per Violino, trascritti per Viola.

RODE (P.).

E. R. 119. - 24 Capricci in forma di Studii nelle 24 tonalità della scala per Violino, trascritti per Viola.

ROVELLI (P.).

E. R. 120. - 12 Capricci per Violino. Op. III, V, trascritti per Viola.

Trascrizioni di A. COSSOLINI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



I giudizi della stampa sulle musiche di Pizzetti per "Abramo e Isacco," di Feo Belcari

LA STAMPA, Torino:

Semplice, chiara, talvolta ingenua, senza pretese di arcaicità, la musica di Ildebrando Pizzetti preludia e conclude la rappresentazione, ne segue il corso, interviene ora per sostenere le voci degli attori ora per recare un fattivo contributo all'emozione suscitata dal dramma.

Sembra pertanto che la migliore virtù d'una musica di scena, secondo la teorica concezione attuale di siffatto genere, sia quella d'esser suggestiva, limitata nelle espansioni e nella durata, discreta e non sopraffatrice, talvolta quasi dissimulata, appena eccitante il senso dell'udito, tal'altra duplice trice delle forze sceniche e verbali.

Tale è questa musica di scena pizzettiana. Il compositore non ebbe storiche preoccupazioni di rifacimento stilistico e strumentale quattrocentesco, ma pur trattando l'opera alla Moderna maniera tente d'occhio le condizioni della scena del tempo. L'Angelo che annuncia alla folla degli spettatori l'imminente dramma, e alla fine la consegna, pare ai studi di destare negli aspetti la più intensa attenzione, e di offrire poi la più convincente moralità, con il suo canto quasi solenne, araldico, sotto il quale non mancano squillanti richiami dell'orchestra. Tono imperioso ha l'Angelo che comunica ad Abramo il «divin prescrito», mentre dall'orchestra sale come un lamento, l'angoscia del padre per l'atrocio commandamento. L'orchestra descrive poi la pace normata davanti alla casa di Sarra, commenta il suo immenso dolore per l'inattesa dispartita del marito e del figliuolo, alterna proromimenti di pletosa passione con la «lenta marcia» di coloro che tragicamente vanno al monte, per sacrificio. La musica che accompagna tale accessa è assai fine e commovente.

Uno dei migliori frammenti dell'opera, e anche il più vasto, è quello nel quale il Coro celeste e l'Angelo intervengono a trattenere la mano armata di Abramo. (Bisognerebbe poter disporre le falangi corsi in alto, anche sul piano del palcoscenico, e, anche, dividerle: l'effetto della vociferazione ne risulterebbe pienissimo). Di tali vociferazioni il Pizzetti è maestro. In *Fedra*, in *Dibora e Jodla* sono numerosi gli esempi di tale sua esperienza polifonica vocale; sulla scorta della grande corialità del cinque e seicento, modernamente rinnovata, egli riesce a dare il senso d'una folla che tumultuosamente e liberamente parli o grida; e intanto costruisce un pezzo dall'architettura solida e armoniosa. Specialmente gentile è il passo «El seme tuo farò moltiplicare», proposto dalle voci femminili, al quale segue la rigorosa promessa maschile «... a cui darò ricchezze e signoria».

Così, fra il canto iniziale e quello conclusivo dell'annunciatore il commento musicale scorre efficace e sobrio, pervaso di quella intima espressività che è propria della lirica pizzettiana. Il dramma fa dunque seguito nella più giusta misura, con frequenti palpiti di bella poesia. Ancora un'opera fine, commossa, squisita di questo nobile e severo artista nostro.

IL MOMENTO, Torino:

Queste musiche pizzettiane risalgono al 1917 e conservano dell'arte pizzettiana le essenziali caratteristiche stilistiche e formali: melodie vaghe, impronte asprese ai modi gregoriani e ripetute talora in orchestra in una o più ottave; armonizzazioni tendenti ad un puro diazionismo e, in qualche punto, quasi riflettenti la diafonia medievale: strumentale non sovraccarico, ma sobrio, lineare. In questo lavoro non traspare neppure quella ricerca di colore, che il Pizzetti stesso aveva perseguito, per esempio, in alcune pagine della *Pisanello*; si nota invece un intenzionale processo di semplificazione, che talora pare giungere ad un'espressione più sincera e quindi più emotiva; si direbbe che il Pizzetti abbia voluto farsi simile per accostarsi allo spirito della «sacra rappresentazione» e che di questa stessa umiltà abbia voluto sostanziare l'opera sua.

IL CORRIERE, Torino:

L'annuncio dell'Angelo inserito come prologo vocale-sinfonico, l'appello dell'Angelo, ancora, ad Abram, ed il generoso episodio corale celeste, allorché già la mano del Patriarca sia per colpire Isaac, hanno come contrapposto le pagine onomatopeiche del viaggio al Monte del sacrificio, del ritorno ed il gioioso finale in cui si innestano ad un coro alcuni motivi di danza, interrotti, come da un motivo-cardine, dalla rievocazione della frase iniziale del prologo.

Musica che ad una grande semplicità lineare congiunge una estrema limpidezza di armonie e di timbri, anche là dove dalla monodia elementare appoggiata da un rudimentale accompagnamento e dal canto declamato risale al contrappunto ed intesse costruzioni solide e sostanziate.

IL CORRIERE DELLA SERA, Milano:

Pizzetti, alla sua volta, s'inscrive bene nel quadro antico, col fatto biblico. Egli sente la poesia degli arcana, ma sa anche non degenerare con le citazioni dell'arcane nella musica. E vede, per indole ed attitudine della fantasia, quale sia il tono, quali le figurazioni che meglio rendono

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

SCHURE (E.) — *Storia del Dramma Musicale*.
(Bottega di Poesia, Milano).

La storia è qui concepita nel modo più vero ed essenziale, come corrente d'idee e di sentimenti. Il dramma musicale è costituito dall'unione della poesia e della musica, a cui s'aggiunge l'arte scenica; ed ecco che l'A. considera tutta la storia delle due arti: la Grecia, la Storia della Poesia, la Storia della Musica da Palestrina a Beethoven, l'Opera, tentativo di fusione della poesia e della musica. Questo sguardo complessivo viene dato con rara astuzia di spirito, da un uomo che si sente vivo e dotato d'un'intuizione e d'una cultura non comuni. Ma il libro arriva in ritardo, quando è mutato l'ambiente intellettuale che l'ha prodotto. Questa Storia converge tutta verso il dramma wagneriano quale vertice di tutta l'arte poetica drammatica musicale. È un lavoro che rappresenta il più caldo e consapevole wagnerianismo francese; ma oggi sono cambiate le idee e l'atteggiamento della critica.

Senza parlare d'incoscienti negatori, si continua ad ammirare il genio di Wagner ed i suoi capolavori, ma assai più, dal lato musicale che non da quello drammatico e teatrale. Essi appaiono come l'immortale coronamento dell'opera romanza tedesca, ma non più quali fecondi inizi d'una fase nuova. I giudici sull'opera italiana sono oggi assai diversi da quelli d'un tempo; e, p. es., non si può più ignorare Verdi, come fa N. Schuré.

D'altra parte anche gli studi storici hanno chiarito vari punti, e, per esempio, il caso del primo Cristiani quale espressione delle comunità ecclesiastiche nelle catacombe, i terribili dell'anno 1000, i canzoni trovadorici soeti in opposizione musicale a quelli della Chiesa, lungo che crea il Corale tedesco e con ciò la rinnovazione musicale, sono idee che oggi non hanno più troppo valore.

In conclusione dunque: un bel libro tradotto tardi.

ROKSETH (Y.) — *Deux Livres d'Orgue parus chez Pierre Attaingnant en 1531*. (E. Droz, Parigi).

Sono i due primi fra i tre Libri di musiche religiose per organo conservati nell'unico esemplare superstite (Monaco di Bav., Bibl. Naz.) delle raccolte, d'autore ignoto, pubblicate dal celebre editore parigino cinquecentesco. L'autrice illustra accuratamente i vari pezzi, sia dal punto di vista delle forme e dello stile, e sia da quello del loro uso nella pratica del secolo XVI. Poi li riproduce in note moderne. — L'edizione, fatta per la Società Francese di Musicologia, è bellissima, ed arricchita da fac-simili fotografici.

E dunque una pubblicazione quanto mai interessante, sia perché precede di undici anni la sola oggi nota di G. Cavazzoni, e sia perché in essa alcuni pezzi sono originali, ed altri trascritti da polifonie vocali. Il confronto reca così un nuovo saggio della musicalità in cui sono fatte quelle trascrizioni; cioè l'applicazione degli ornamenti strumentali, al tempo della giovinezza di Andrea Gabrieli e di Don Antonio de Cabezon.

Speriamo evca presto anche il secondo Libro.

RAELLI (V.) — *Maestri compositori pugliesi*. (G. Raelli Tricase).

E un opuscolo spirante amore patrio, amore alla regione, amore dei maestri grandi e piccoli, che sono nati in terra di Puglia e spesso nessuno sa che siano pugliesi. Difatti, oggi, essere veneto o romano o napo-

A richiesta s'inviano
numeri di saggio
di MUSICA D'OGGI

tano, ha poco significato quanto all'arte; non così prima del secolo XIX, quando esistevano le grandi Scuole musicali che fecero la gloria del nostro paese. Allora, come ricorda il Raeli, i giovani pugliesi lasciavano la loro terra per studiare ordinariamente a Napoli e s'iscrivevano così nella grande Scuola Napoletana. Questa era tale corrente d'arte e di vita, da assorbire stranieri, uomini della tempe di G. Adolfo Hesse; era possibile che non assimilasse i maestri pugliesi?

Lo scritto del Raeli inneggia ad un incremento delle attività locali nelle varie regioni, e noi vi piudiamo cordialmente. La sola cosa importante è mettersi all'opera davvero, coi fatti, seri e concreti.

GERBER (R.) — *Der Opernypus Johann Adolf Hesses und seine textlichen Grandlagen*. (F. Kistner e C. F. W. Siegel, Lipsia).

E il secondo volume della raccolta pubblicata da H. Aebert, e, come dice il titolo, analizza a fondo misteri e forme dell'opera tipica napoletana del 700 rappresentata dal Hesse, sia dal lato musicale e sia da quello del libretto. Questo lavoro viene fatto con tutti i mezzi della critica stilistica odierina, considerando non meno di 51 opere di Hesse, ed usufruendo di tutte le indagini fatte finora, da un lato dai maggiori musicologi, e da un altro lato dagli studiosi d'arte drammatica.

I risultati sono molto interessanti, specie per gli italiani, che vi trovano uomini come il Metastasio e come i Maestri della Scuola Napoletana, illuminati da ben altra luce da quella sotto cui da un pezzo si andavano considerando anche da studiosi del nostro paese.

Il primo capitolo: *I dramm di Metastasio in forma e contenuto*, è d'una serietà e d'un'acutezza veramente mirabili. Quei dramm vengono presentati come manifestazioni dello spirito latino a base poetica, in contrapposizione a quelli nati dallo spirito germanico a base drammatica. Non parlano se questo dualismo istituito da Gustavo Freytag (Die Technik des Dramas) sia sempre reale, né quale risulta la posizione dell'opera primitiva veneziana e francese, che sono drammatiche e pure «romantiche». Ma in complesso questo lavoro ci pare il maggiore sforzo fatto finora per riconoscere l'essenza dell'opera napoletana, e come tale lo segnaliamo all'attenzione degli studiosi.

GIULIO BAS.

RESPIGHI (O.) e LUCIANI (S. A.) — *Orpheus*. (G. Barbera, Firenze).

Col titolo veramente un po' sibiloso di *Orpheus*, O. Respighi e S. A. Luciani hanno pubblicato per i tipi di G. Barbera un volume che vuole essere ed è una piccola encyclopédia della musica.

La prima parte del libro, intitolata *Inspirazione Musicale*, è un compendio di tutte le notizie tecniche storiche ed estetiche necessarie a chi, possedendo almeno gli elementi della grammatica musicale, voglia farsi un'idea di quello che sia nella sua mirabile complessità la musica moderna. La seconda è una Storia della musica.

La prima parte, apparentemente più originale, in quanto gli autori si sono proposti di fare una esposizione ordinata e graduale di tutta la doctrina musicale, è un tentativo interessante ma non immune da difetti. Vi sono forse delle cose che si potevano trascurare, e delle cose che si potevano esporre più ampiamente. La originalità stessa di molti punti di vista rendeva necessaria una maggiore ampiezza di esposizione.

La seconda parte invece è la più riuscita e la più originale del libro. Poiché è la prima storia della musica concepita filosoficamente, vale a dire scoprendo le leggi del suo processo evolutivo.

Come nella musica greca, da cui s'ispira la tradizione, si vede un lirismo collettivo e un lirismo individuale, i quali si alternano in una forma mista: il ditirabo, da cui sorge la tragedia attica; così nella musica moderna gli autori vedono un lirismo politorico e un lirismo monodico, che si contrappongono nel concerto settecentesco, e si fondono nella sinfonia di Beethoven, la quale si può dire la tragedia dell'epoca moderna.

Tale l'idea informa tutta la trattazione. Dal che si capisce come nella trattazione l'opera in musica e l'oratorio siano confinati in secondo piano, culminando la musica moderna nella sinfonia di Beethoven.

Come si vede, è questo un punto di vista non solo nuovo e originale, ma profondamente italiano, poiché il punto critico della musica moderna appare nel settecento italiano; in Antonio Vivaldi e in Domenico Scarlatti, l'uno creatore del concerto, l'altro dello stile sinfonico.

Né minore importanza nella trattazione ha lo studio delle ultime espressioni della musica moderna, e l'esplorazione dei sistemi delle varie musiche orientali, la cui influenza non è più trascurabile nell'arte europea moderna.

Anche qui si possono notare delle aviate e degli errori, che gli autori potranno agevolmente correggere in una seconda edizione. Ciò non diminuisce il valore di questa storia, che, nonostante la sua modesta apparenza, è forse la più notevole fra quelle apparse in questi ultimi anni sia in Italia che all'estero.

S. B.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MOFFAT (A.) — *The May-Pole old English Morris Dance* (Augener Ltd., Londra).

Un vecchio canto primaverile di danza, disposto per soprano e contralto, oppure per soprano, mezzo soprano e contralto, con pianoforte. È una cosa semplice e facile, adatta a cori anche modesti.

BRIDGE (F.) — *Day after Day*. — *Speak to me, my Love*. (Augener Ltd., Londra).

Due canzoni per soprano e pianoforte, su testo tratto da Rabindranath Tagore. Il vecchio maestro inglese non ha fatto lo sbaglio di cantare queste quasi esattiche poesie indiane con frenetico calore, come fecero tanti altri. Ne fece due pezzi come soaps ed indecidibili, in un'atmosfera, specie armonica, raffinata ed evanescente.

VITOLIN (F.) — *Petites Variations et Fugue pour Piano*. (M. Simrock, Berlino).

Lavoro corrente, forse d'un giovane che ha appena finito gli studi con diligenza.

AUSTIN (E.) — *Lyric Sonata op. 70 for Violin and Pianoforte*. (Augener Ltd., Londra).

Sonata veramente lirica, piena di quello slancio appassionante che fu caratteristico della musica del secolo XIX. Sono due tempi: Andantino quasi Allegretto ed Allegro appassionato, che danno luogo ad un graduale aumento di moto. Melodia ed armonia sono dolci e soavissime, senza impronte personali; nel 1^o tempo pesa l'insistenza nel tono di Re. Esecuzione facile.

BOCCHERINI (L.) — 2^o Quintetto «La rifreida di Madrid», op. 57. — 3^o Quintetto, op. 30, per Chitarra, due Violini, Viola, Violoncello. (J. H. Zimmerman, Riga).

Il 2^o e 3^o Quintetto con chitarra si aggiungono al 1^o di

cui abbiamo a suo tempo parlato con vera ammirazione. Vorremmo che tutti e tre potessero entrare nei programmi dei nostri concerti, non solo per la non comune scelta degli strumenti, ma per la bellezza del suono che ne risulta, e per la delicatezza dell'arte del blando Maestro lucchese. Se l'onore della stampa viene tributato ai nostri Maestri da editori stranieri, almeno eseguiamo le opere pubblicate.

GIULIO BAS.

VATIELLI (F.) — *Antiche centate d'amore per Canto e Pianoforte*. (F. Bongiovanni, Bologna).

Interessantissima raccolta di antiche pagine, divisa in tre fascicoli nitidamente stampati, che aduna una mirabile ghirlanda di piccoli gioielli musicali dovuti alla mano sapiente di Benedetto Marcello, Niccolò Porpora, Luigi Rossi, Arcangelo del Leon, Marcantonio Cesti, Bernardo Pasquini, Francesco Tenaglia ed altri minori.

GALOS (C.) — *Le Lac de Come*, trascrizione facilitata da C. Graziani Walter. (A. & G. Carisch & C., Milano).

In generale gli adattamenti non sono simpatici, perché tendono fortemente ad alterare la concezione dell'autore; talvolta però sono giustificati dall'interesse musicale della composizione.

PILIGIA (E.) — *Voci gioconde. Canti per fanciulli*. (L. Chenna, Torino).

Anche nelle piccole e facili composizioni sarebbe desiderabile riscontrare una impronta di novità di forma se non di contenuto musicale. Nel fascicolo *Voci gioconde* l'autore si è più che altro preoccupato di ironizzare il suo lavoro a una semplicità assoluta, scevra di tendenze innostratiche.

YENER. — *Petit compliment per Pianoforte*. (J. Williams Ltd., Londra).

Due paghette facili per i principianti di buona volontà.

VINCENT (G. F.) — *Nuances per Pianoforte*. (Winthrop Rogers, Ltd., Londra).

Pezzo pianistico di modeste proporzioni, di media difficoltà, curato con diligenza, tornato con finezza.

E. OSSORI.

CASTELNUOVO TEDESCO (M.) — *Quattro scherzi per musica di Messer Francesco Redi. Per Canto e Pianoforte*. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Mattino*, Napoli.

Mario Castelnuovo-Tedesco è fra i giovani musicisti italiani in prima linea. Se la sua personalità artistica appariva incerta ed ondeggiante sino a qualche anno fa, era, evidentemente, perché soltanto qualche pagina pianistica, e fra le meno felici, era edita, e quindi nota; le pagine migliori, le musiche di stile nettamente definito, le pagine strumentali, e le liriche per canto e piano, cioè, erano in parte inedite, in parte non ancora note.

Era quindi impossibile formulare in quel tempo un giudizio onesto ed equo. Anche perché la chiarezza e la incisività, che sono caratteristiche delle musiche recenti del Castelnuovo, erano soprattutto dal bisogno che aveva l'autore di liberarsi non solo da preoccupazioni formaliistiche ritmiche ed armoniche, ma da una ingombrità zavorra: quell'involtura discorsiva che è propria di chi ancora non ha trovato sé stesso.

Questi *Quattro scherzi per musica* — apparsi quasi

contemporaneamente, per gli eleganti tipi della Casa Ricordi, alle liriche su versi di De Musset: 1839 — si rivelano come la prova più evidente dell'equilibrio artistico del giovane compositore toscano: pagine serene, cristalline, italianoissime nello spirito e nella espressione, tutto sorriso e malizia. Lo spirito letterario che ha sempre guidato il Castelnuovo nella sua attività musicale, appare ora confortato da una adeguata espressione musicale; così che se, ad esempio, nel *Cipressi* e in *Se una statua di S. Francesco*, la visione soverchia la realizzazione musicale, in queste recenti liriche, ispirate alla arguta vena poetica del Redi, la musica esprime appieno, in sè e in significazione, il contenuto poetico.

Segnatamente *Prete Pero* (dell'iosa nella sua melodieta a ritmo binario di sette), e *Battatella* si ricolleggiano a quell'infantile malitia che il Castelnuovo rese nel *Giro fondo dei golosi*, e in quelle tre o quattro fra le *Canzoni shakespeariane*, (edizione Chester, Londra) musicate con squisita sensibilità di psicologo, recentemente, la cui poesia rientra, appunto, in questa maliziosa libertà di espressione.

Ma il Castelnuovo conquisterà pienamente il posto che meritò allorché saranno nel *Concerto italiano*, per violino e orchestra (Casa Ricordi ne sta approntando l'edizione) e la *Mandragora*, con la quale opera (man mano il testo purissimo di Niccolò Machiavelli) il nostro autore affronta con propositi di italiano la scena drammatica. E da queste pagine (che ha la vettura del musicista, che riconduce la pura tradizione del periodo più luminoso della musica italiana del secolo settecento, alle tendenze moderne più significative).

La musica del Castelnuovo — quella creata in questi ultimi anni, con animo sgombro da ogni assimilazione — non assomiglia se non a sé stessa. Il suo spirito di modernità rifugge dalle asole onde i nove declini delle musiche contemporanee, segnatamente essere, recano i segni nella complicazione ritmico-armonica; esso pertanto, pur nella sua serena purezza, vien fuso con chiara evidenza; e queste pagine, che sembra respirino quella fragrante sana italiana del nostro bel colli vividi di sole e carichi di pampini, ci mettono in cuore una senezza bonaria, in cui ci sentiamo a bell'agio.

A. Procina.

CANTO E PIANOFORTE

TROIANI (G.)

(119386) *Douze Mélodies*

1. Madame, autour de vous.
2. Autre chanson.
3. J'ai bu, dans l'halceine des fleurs.
4. Quand ton sourire.
5. Je ne veux pas autre chose.
6. Si vous saviez.
7. Chanson.
8. Notre amour.
9. Le plus doux chemin.
10. Le trois prières.
11. Le fidèle cœur.
12. La lune blanche.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TUTTI I TONI

CONCORSI

Con scadenza al 25 aprile, è aperto il Concorso al posto di Maestro Direttore della Banda Civica di Poggio Mirteto. Documenti di uso. Chiedere capitolato al Segretario del Municipio.

Altro Concorso è bandito dalla Società Filarmonica del Progresso di S. Piero in Bagno (Forlì), per il posto di Maestro Direttore del Corpo Filarmonico e Insegnante della Scuola di Musica. Scadenza 30 aprile, documenti soliti.

NOTIZIE

L'Associazione Professionisti di Musica di Milano si è sciolta, ed in vece sua funziona un Sindacato Nazionale dei liberi professionisti di Musica (aderente alla Corporazione delle Professioni Intellettuali Fasciste), al quale è unicamente demandata ogni funzione di difesa della professione, e che, a sensi della legge Rocco, sarà il solo giuridicamente riconosciuto.

E' noto che la Giunta comunale di Catania con deliberazione di questi giorni ha approvato l'acquisto della casa dove nacque Bellini. Il modesto appartamento si trova al primo piano della casa Palazzata Gravina in piazza Cavallotti n. 3, con due balconi sulla via Vittorio Emanuele e consta di sei camere di diversa grandezza e che finora erano tenute in affitto dalla Società del Tiro a Segno Nazionale. Nella casa di Vincenzo Bellini troveranno ora degno collocamento tutti i preziosi cimeli del grande maestro — attualmente presso il convento dei Benedettini, presso il Municipio e presso il comitato per il riscatto della casa di Bellini, tutti in Catania — così da costituire un vero e proprio museo belliniano.

Al Teatro Comunale di Bologna avranno luogo una serie di grandi concerti orchestrali — per i quali è vivissima l'attesa — la cui direzione sarà affidata ai maggiori musicisti italiani. Le date dei concerti sono così fissate:

te: 12 aprile, maestro Gino Marinuzzi; 24 aprile, maestro Pietro Mascagni; 1 maggio, maestro Cesare Nordio; 8 maggio, maestro Bernardino Molinari; 15 maggio, maestro Victor De Sabata; 25 maggio, maestro Antonio Guarneri.

Nei vari programmi figureranno gli autori più rappresentativi di tutte le nazioni e saranno tenute in gran conto le giovani energie musicali del nostro paese.

Il cartellone della stagione lirica che si inizierà al Colón di Buenos Aires, comprende due importantissime novità: *Nerone* di Boito e *Turandot* di Puccini, oltre *Il Carillon magico* di Picc-Mangiagalli. Direttore d'orchestra sarà Gino Marinuzzi, coadiuvato dai maestri Gabriele Santini e Fritz Reiner.

Il Consiglio Federale Svizzero con deliberazione del 15 febbraio c. a. ha designato il sig. M. Fritz Ostertag, giudice al Tribunale Federale svizzero, a succedere a datare dal 1° aprile c. a. al compianto prof. Ernesto Rothlisberger nella carica di Direttore degli Uffici internazionali della proprietà industriale letteraria e artistica.

NECROLOGIO

A Genova, il 28 u. s., il maestro Lorenzo Parodi, critico del giornale « Il Caffaro » e propagandista fervoroso di cultura e di estetica musicale. Nato nel 1856, pure a Genova, dopo aver studiato nella città nativa andò a perfezionarsi a Parigi ove contrasse cospicue amicizie. E' di quel tempo il suo studio su « La giovine scuola francese ».

Molte sono le sue composizioni: oltre alcune opere per teatro (notevoli, soprattutto, *Osmania e Seviri*), ricordiamo la fantasia coreografica *Nuit Corintienne*, diversi oratori sacri e moltissima musica da camera, ed anche parecchie pubblicazioni di interesse musicale.

Vivissime condoglianze inviamo al maestro Ettore Panizza per la morte della sua adorata madre signora Eugenia Valdata, avvenuta a Milano il 27 u. s.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

PIZZETTI (L.) (120141). LA RAPPRESENTAZIONE DI ARRAGO e s'Isacco di Feo Belcaro.

PUCCHINI (G.) *TURANDOT*. Opera completa. Riduzione di G. Zucoli (l'ultimo Duetto e il Finale dell'Opera sono stati completati da F. Almario).

Pezzi scelti:

- (120201). ATTO I. LIU: Signore, ascolta! S.
- (120202). — IL PRINCIPE: Non piangere, Liu!... T.
- (120203). ATTO II. TURANDOT: In questa Reggia... S.
- (120204). — TURANDOT: Figlio del cielo!.. S.
- (120205). ATTO III. IL PRINCIPE: Nessun dorma! T.
- (120206). — LIU: Tanto amore segreto... S.
- (120207). — LIU: Tu, che di gel sei cinta... S.
- (120208). — TURANDOT: Del primo pianto... si... straniero... S.

PIANOFORTE

a due mani

DUVERNOY (E. R. 641). Op. 120. Scuola del meccanismo. 15 Studii.

(E. R. 642). Op. 176. Scuola primaria. 25 Studii facili e progressivi.

PUCCHINI (G.) *TURANDOT*. Opera completa. Riduzione di G. Zucoli.

SCHUMANN (R.) (E. R. 638). Carnaval. Scènes mignonnes sur quatre notes. (G. Buonamici).

(E. R. 639). Op. 12. Pezzi fantastici. (G. Buonamici).

(E. R. 640). Op. 13. Studii in forma di Variazioni. (12 Studii sinfonici). (G. Buonamici).

PIANOFORTE

a quattro mani

SCHUBERT (F.) (E. R. 618). Sinfonia in Si minore. (G. Tagliapietra).

MANDOLINO SOLO

Riduzioni di A. Morlacchi:

- PUCCINI (G.) *TURANDOT*:
- (120183). ATTO I. Coro di ragazzi.
 - (120184). — IL PRINCIPE: O divisa bellezza.
 - (120185). — Le tre maschere.
 - (120186). — Invocatione di Liu.
 - (120187). — IL PRINCIPE: Non piangere, Liu!

- (120188). ATTO III. IL PRINCIPE: Nessun dorma!..
- LIU: Tu, che di gel sei cinta... Dueno — Turandot e il Principe.
- (120190). — IL PRINCIPE: Oh! mio fiore...
- (120191). — TURANDOT: Del mio pianto... si... straniero...
- (120192). — Le dieci Riduzioni unite.

VERDI (G.). *FALSTAFF*:

- (120196). ATTO I. PARTE I. *FALSTAFF*: V'è nato an tal, qui del paese...
- (120197). ATTO I. PARTE II. Duetto: Labbra di foco!..
- (120198). ATTO III. PARTE I. *ALICE*: Avrò con me dei punti...
- (120199). ATTO III. PARTE II. *Romanza*: Dal fabbro il canto estasiato...
- (120195). *OTELLO*. ATTO II. Sogno di Jago.

MANDOLINO E PIANOFORTE

MORLACCHI (A.) (120194). *TURANDOT* di G. Puccini. Impressioni.

VIOLINO SOLO

DANGLA (C.). Op. 110. Scuola dell'arco. (M. Anzolatti): (E. R. 629). Libro I. Dieci piccoli Studii classici. (E. R. 630). » II. Dicotto Studii.

VIOLINO E PIANOFORTE

DONATI (G. F.) (120091). Op. 34. Guardas. NARDINI (P.) (E. R. 637). Sonata per Violino e Basso. Elaborazione del Basso per Pianoforte di F. Bagheri, revisione di G. Pasquali. Prefazione di A. Bonaventura.

TARTINI (G.) (E. R. 621). Concerto in La maggiore per Violino e Orchestra d'Archi, liberamente armonizzato ed istruito da Mario Corti. Riduzione per Violino e Pianoforte.

(E. R. 622). Concerto in Re maggiore per Violino e Orchestra d'Archi, liberamente armonizzato ed istruito da Mario Corti. Riduzione per Violino e Pianoforte.

WIENIAWSKI (E.) (E. R. 606). Op. 4 e 21. Due Poloni. (M. Anzolatti). (E. R. 607). Op. 5. Adagio elegiaco. (M. Anzolatti). (E. R. 609). Op. 11. Il Carnevale Russo. (M. Anzolatti).

VIOLA

PALASCHKO (J.) (E. R. 593). Op. 70. 15 Studii.

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

FORINO (L.). (E. R. 600). Sonata in La, composta sulla traccia della V. Sonata, Op. 1, di Salvatore Lassani (XVIII secolo).

CONTRABBASSO e PIANOFORTE

CAIMMI (I.) (120096). Allegretto giocoso.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore.

BILLI (V.) (119993). Op. 410. *Bambola fros-fros*. One Step.— (120046). Op. 411. *Samurai Blues*.— (120047). Op. 412. *La Peude*. Fox trot.BOITO (A.) (120095). *Nerone*. Suite in quattro parti, composta e ridotta da V. Billi.DONATI (G. F.) (120088). Op. 34. *Cardas*.**LIBRETTI D'OPERE TEATRALI**La rappresentazione di *Abramo e d'Isacco* di Feo Belcari, adattata nel testo a cura di Onorato Castellini, per la musica di I. Plazetti.

TURANBOT. Opera in 3 atti di G. Adami e R. Simoni, per la musica di G. Puccini.

ALTRÉ EDIZIONI**MUSICA DIDATTICA**

ALTAVILLA (O.). Elementi di Musica e Canto. Metodo Teorico pratico (A. & G. Carisch & C., Milano).

CANTO A VOCI SOLEGRESS (R.). *Morgenlied*, Op. 27, a. — *Herbst*, Op. 27, b. Madrigal-Chöre. (L. Doblinger, Leipzig).HINDEMITH (P.). *Liederbuch für mehrere Singstimmen*. Erstes Heft: Sechs Lieder nach alten Texten. Op. 33. (L. Schott's Söhne, Mainz).

SIEGL (O.). Zwei fröhliche Madrigale. N. 1. Frisch bei der Liebe; N. 2. Zweene. (L. Doblinger, Leipzig).

CANTO

con Strumenti diversi

CHARPENTIER (R.). *Deux Poèmes de Baudelaire*, pour Chant, Quatuor à cordes et Piano: 1. *Semper esdem*; 2. *Causeuse*. (M. Senart, Paris).MIGOT (G.). *Trois Chants suivi d'un Air à vocalises* pour une Voix et quatre Archets, sur des poèmes de A. Spire. (M. Senart, Paris).**PIANOFORTE A DUE MANI**ANFOSSI (G.). *Visione vermiglia*. (A. & G. Carisch & C., Milano).AUTORI DIVERSI. *Deutsche Klaviermusik des Rococo*. Ausgewählt und bearbeitet von R. Bellardi. — *Kleinvierwerke der Neuentdeutschen Schule*. Ausgewählt und bearbeitet von A. Stradal. (J. G. Com'sche, Stuttgart).AZZONI (L.). *Sonatina all'antica*. (F. Bongiovanni, Bologna).BARRIERI (M.). *Siccome un fore*. — *Pagine d'album in tre serie*. (F.lli Serra, Genova).BECK-SLINN (E.). *Five Characteristic Pieces*: 1. Spring-Time; 2. Siesta; 3. A lively Game; 4. A March Morning; 5. The Village Band. (Augener Ltd., London).BELLETTI (A.). *Per morir*. — *Il kimbo*. (F. Bongiovanni, Bologna).BOURGUIGNON (F. de). *Dans l'île de Phuang*. (M. Senart, Paris).BREITENSTEIN (H.). *Quatre Nocturnes*. (M. Senart, Paris).BRODERSEN (V.). *24 Konzert-Etüden*. Op. 49. (Steinberger, Leipzig).BUCHAL (H.). *Variationen über eine Volksweise vom Balkan*. Op. 31. (J. Halbauer, Breslau).BUTLER (L.). *The End of Summer*. Elegy. (Augener Ltd., London).CARSE (A.). *Three Preludes*: 1. in G Minor; 2. in D; 3. Waltz-Prelude in B Minor. — *Tinkle Tunes*. (Augener Ltd., London).EBEL (A.). *Impressionen*. Op. 33. — *Impressionen*. Op. 34. — *Fantasia espansiva*. Op. 21. (Verlag Deutscher Tonkünstler, Berlin).FAVILLI (E.). *Elegia funebre alla memoria della Regina Margherita*. (C. Tarantola, Piacenza).FRONTINI (F. P.). *Colloquio di bambole*. Intermezzo. (A. & G. Carisch & C., Milano).GONZALES (A.). *Copos de Espuma*. Vals. (B. Mastroianni, Rosario Santa Fe).HANDEBERT (L.). *Le Cahier d'Elisabeth*: Crédusculi: La vieille Eglise; Joyeux retour; Un chant dans la campagne. (M. Senart, Paris).HENSCHEL (G.). *Les Poules*. Caprice. (Augener Ltd., London).IRELAND (J.). *Two Pieces*: 1. April; 2. Bergensli. (Augener Ltd., London).MEDTNER (N.). *Drei Märchen*. (J. H. Zimmermann, Leipzig).MOMPELLIO (F.). *Umoreasca*. — *Minuetto*. (R. Leo, Genova).MONTANARO (E.). *Danza Araba*. — *Serenata a Pierrot*. — *Tra le messi*. — *Sorrisi di Colombe*. — *La naïade*. — *I Girovagli*. (A. & G. Carisch & C., Milano).NACAMULI (G. D.). *Giorno di festa*. — *Rimembranze*. — *Il volo*. — *Azzurro*. — *La reggia*. (Panieri & C., Trieste).PICCIOLI (G.). *Notturno*. (F. Bongiovanni, Bologna).FOLDINI (E.). *Couplet malicieux*. — *Elle a daigné sourire*. (Augener Ltd., London).POUISHNOFF (L.). *Petite-Valise*. — *Prélude*. — *Quand il pleut*. — *Une Tabatière à musique*. (Enoch & Sons Ltd., London).RINALDINI (G.). *Triptychon*. (L. Doblinger, Wien).ROGOWSKI (L. M.). *Propos sérieux et plaisants*. (Gebeinher & Wolf, Warszawa).SAMBUCKETT (L.). *Allegro de Concerto*. (Montevideo Music, Montevideo).SCHUBERT (K.). *Passacaglia*. (Verlags Deutscher Tonkünstler, Berlin).SCHURENT-POUISHNOFF. *Roszmande*. Ballet. (Enoch & Sons Ltd., London).SIEGL (O.). *Fünf Kompositionen*. (L. Doblinger, Wien).TCHEREPNINE (A.). *Canzone*. — *Toccata*. (N. Simrock, Berlin).TOJA (V.). *Elegie Eroica*. (A. & G. Carisch & C., Milano).TOSCHI (P.). *Risorgilo*. (F. Bongiovanni, Bologna).VOLKHANN (R.). *Ausgewählte Klavierstücke herausgegeben von W. Lampe*. (J. G. Com'sche, Stuttgart).WETCHY (O.). *Miniatures*. (L. Doblinger, Wien).**ORCHESTRA**COPPOLA (P.). *Symphonie en La mineur*. Partition. (M. Senart, Paris).HONEGGER (A.). *Pacific 231. Mouvement Symphonique*. Partition. — *Horoce victorieux*. Partition. — *Pastoral d'Al. Poème Symphonique*. Partition. (M. Senart, Paris).HINDEMITH (P.). *Konzert für Orchester*. Op. 38. Partition. (L. Schott's Söhne, Mainz).G. RICORDI & C. — EDITRI — MILANO
Direttore responsabile: CARLO CLAUSETTI

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

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.

Bongiovanni Francesco - Via Rizzoli 22-24
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.

Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca 52-54 - Tel. 21-637.
— Fratelli Serra - Musica, rulli, pianoforti, accessori - Via Luculli, 56 (rosso).

LODI.

Castellotti Jori e C. - Coeso Roma, 39
MILANO.G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PADOVA.« Bottega della Musica » - Via Roma, 25.
PALERMO.G. Ricordi e C. - Via R. Settimio, Palazzo Francavilla.
ROMA.G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.Silvio Parisi - Stabilimento Musicale - Via XX Settembre, 76 - Strumenti - Musica.
TRIESTE.

Editoria Musicale Carlo Schmidl (proprietaria anche delle edizioni C. Schmidl e C.) - Via G. D'Annunzio 2. Casella Postale Ufficio III, N. 174.

— Tedeschi e Obersnau - Corso Vitt. Eman., 26
— Ario Tribel - Successore a Schmidl e C.
VARESE.Ditta Giuseppe Riccardi - Corso Roma.
Strumenti Musicali
CHIAVARI.

Pollicino Salvatore di Ruggiero - Piazza Roma N. 1 - Fabblica di Pianoforti.

**CASA MUSICALE
Giuseppe De Bernardi**Succe. ENRICO DE BERNARDI
Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (I)Telefono 21-637
fondata ne 1880

INGROSSO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
“inomati” Mandolini « Felice Arpino »
— e F.lli VINACCIA fu P. di Napoli —Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi Illustrati gratis a richiesta

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

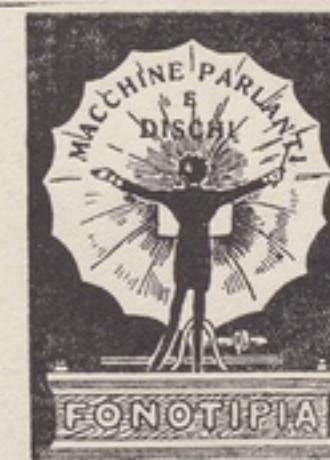
per Violino e Pianoforte

VIOTTI (G. B.).

E. R. 113. - Concerto per Violino in La minore, colle cadenze e l'accompagnamento di Pianoforte.
Revisione di E. POLO.

VIVALDI (A.).

E. R. 260. - Sonata in Re maggiore per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIGHI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.**DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTA
DANZE MODERNE***Macchine Perfette***SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA**

MILANO - Via Moravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

STABILIMENTO MUSICALE**TITO BELATI - Perugia**STRUMENTI MUSICALI
E MUSICA PER BANDA*Catalogo Gratis*

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA



MUSICA D'OGGI

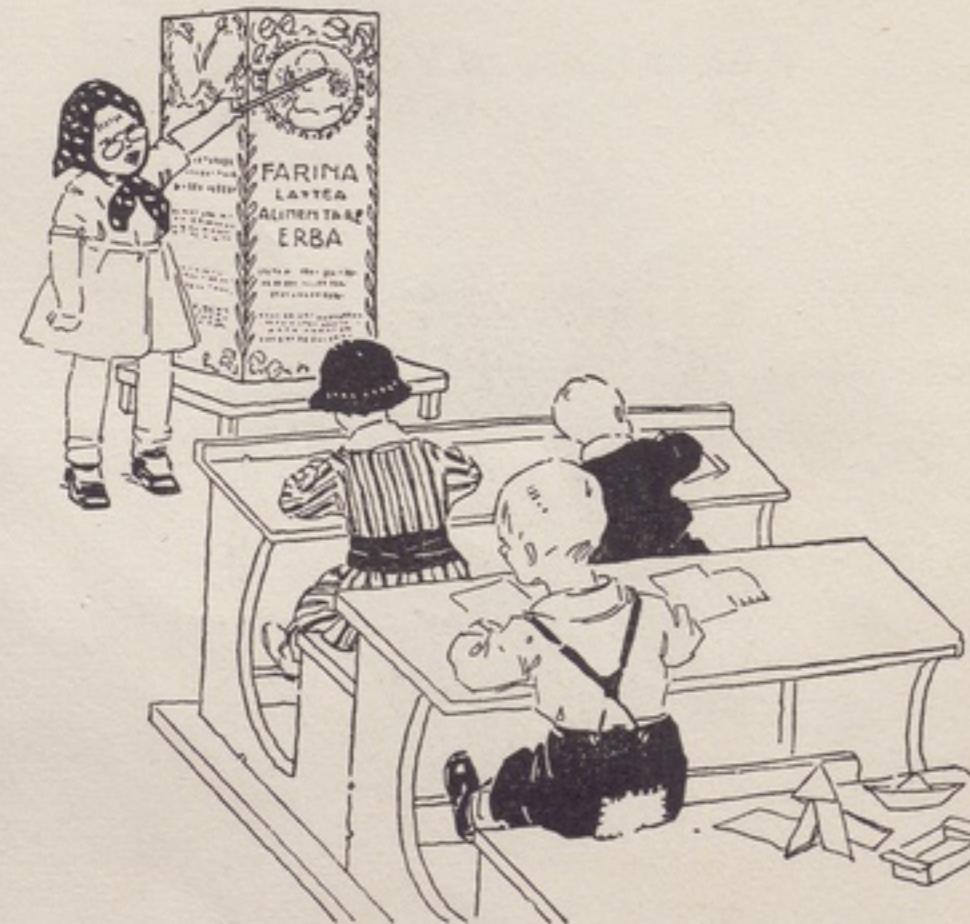
RASSEGNA DI VITA E DI
COLTURA MUSICALE



ANNO VIII. NUMERO V. MAGGIO MCMXXVI.

**FARINA LATTEA "ERBA"
ALIMENTO COMPLETO PER BAMBINI**

*Il più razionale nutrimento per i bambini
dopo il sesto mese di età e durante lo sviluppo
CARLO ERBA - MILANO*



RECENTE GRANDE SUCCESSO ALLA SCALA ED AL COSTANZI

GIACOMO PUCCINI

TURANDOT

Dramma lirico in tre atti e cinque quadri
di G. ADAMI e R. SIMONI

(L'ultimo duetto e il finale dell'opera sono stati completati da FRANCO ALFANO)

Riduzione per Canto e Pianoforte di G. Zuccoli (volume in formato 8, rilegato, con copertina e fregi nel testo di G. CISARI).

Edizione di lusso per Canto e Pianoforte

In formato 8° grande, di soli 100 esemplari numerati a mano con numeri romani dall'uno al cento, stampata su carta delle Cartiere di Maslianico, appositamente fabbricata, con fregi nel testo di GIULIO CISARI e rilegatura in pelle dipinta a mano da LEOPOLDO METLICOWITZ.

Riduzione per Pianoforte solo di G. Zuccoli (volume in formato 8, rilegato, con copertina e fregi nel testo di G. CISARI).

Pezzi staccati per Canto e Pianoforte :

ATTO I: (120201), LIÙ : Signore ascolta! S.; (120202), IL PRINCIPE : Non piangere, Lili! T.
ATTO II: (120203), TURANDOT : In questa reggia... S.; (120204), TURANDOT : Figlio del cielo... S.
ATTO III: (120205), IL PRINCIPE : Nessun dorma!... T.; (120206), LIÙ : Tanto amore segreto... S.; (120207), LIÙ : Tu, che di gel sei cinta... S.; (120208), TURANDOT : Del primo pianto... si... straniero... S.

Riduzioni per Mandolino solo di A. Morlacchi :

ATTO I: (120181), Coro di rigazai; (120184), IL PRINCIPE : O divina bellezza; (120185), Le tre ma... there; (120186), Invocazione di LIÙ; (120187), IL PRINCIPE : Non piangere, Lili.
ATTO III: (120188), IL PRINCIPE : Nessun dorma!...; (120189), LIÙ : Tu che di gel sei cinta...; (120190), Duetto - Turandot e il Principe; (120191), IL PRINCIPE : Oh! mio forte; (120192), TURANDOT : Del primo pianto... si... straniero...
(120193), Le dieci Riduzioni riunite.

Riduzione per Mandolino e Pianoforte di A. Morlacchi :

Impressioni (120194).

IN CORSO DI STAMPA :

Partitura completa per Canto e Orchestra

elegante volume in formato 23x27, rilegato in tela con impressioni in oro.

G. RICORDI & C. - EDITORI - MILANO

CASA MUSICALE
Ditta ALBERTO DE SANTIS

ROMA (9) - Via Ripetta 172 a 176 - Telefono 63-20 - Ind. Teleg.: *Liaferla*

Wiener Philharmonischer Verlag A. G.

WIEN IV.

Le migliori partiture da studio

NOVITA'

84. PERGOLESI. - La serva padrona	L. 20,-
299. MALIPIERO. - Pause del silenzio	" 14,-
253. MAHLER. - 7 ultimi canti	" 22,-
127. WAGNER. - " Parsifal ". Incantesimo venerdì santo	" 3,20

Chiedere ultimo catalogo

Servizio rapidissimo commissioni

Spedizioni giornaliere
.. in tutto il mondo ..

AA

Grandioso assortimento
di tutte le edizioni classiche e moderne

AA

MUSICA RUSSA

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

.. Tutte le novità ..

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da gioco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Lariss Mill" "Old Lariss Mill" "Labor Omnia Viscit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

VALVOLE RADIO

ASSOLUTA PUREZZA
DEI SUONI



PHILIPS

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro

20

MODELLO ASSORTITO

con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 3500

DISCHI a DOPPIA FACCIA

cantati dai più celebri artisti
da L. 14 a L. 27,50



Cataloghi gratis

I Signori Negozianti di Musica sono pregati di
domandare il Listino Confidenziale per i Rivenditori

Pathé Frères Pathefono

Acc. Semp. Cov. PIETRO NEUVILLE & C.

MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO

PIANOFORTI AUTOPIANI

'ANELLI, CREMONA

PRIMATO ITALIANO



PRODUZIONE

CINQUE PIANOFORTI AL GIORNO

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA

Prezzi Cataloghi a richiesta

Soc. An. **ANELLI** - CREMONA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA 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

— Il trionfale successo di « Turandot » - Alla Scala di Milano
- Al Costanzi di Roma - I giudizi dei giornali Pag. 141

RIVISTA DELLE RIVISTE: Le Orchestre di dilettanti in Inghilterra. - Musica elettrica. - Italia.
- Estero » 152

VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti » 157

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica didattica. - Musica per organo. - Musica vocale e strumentale da camera Pag. 161

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio » 165

BIBLIOGRAFIA: Edizioni: Ricordi.
- Altre edizioni » 163

BRANO MUSICALE:

ALESSANDRO SCARLATTI: Fuga.



Tutti i più celebri Artisti: TAMAGNO - A. PATTI - CARUSO - TITTA
RUFFO - KREISLER - PADEREWSKY, ecc.
Tutte le più famose Orchestre: TOSCANINI, STOKOWSKY COATES, ecc'

si possono udire al naturale, con Strumenti e Dischi "Grammofono"
"LA VOCE DEL PADRONE"



SOCIETÀ NAZIONALE DEL "GRAMMOFONO"

MILANO - Galleria V. E., 39 (Lato Tommaso Grossi)

ROMA - Via Tritone, 89

TORINO - Via Pietro Micca, 1

GRATIS

RICCHI CATALOGHI
di Strumenti e Dischi



MUSICA D'OGGI

CISARI

Il trionfale successo di "Turandot,"

Alla Scala di Milano

La sera del 25 aprile 1926 resterà certo memorabile per l'arte musicale italiana. Quella sera, *Turandot*, l'opera postuma di Giacomo Puccini, il più glorioso e il più popolare compositore dei nostri tempi, ha avuto il suo battesimo trionfale alla Scala di Milano.

La nostra rivista registra l'avvenimento dopo parecchi giorni da quella data, quando già la notizia dell'esito entusiastico, varcando i monti e gli oceani, è corsa da un capo all'altro del mondo. Non è perciò il caso oramai di dilungarsi nella cronaca di quella serata, che è stata tutta un reverente e tenero omaggio alla memoria dell'inobbiabile compositore italiano, il quale, con *Turandot*, ha detto non solo la sua ultima ma anche la sua più alta parola.

L'omaggio culminò alla fine del funerale di Liù, col quale quella sera terminò lo spettacolo. Quella pagina desolata, da Puccini strumentata sino all'ultimo accordo, prima di incamminarsi verso Bruxelles e verso la morte, aveva acquistato un valore di presagio e di simbolo. Un tal presagio e un tale simbolo volle Arturo Toscanini che quella sera fossero impressi nel cuore e nella memoria di tutti. E nessuno potrà mai dimenticare l'ondata di commozione che si propagò nella sala dopo le semplici parole con le quali il magnifico interprete annunziò al pubblico la ragione del rito. Poi, dopo un attimo di esitazione, l'applauso proruppe fragoroso, interminabile, applauso che era insieme l'apoteosi del grande italiano scomparso e la consacrazione di *Turandot* quale opera che ha già preso il suo posto onorifico nel repertorio attivo del teatro musicale contemporaneo.

Alla seconda rappresentazione, data la sera

del 27, l'opera fu eseguita per intero, cioè con l'ultimo duetto e col finale, completati, come tutti sanno, dal maestro Franco Alfano. Fu un nuovo e più grande trionfo.

Quanto al duetto ultimo e al finale dell'opera, il giudizio delle persone eque e spassionate è concorde nell'affermare che l'Alfano si è avvalso con grande scrupolo e grande avvedutezza dei numerosi brani lasciati dal povero Puccini — in gran parte sicuramente definitivi nella mente del compositore — contenendo nei limiti più discreti e più impersonali la delicata sua opera di assestamento e di integrazione. Non v'ha poi alcun dubbio — e una lettera dello stesso Puccini ne dà la testimonianza indiscutibile — che la chiusa del lavoro non è altro che la esatta riproduzione di quella da Lui ideata.

* * *

L'esecuzione, preparata con lunghe e religiose cure da Arturo Toscanini, fu pari alla importanza dell'avvenimento e quale potevano offrire le virtù eccezionali del duce magnifico e le cospicue risorse dell'Ente Autonomo della Scala.

Rosa Raisa dette alla figura della protagonista la nobiltà della sua linea di artista e, in una parte della tessitura quanto mai ardua, ancora una volta profuse i suoi bellissimi ed estesi mezzi vocali. Un ottimo Calaf fu il Fleita, anch'egli perfetto come cantante e come attore. Secondo i momenti, seppe essere tenero, appassionato, energico. Disse deliziosamente la romanza del terzo atto.

Al dolce personaggio di Liù la Zamboni dette tutta la grazia della sua voce fresca e melodiosa. Gussosissime le tre Maschere affidate al Rimini, un Ping delizioso, al Nessi (Pong) e al Venturini (Pang); un ottimo Timur il

basso Walter. Eccellenti il Baracchi, quale Mandarino, e il Dominici, quale Imperatore Altoum. Orchestra e cori superiori a ogni elogio.

Il movimento degli artisti e delle masse, che in quest'opera ha una massima importanza, fu ideato e regolato da Giovachino Forzano in modo mirabile. Tutti i quadri ebbero un rilievo straordinario.

Di bellissimo effetto le scene, eseguite da Galileo Chini, che ne aveva già preparati i bozzetti; sontuoso il vestiario, su bozzetti di Caramba, che presiedette anche a tutto l'allestimento scenico, compreso il gioco delle luci. Pregevole infine tutta l'attrezzatura, confezionata dalla Ditta Raneati.

All'esito trionfale della prima-esecuzione abbiamo già accennato in principio. Arturo Toscanini e i valorosi interpreti raccolsero ovazioni imponenti a ogni atto. Vi furono sei chiamate alla fine del primo, sei alla fine del secondo. La commovente manifestazione avvenuta dopo il funerale di Liù, al terzo, fu seguita da altre otto vibranti, calorose chiamate. Ma ciò che conta, più delle ovazioni e delle chiamate, è l'impressione del pubblico, che sentì di trovarsi innanzi a un'opera d'arte delle più possenti e delle più suggestive, e che sentì anche, profondamente, tutta la gravità della perdita che l'arte italiana ha fatto, con la scomparsa di Giacomo Puccini.

Il fulgore della sala della Scala, alla prima di *Turandot*, può paragonarsi a quello di un'altra recente prima, quella del *Nerone*. Superfluo dire ch'essa, malgrado gli alti prezzi, era gremita sino all'inverosimile.

Si calcola che all'eccezionale serata abbiano assistito non meno di quaranta critici. La critica romana era quasi tutta presente. Largamente rappresentati, anche i fogli maggiori di Torino, Bologna, Napoli, Palermo, Genova, Trieste.

Dall'estero erano giunti: Kalish per il *Daily News* e l'*Observer* di Londra, il dott. Paul Stefan per la *Stunde* di Vienna, F. Bonavia per il *Daily Telegraph* di Londra, il dott. Max Unger per la *Leipziger Illustrirte Zeitung* di Lipsia, Gunnar Hauch del *Nationaldende* di Copenaghen, il dott. Adolf Weissmann della *Berliner Zeitung am Mittag* di Berlino, Max Smith del *New York Herald* ed il dott. Kastner inviato di due quotidiani tedeschi; la berlinese *Morgenpost* e la *Leipziger Zeitung*. Due giornali americani erano rappresentati dall'ing. G. M. Gatti, il *Musical Courier* di New York, e

dal signor Federico Candida, il *The Musical Digest* pure di New York.

Anche diversi direttori dei maggiori teatri d'Europa assisterono alla rappresentazione: M. Masson dell'Opera Comique di Parigi, il dottor Reucker dello Staatsoper di Dresda, il dottor Schalk dello Staatsoper di Vienna, E. F. Kary dello Stadtheater di Basilea, Nicolò Radnai, direttore della R. Opera di Budapest.

Al Costanzi di Roma

A soli quattro giorni di distanza dalla «prima» di Milano, la sera del 29 aprile, *Turandot* è andata in scena al Costanzi di Roma. Secondo teatro, secondo trionfo, e molto significativo, in rapporto alla facile carriera dell'opera.

Animatore dello spettacolo è stato il maestro Edoardo Vitale, che, come di consueto, ha dato prova della perizia e della sicurezza con la quale egli sa dominare uno spettacolo importante.

Sotto la sua guida, si fecero grandissimo onore gli esecutori tutti: le masse orchestrali e corali e gli interpreti vocali.

Turandot fu Bianca Scacciati, artista già apprezzata per la facilità e generosità della sua voce, ma che in questa parte si è anche rivelata quale artista di temperamento e di talento scenico non comune.

Unanimi lodi riscosse il tenore Merli, alla cui bella ed estesa voce la parte di Calà si addice assai bene. Fu applauditissimo nella sua romanza.

Ottima Liù la Torri, che seppe dare speciale rilievo vocale e drammatico alla sua grande scena del terzo atto.

Il baritono Parvis fece del Ping una macchietta assai indovinata, ben secondato dal Guerra (Pong) e dal Marcotto (Pang). Buonissimo Timur il basso Sabat e pregevolissimi il Bernardi (Mandarino) e il Pellegrino (Imperatore Altoum).

Il movimento venne regolato con le cure più sollecite e minuziose: esso fu sempre vivo, colorito, efficacissimo.

Molto riuscite le scene, specie quella del primo atto e il giardino del terzo, eseguite dal prof. Augusto Carelli, e pittoreschi i costumi forniti dalla Ditta Chiappa su bozzetti di Umberto Brunelleschi.

L'Impresa del Costanzi — impersonata nella Signora Emma Carelli — merita un particolare elogio per le cure prodigate a questa ripro-

duzione di *Turandot*, riuscita degnissima, pure essendo stata allestita in breve spazio di tempo.

Il teatro era impONENTE. Fra le personalità si notavano i ministri Federzoni, Fedele e Volpi, il Presidente della Camera on. Casertano e parecchi Sottosegretari.

Eran venuti espressamente da Milano il figlio del complanto compositore, Antonio Puccini, e uno dei librettisti, Giuseppe Adami.

Il grandissimo successo si è delineato sin dal primo atto, con una decina di chiamate al maestro Vitale e agli artisti. Altre dieci chiamate si sono avute al secondo atto. Alla fine del quadro di Liù, scomparso il funerale, il pubblico, come ubbidendo a un comando, si è tacito e si è alzato in piedi, rimanendo per un minuto in raccolto silenzio, salutando così con rimpianto il punto in cui l'autore aveva dovuto troncare la strumentazione del lavoro. Una voce, da un palco, ha esclamato: « Pace e gloria all'anima italiana di Giacomo Puccini! ».

Dopo una grande ovazione, l'esecuzione è stata ripresa e alla fine dell'opera vi sono state sei chiamate al direttore e agli interpreti.

Questa duplice consacrazione della sicura vitalità dell'ultimo lavoro pucciniano è una grande gioia per tutti coloro che considerano l'Arte di Giacomo Puccini come uno di quei sacri privilegi della razza, che ci assicurano un primato da tutti invidiato, e che ancora domani ci faranno conseguire le più smaglianti vittorie.

M. d'O.

Il nostro brano musicale

Alessandro Scarlatti, compositore, clavicembalista, cantante, arpista nacque a Palermo nel 1659. Studiò con Provenzale, altri dicono con Carissimi. Fu maestro di cappella di Cristina di Svezia, della Corte di Napoli, quindi di Santa Maria Maggiore in Roma ed infine direttore del Conservatorio di Sant'Onofrio in Napoli. Fu artista originale, d'una fecondità meravigliosa, gloria della scuola musicale napoletana. Scrisse circa 120 opere, 200 messe, 600 cantate, molti oratori, salmi, madrigali, mottetti, serenate vocali, toccate per clavicembalo e sonate per organo. Morì in Napoli nel 1725.

I giudizi dei giornali

IL CORRIERE DELLA SERA, Milano - (G. Cesari).

Ora non si potrà negare che, trasformata così la tela e verseggiata con gusto, sceneggiata con logico coordinamento di avvenimenti, motivata dalla precisa parola del dialogo, la composizione musicale della fiaba di *Turandot* dovesse allietare Giacomo Puccini. Vi erano almeno in essa tutti gli elementi per tentarla con fortuna; o, a dir meglio, per applicare quel metodo che condusse sempre il Maestro alla estrinsecazione più completa dei mezzi artistici consentiti da natura. Ripetutamente, nella scelta dei libretti anteriormente musicati, egli aveva reso manifesto con quanto buon senso sapesse discernere i soggetti drammatici più adatti al suo modo di sentire. Cercava Puccini tutto che si prestasse all'uso della sua tavolozza di colorista — il pittoresco d'ambiente, i lineamenti del caratteristico meglio atti a ricevere quei colori — ma egli sentiva che di solo colorismo l'arte sua non doveva nutrirsi, che vi erano altre risorse nella sua sensibilità di musicista: quelle tipiche del compositore lirico italiano, quelle specifiche del suo temperamento e della educazione d'arte. Ammetteva certo Puccini le assimilazioni, e non vi fu forse alcuna espressione d'arte musicale contemporanea che egli non avesse presente. Però l'assimilazione in lui non avveniva senza essere sottoposta alla trama del robusto laminatoio della sua personalità.

Nella musica di *Turandot* il metodo appare applicato in pieno. Di colorismo ambientale cinese ce n'è abbastanza per staccare *Turandot* dalle partiture anteriori dedicate alla espressione folkloristica di altri paesi. Ma chi osservi sotto le apparenze della pura materia, vedrà che di Cina vera e propria esiste solo quel poco che, usato puccinianamente, serve a raggiungere i toni bizzarri o stridenti, i ritmi esotici o meccanici, di cui ha bisogno il grottesco quando voglia essere tale. Non mai però tanto che il senso della misura ed il gusto d'arte se ne possano sentire offesi. D'altronde la scena spiega, giustifica tutto nella musica pucciniana, anche nella più ardita. Ed i mutamenti dei caratteri musicali, sempre aderenti ai mutamenti di quelli scenici, conguagliati dalla personalità del compositore, non compromettono la unità dello stile pucciniano, nel passaggio dalla espressione drammatica, alla lirica, alla descrittiva.

Difficilmente si potrebbe formulare una impressione riassuntiva compiutamente dopo una sola audizione e nelle circostanze speciali in cui *Turandot* venne rappresentata la prima volta. Ma se è lecito ricavare una qualsiasi

sintesi dall'esame analitico dello spartito, non sembra di essere lontani dal vero asserendo che l'ultima opera pucciniana, oltre che essere prodotto di una personalità dominata da grande esperienza e acuto senso del teatro, offre anche una prova novella della versatilità del Maestro nell'adattamento dell'ingegno suo di colorista alle manifestazioni più tipiche dell'elemento musicale esotico tradotto in forme moderne d'arte. *Turandot*, che abbonda di elementi coreografici, si ambienta bene in virtù di queste facoltà pittoriche profuse nella prima metà del primo atto ed in buona parte del secondo. Lo strumentatore esperto assiste in ognuno di questi casi il colorista, al quale dà man forte.

Un magistero indiscutibile si afferma in *Turandot* nel senso della chiarezza della struttura. Puccini si vale di tutti gli elementi forniti dall'arte e dalla personalità per disporre, armonizzare o mettere in contrasto, la musica di una scena in rapporto alla musica di un'altra. L'uomo di teatro, il musicista tendente alla plasmazione del caratteristico non appaiono minori in *Turandot* che nelle opere anteriori. Nel comico e nel grottesco egli si manifesta però più equilibrato compositore che vivace creatore.

IL SECOLO, Milano - (Adriano Lualdi).

Giacomo Puccini ha offerto, con *Turandot*, l'ultima, purtroppo, e più significativa prova delle sue qualità d'artista di razza, e di buona razza italiana. Di un artista, cioè, che al concetto « vita » univa indissolubile il concetto « movimento ». Muoversi, per lui e per tutti, non poteva e non può significare che rinnovarsi. Ebbene, in nessuna delle ultime opere di Puccini come nella postuma *Turandot* è evidente e sensibile ad ogni tratto l'aspirazione e lo sforzo verso il nuovo. Se anche l'opera non contenesse neppure una pagina degna del passato e della fama del Maestro — e ne contiene invece, e ne abbiamo incontrate più d'una —, basterebbero questa aspirazione e questo sforzo a farcela amare.

Questo compositore che col suo « verismo » aveva conquistato la fama mondiale e la fortuna, abbandona la sua vecchia piattaforma e si avvicina, a sessant'anni, al teatro di fantasia. Il pittore delicato e sensibile dei quadri intimi e dei piccoli « interni » affronta, quando gli altri sogliono mettersi in pensione, i quadri grandiosi e si inebria dei vasi orizzonti. Il geniale trovatore di belle melodie ad una voce, si misura con la musica corale, e chiede un libretto nel quale il coro abbia una parte — se non preponderante — grandissima. L'armonista dai gusti semplici aggiunge droghie — e talune assai piccanti — alle sue sempre saporose armonie; l'orchestratore raffinato non si accontenta del già fatto, e trova nuovi impasti e crea nuovi colori.

IL POPOLO D'ITALIA, Milano - (Alceo Toni).

Turandot offre una visione panoramica troppo interessante, troppo complessa e grandiosa per abbandonarci a questo sterile esercizio. Puccini non aveva provato mai il suo ingegno prima di *Turandot*, in opere di grande lineariforme. I suoi personaggi ed i suoi drammatici aveva sempre colti e ritratti nel chiuso delle pareti casalinghe. Ora è uscito all'aperto. La folla, che nella sua opera, quando c'è, non piglia mai troppo spazio, e non ha che funzioni riempitive, in *Turandot* si fa avanti in primo piano. È folla di gente viva che s'animata del proprio mondo interiore. Il suo urlo selvaggio di morte, il suo feroce dellirio, le sue estasi, la sua pietà, i suoi impeti di gioia, i suoi palpiti drammatici sono motivi di potente animazione espressiva. Il musicista li ha espressi con incisività di rilievo singolare, con larghi tratti costruttivi, dando a loro l'alta risuonanza e l'ampiezza corale delle forti effusioni collettive.

E' questo del Puccini inedito. Puccini, in *Turandot*, ha tracciato delle grandi linee sinfoniche. Il primo atto di questa sua postrema fatica, in modo speciale, è tutto squadrato sinfonicamente, con libertà e senso moderni, ben s'intende, ma con sicura abile magistrale mano. Non manca nell'opera il tratto coloristico, ché anzi c'è l'intento perseguito e raggiunto di creare opportunamente, con sgargianti pennellate e con ritmi ed armonie adeguate, un carattere esotico — una prerogativa, questa, ed una tendenza naturale del grande nostro musicista — ma abbondano e prevalgono le strofe plastiche del periodare melodico e, quindi, le forme solide della più solida costituzione formale. L'espressione generale è sempre sostenuta. Chiaro, semplice e spontaneo, il segno melodico ha una sua squisitezza aristocratica anche laddove può apparire ed è superficiale. Come in altre sue opere, anche in questa Giacomo Puccini non ha sbizzarrito i personaggi con tratti sintetici e scultori. Ha animato, invece, e caratterizzato le loro passioni con l'impegno e l'effusione dell'espansione melodica. *Il Principe Ignoto* vive negli slanci appassionati del suo appassionato frasseggiare; *Lia* è tutta nella patetica tenerezza delle sue melodie.

Del resto, tutti i caratteri essenziali della musicalità pucciniana si osservano e si conservano anche qui con perfetta evidenza. *Turandot*, nella serie delle opere pucciniane, ha certo un suo carattere personale, ma, pure, come chi dicesse un'aria di famiglia. È diversa dalle sorelle che la precedettero per certo suo fare modernizzante, ma è uguale ad esse nell'intima natura. Il caratteristico soffio animatore dello spirto pucciniano la pervade. Puccini si è, direi, aggiornato per lei: ha fatto sue, con la virtù assimilatrice delle forti per-

sonalità, che colorano della propria natura quanto avviene loro di appropriarsi — sia, questo, creazione del genio individuale o non piuttosto forza e carattere della sensibilità collettiva dominante — le nuove conquiste della tecnica musicale più progredita. Non ha indietreggiato nemmeno davanti al politonismo; né si è impaurito degli iperbolicci colorismi strumentali.

L'AMBROSIANO, Milano - (G. C. Paribeni).

Abbiamo parlato all'inizio di testamento artistico, e infatti *Turandot* attesta dell'intera vita musicale del suo autore, nel senso che essa riepiloga tutte le fasi evolutive di un compositore che, pure rimanendo fedele a se stesso, non disdegna di osservare quanto l'insonne età odierna andava ritrovando nel sentimento e nelle forme dell'arte.

Guardando alle sue prime opere, Puccini ne ha raccolto la semplice melodicità nella effusione lirica e nelle situazioni create dalla pietà e dalla commozione; volgendosi a quella sua spontanea arguzia toscana, che fiorì principalmente nel *Gianni Schicchi*, ha potuto disegnare con disinvolta il carattere comico e grottesco delle tre maschere; interrogando la propria natura poetica e appoggiandosi ad una tecnica raffinata, ha dato risalto di colori smaglianti al quadro.

Ma dove egli ci ha sorpreso con atteggiamenti nuovi, è stato nell'ampiezza e nella vittoria di talune parti corali.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

BACH (G. S.).

E. R. 628. - *Fantasia e Fuga in Sol minore* per Organo, trascritta da G. TAGLIAPETRA.

CLEMENTI (M.).

E. R. 590. - *Preludi ed Esercizi* in tutti i toni maggiori e minori. Revisione di B. MUGELLINI.

E. R. 620. - *Dodici Valzer*. Revisione di F. BOGHEN.

DUVERNOY (G. B.).

E. R. 641. - *Scuola del Meccanismo*. 15 Studii. Op. 120.

E. R. 642. - *Scuola primaria*. 25 Studii facili e progressivi. Op. 176.

SCHUBERT (F.).

E. R. 480. - *Marcie*.

E. R. 617. - *Sinfonia in Si min.*
Revisioni di G. TAGLIAPETRA.

E. R. 591. - *Impromptus* (4 dell'Op. 90 - 4 dell'Op. 142).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

LA SERA, Milano - (G. M. Ciampelli).

Turandot è un'opera d'arte e la nostra gioia nel constatarlo è tanto più viva perché non facciamo servire questa constatazione allo scopo sentimentale di onorare un artista che un tragico destino ci portò via in quel modo che ci istupidi per la feroce violenza del colpo. No: *Turandot* è una nobile fatica nella quale il maestro ha affrontata la soluzione di problemi nuovi, sia quello accennato della vastità dei quadri, sia quello del colore locale. L'Oriente di *Turandot* è ben diverso da quello di *Butterfly*. Accanto a un Giappone convenzionalmente lieve e quasi dolciastro, abbiamo una Cina tutta tragica nel suo mistero crudele e forte: in questa crudeltà, in questo mistero sta forse la ragione di certi che ci paiono eccessivi fragori, di certi che ci paiono urtanti contrasti di colore. Ma probabilmente, anche qui, ha ragione lui. Noi che non ci lusinghiamo, col nostri articoli, di aggiungere nè di togliere un attimo di vita ad un'opera d'arte, noi che assistemmo stupefatti alla rivalutazione di vecchi capolavori che si credevano cosa trapassata, sentiamo che un artista completo nella preparazione tecnica, fecondo nella ideazione e nella ispirazione artistica come Giacomo Puccini, regalandoci al mondo questo suo ultimo dramma lirico, ha onorato grandemente l'arte nostra.

L'ITALIA, Milano - (M. Castoldi).

Se pure qualcuno di questi aspetti del blocco onde si compone l'opera, venne meno efficacemente tradotto in atto, è pur vero che la fusione, l'amalgamatione di così diversi particolari, venne ottenuta in modo sorprendente: gli è come un gioco di luci, quali chiare, quali cupe, che si compenetran, o si svincolano, guizzano in improvvisi alternanze, inducono a colorire questo o quell'attimo, e danno il pregio della varietà alla grande musicalità diffusa nei tre atti.

L'AVANTI!, Milano - (Renzo Bianchi).

Ha stupito il pubblico, sino dalle prime pagine dell'opera, la gagliarda robustezza della musica, la smaglianza dei colori fonici, l'ampiezza degli svolgimenti, la quadrata solidità dei ritmi, lo sfarzo corale. Il pubblico insomma, si è trovato subito di fronte ad un Puccini molto diverso dal Puccini ormai tradizionale: il Puccini carezzevole, insinuante, maestro di filtri sentimentali, un po' artificioso nell'esprimersi, ma sempre sincero nel sentire.

Questa impressione è stata provocata però più che altro dal fatto che il pubblico, come accade sempre, ha fissata la personalità del musicista in quelle opere che lo hanno reso celebre, trascurando tutto il resto della sua attività. Se, per esempio, domenica sera alla *Turandot* invece di pensare solo ed ostinata-

mente a *Manon*, *Bohème*, *Butterfly* e *Tosca*, il pubblico avesse pensato anche alla *Fanciulla del West*, e particolarmente al terzo atto di quest'opera, si sarebbe subito accorto per quale via era passata buona parte della musica di *Turandot*. Soltanto che la *Fanciulla del West* era il frutto ancora acerbo di una crisi artistica nell'animo e nelle tendenze del compositore, mentre nella *Turandot* il compositore ha raggiunta una sapienza ed una coscienza della sua metamorfosi spirituale e formale.

IL PROGRESSO, Milano - (Giovanni Tronchi).

Turandot ci dimostra che a traverso i quarant'anni che ci dividono dalla prima manifestazione de *Le Willi*, il compositore ha man mano sviluppato il suo senso comunicativo fino a portarlo attraverso tecniche e nuovi procedimenti, a un punto tale di modernità che io ritengo debba segnare il confine massimo per i giovani maestri che desiderano conservare il carattere d'italianità.

L'strumentazione di *Turandot* è variata, equilibrata e perfettamente intonata alle esigenze dei colori ora tenui ora orgiastici; l'impiego di alcuni strumenti caratteristici della Cina, dà a volte l'impressione che la fantasia del Maestro abbia creato impasti nuovi e nuove pennellate coloristiche. Io penso invece che l'strumentazione pucciniana aveva raggiunto la perfezione e la totalità degli effetti nel *Trittico*; qui è da notare solo un perfezionamento rispetto alle sonorità che a volta raggiungono una ampiezza ed un volume impressionanti.

L'armonizzazione è spontanea e forbita, schiava delle triadi eccedenzi tanto frequenti in *Butterfly* e *Fanciulla del West*: la vena melodica, se non è rigogliosa come in *Manon* e in *Bohème*, mantiene però una linea continuativamente nobile.

CRONACHE MUSICALI, Milano - (Silvino Mezza).

Con *Turandot*, Puccini è rimasto sulle posizioni conquistate da *Manon* a *Schicchi* e queste posizioni ha mantenuto contro tutto e contro tutti, forse anche contro se stesso che anelava a nuovi e più vasti orizzonti, confermando una per una ogni sua virtù di squisito cantore per cui fu tanto amatissimo e, oggi, tanto inconsolabilmente compianto.

IL GIORNALE D'ITALIA, Roma - (Raffaele De Rensis).

Ma anche ieri il momento culminante dell'opera, indimenticabile, s'è avuto nella angosciosa scena del sacrificio di Liù. Il suo canto ispirato, appassionato, che culmina nell'ammonimento a *Turandot*: *Tu che di gel sei cinta*, ha ferito l'animo degli spettatori strappando non poche lacrime di commozione. Impressionante l'allontanarsi del corteo e il di-

sperdersi delle armonie, che sembrano echi misteriosi a cui rispondono sommessi singhiozzi dell'orchestra.

A questo punto lo spettacolo è stato sospeso per qualche minuto. Il pubblico si è alzato in piedi volgendo, silenziosamente e religiosamente, il suo affettuoso pensiero al grande e compianto Maestro. Indi è scoppiato un applauso con *Viva Puccini* e la rappresentazione è stata ripresa.

Non discuteremo ancora una volta il duetto e il finale di Franco Alfano.

Questi ha messo a profitto i frammenti lasciati dal Maestro, ha obbedito ai suoi desideri chiaramente espressi, ha cercato di intonarsi al suo stile. Non possiamo dire che non ci sia riuscito. Bisogna tener conto del fatto che può essere anche agevole imitare perfettamente la forma esteriore di uno stile: ma a nessuno è dato di penetrare e riprodurno lo spirito.

LA TRIBUNA, Roma - (Alberto Gasco).

Turandot deve essere giudicata come una delle migliori opere del povero Puccini.

Troviamo in essa un'onda melodica generosa e una straordinaria varietà di atteggiamenti. Accanto ai brani d'un vigore maschile e persino rude, brillano soavemente alcuni cantabili tenerissimi; accanto alle pagine pal-

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino e Pianoforte

TARTINI (G.).

- E. R. 178. - *Sonata del Diavolo o Trillo del Diavolo*. (Edizione integra di I. B. Cartier - Parigi 1798). Realizzata per Violino e Pianoforte e corredata di cadenze e segni d'interpretazione da E. Polo.
- E. R. 177. - *Sei Sonate* per Violino, col accompagnamento di Pianoforte, realizzato da E. Polo.
- E. R. 127. - *Quattro Sonate* per Violino e Violoncello o Cembalo, dalle dodici edite nel 1735, rivedute; con accompagnamento di Pianoforte dal Basso numerato (R. TAGLIACOZZO e F. BOGHEN).
- E. R. 267. - *Pastorale* per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIIGHI.
- E. R. 268. - *Sonata* per Violino e Basso. Realizzazione per Violino e Pianoforte di O. RESPIIGHI.
- E. R. 621. - *Concerto in La maggiore* (Revisione di M. CORTI).
- E. R. 622. - *Concerto in Re maggiore* (Revisione di M. CORTI).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

pitanti di ansia tragica, se ne rinvengono altre in cui la signorile vis comica del Maestro scintilla deliziosamente. La parte corale ha ben spesso una imponenza rara e perciò, impressionante al massimo grado; la strumentazione dell'opera è assolutamente magistrale, perché robusta, policroma, e sempre agile ed elegante.

Salutiamo in *Turandot* una creatura di alto linguaggio, una strana e terribile « Principessa di ghiaccio » che si muove in un'atmosfera musicale infuocata e percorsa da incessanti bagliori.

Onore a Giacomo Puccini! Giunto alla soglia della vecchiaia, ma sempre alacre ricercatore del nuovo, sempre entusiasta cultore della propria arte, sempre capace di emozioni profonde, egli ha saputo intonare un canto così fresco e così ardimentoso, da far stupire i giovani. Onore a Lui!

IL MESSAGGERO, Roma.

Dalla sua ricca tavolozza ha tratto pennellate magnifiche, di un effetto eccezionale, ed ha reso con varia ma sempre viva evidenza la mutevole passione di un popolo che prima esulta per i supplizi ordinati dalla perfida principessa *Turandot*, e poco dopo piange la morte dei giustiziati.

La descrizione è riuscita in modo perfetto, con quella chiarezza di stile ch'è una grande prerogativa del compianto maestro, e che si ritrova in ogni struttura delle sue opere. Ma in *Turandot* è maggiormente rilevabile, perché qui si tratta di uno spartito, dove per la prima volta egli ha fatto un uso abbondante delle masse corali. Malgrado che queste masse siano imponenti per numero, esitate e commosse nell'azione, pure il loro canto si svolge sempre con la maggiore limpidezza, e gli intrecci delle voci ed i concertati si sviluppano, si succedono con bellissime proporzioni di effetti. Non vi sono dunque astrusith. Dappertutto risaltano le idee semplici dell'autore, la sua speciale maniera di impostare e svolgere il discorso melodico, che non è quello tipico della *Bohème* e della *Manon*, ma che è sempre fluente, facile ad intendersi e di carattere, di gusto schiettamente italiano. Con tali elementi egli ha composto questo nuovo spartito, in cui si avvicendano il tragico, il comico e il passionale. Basti a darne un'idea la scena del primo atto, in cui si tenta di distogliere l'audace pretendente di *Turandot* dall'affrontare la terribile prova dello scioglimento degli enigmi, prova che ha già fatto cadere la testa di tredici predecessori, e quella dell'ultimo atto, dove si infligge una straziante tortura alla schiava Liù, per farle rivelare il vero nome del pretendente da lei amato.

L'elemento comico, sviluppato graziosamente e rappresentato dalle tre maschere cinesi *Ping*

Pong Pang, corrispondenti in qualche modo a quelle italiane.

La musica colorisce potentemente il loro carattere buffonesco e caricaturale ed ha svolgimenti oltremodo coloriti e gustosi, che ricordano in qualche passo il finale del primo atto della *Rondine*.

Puccini ha avuto la mano assai felice nel rendere il carattere passionale della schiava Liù, una creatura dolce, innocente, come *Mimi*, che canta dolcemente e destà una viva commozione quando muore per salvare la vita del suo amato.

La sensibilità del maestro qui si è affermata con arie toccanti, squisite, destinate al maggiore successo.

Il contrasto tra la figura di Liù e quella di *Turandot* appare con evidenza impressionante ed è rivelato in ogni loro gesto, in ogni loro accento.

In tutta l'opera rifugono le singolari doti stilistiche del Puccini, apparso, come sempre, un armonizzatore elegante, creatore di impasti strumentali originali, che talvolta si avvicinano al modernismo. Ma si tratta di fuggevoli accenni, perché sempre dominano la semplicità e la spontaneità delle sue forze ispirative.

IL LAVORO D'ITALIA, Roma - (Domenico Alafeona).

Al chiudersi, nel terzo atto, dell'episodio della morte di Liù, nel punto in cui finisce la partitura lasciata compiuta da Giacomo Puccini; allo svanire in lontananza delle dolci invocazioni del coro nel chiarore notturno, mentre in orchestra si perde, come un ultimo anelito di piccola creatura innocente, un mi bemolle sopraccuto dell'ottavo (la tonalità di mi bemolle minore prevale in tutta l'opera, avvolgendola del suo accorato colore sanguigno-violaceo); al chiudersi — ripeto — dell'episodio della morte di Liù, mentre il maestro Vitale, dopo una pausa commossa, si accingeva ad attaccare la scena successiva completata dall'Alfano, il pubblico che affollava il Costanzi si è levato ieserba unanime in piedi, ed è rimasto per qualche secondo in moto, solenne raccolto. E' stato un momento — nella oscurità della sala — di profonda, accorata commozione. Il silenzio è stato spezzato da queste parole di uno spettatore da un palco: *Pace e gloria all'anima italiana di Giacomo Puccini*. E grida di *Viva Puccini* sono risuonate allora per tutto il teatro, fra vibranti applausi.

Non si potrebbe immaginare celebrazione più alta e degna di un artista che questa semplice e solenne manifestazione di popolo dopo avere ascoltato la pagina che dell'artista è stata l'ultima, toccante creazione.

Nella bellissima scena musicale della morte di Liù — che Puccini lasciò non solo compiuta, ma accarezzata e cesellata con particolare amore, e suggerita come un testa-

mento d'arte — si sente vibrare come un presentimento.

IL CORRIERE D'ITALIA, Roma.

In quanto alla nuova opera di Giacomo Puccini, quale essa sia nella sua struttura, nei suoi aspetti scenici, nelle sue forme espressive fu già detto con ampiezza quattro giorni or sono e non è il caso di ripeterci. Dirò solo che una seconda audizione, e in altra edizione, ha confermato pienamente la prima impressione. *Turandot* rappresenta la più alta espressione dell'ingegno maturo, dell'artista eletto in un continuo e meraviglioso sviluppo e progresso.

IL MONDO, Roma - (Dino Bonardi).

Ma è più interessante notare come *Turandot*, nel suo complesso, ma più particolarmente nelle pagine definitive del primo e del secondo atto, ci riveli un Puccini nuovo e quasi inatteso. E' soprattutto la vigoria maschia, potentissima della quadratura melodica, l'ampiezza del respiro che sostiene certe frasi, la incisività precisa e tagliente, penetrante con cui vengono risolte situazioni assai complesse ed ardite che offrono la rivelazione di una parte sin qui sconosciuta o mal nota della inspirazione pucciniana. Bisogna risalire all'erompente getto di melodia che manda il terzo atto di *Manon Lescaut* per ritrovare in tutto Puccini, pagine di una impetuosità così ricca, potente e spontanea come quelle che costituiscono il primo atto di *Turandot*.

Poche volte l'estro pucciniano ha avuto modo di realizzarsi in pieno come nel primo atto della singolare e tragica favola cinese che Simoni e Adami hanno derivata dal Gozzi. Al compositore urgeva appunto un argomento di questo tono. Una confusione cioè di reale e di fantastico, in cui agli elementi di colore, di decorazione, di immaginazione fosse lasciato un certo predominio.

L'IMPERO, Roma - (L. Antonelli).

Musicalmente il primo atto, astrazione fatta dalla breve lacuna a cui ho accennato, mi sembra il più bello. Gli accrescono bellezza i movimenti di folla che ritrovano in Puccini una solennità insolita, una solennità è un trionfale che costituiscono la più appariscente sorpresa di quest'opera.

Il primo atto, dicevo, che pare inseguiva ininterrottamente i motivi accennati dall'orchestra, ci fa ridire, specie nel momento in cui *Timur* è travolto, le pagine più pucciniane dell'opera: pagine che traspirano la loro bellezza anche quando la scena diventa lunare e gli acuti dei violini, i flauti e le arpe commentano delicatamente e genialmente il trapasso. Siamo qui forse — mentre il coro dei ragazzi si allontana nella sottile trasparenza lunare — nel cuore della maggiore bellezza di *Turandot*.

Nel secondo atto la musica accompagna la imponenza coreografica dell'azione a cui l'organo alla fine aggiunge una maestosità esaltante ricca di effetti, ma non è raggiunta la pura bellezza del primo atto. Il terzo ha una gemma di preziosità assolutamente pucciniana: il canto e l'immolazione di *Liu*, di cui l'oboe commenta l'intimo strazio, illeggiadrito dal patetico commento orchestrale.

Il duetto d'amore e il finale, completati dal maestro Alfano su frammenti lasciati da Puccini, chiudono degnamente l'opera e sono stati favorevolmente apprezzati dal pubblico.

IL POPOLO DI ROMA, Roma - (L. Colacicchi).

Ecco quindi che in *Turandot* egli si presenta sotto gli aspetti più diversi: Ora è melodista patetico e appassionato alla maniera delle opere anteriori (*Liu*, il suo amore, la sua morte); il monologo di *Turandot* al secondo atto); ora tende alle più vaste linee sinfonico-corali a scopo quasi esclusivamente descrittivo e coloristico (tutta la parte corale del primo atto, i cortei solenni e pomposi, il principio e la fine del secondo quadro del secondo atto); ora appare fortemente drammatico (la scena degli enigmi); ora caricaturista (le maschere).

Così mutevole nei suoi atteggiamenti come non fu mai in altra opera, in quali di questi Puccini è meglio riuscito ad esprimersi? Quali i momenti dell'opera che per l'aderenza della musica all'azione, si può affermare siano i più intensamente emotivi?

NOVITÀ PER PICCOLA ORCHESTRA con Pianoforte conduttore

BILLI V.

119929. - *La Canzone del fiore*. Leggenda Indiana (Tango). Op. 406.

119974. - *Miss America*. Fox trot o Blues. Op. 408.

119982. - *Stornellata sull'Arno* (Visione trecentesca). Op. 404.

119995. - *Marhaba* (Benvenuto). Fox trot. Op. 409.

119993. - *Bambola frou-frou*. One step. Op. 410.

120046. - *Samurai*. Blues. Op. 411.

120047. - *La Poule*. Fox trot. Op. 412.

DONATI (G. F.).

120088. - *Czardas*. Op. 34.

DONATO (E.).

119945. - *Julian*. Tango.

CAROSIO (E.).

119996. - *Mandolinata*. Notturno.

CAZABON (A.).

119799. - *The Shadow of Egypt*.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Il Puccini dall'antica spontaneità canora e quello tutto fervore d'aspirazioni ad un rinnovamento della sua arte, ci sembra abbiano dettato le pagine più alte dell'opera. Annovereremo fra queste, perciò, le parti in cui campeggia la dolente figura di *Liu*, dai caratteri precisamente delineati e il fluido monologo di *Turandot* al secondo atto con le riprese e gli svolgimenti orchestraali. E' il Puccini di *Minnie* e specialmente di *Butterfly* che imprime al canto i segni profondi della sua personalità inconfondibile. Ma un altro Puccini, mai conosciuto finora, ma forse più dell'altro eloquente ed avvincente appare in tutta la bellissima parte corale del primo atto ed in alcuni brevi episodi pure di prevalenza sinfonico-corale del secondo che incorniciano il duetto degli enigmi.

E' meraviglioso qui con quanta genialità, volendo egli fare del nuovo, abbia saputo far corrispondere alle sue intenzioni pienezza di realizzazioni. Il quadro del primo atto in cui la folla si agita, impreca, implora, acclama al boato e invoca la luna, è d'una sorprendente vitalità. V'ha robustezza d'ossatura e splendore di tinte che colorano in mille modi diversi la sostanza densa e compatta onde è composto e animato. Perfetto coll'equilibrio tra forma e contenuto, agitato dalla più frenetica varietà ritmica, rende in tutta l'evidenza possibile gli impulsi della collettività esaltata.

LA STAMPA, Torino - (A. Della Corte).

Innanzi tutto *Turandot*, bene delineata nel libretto, prima di iniziare la singolare gara d'astuzia col *Principe Ignoto*, è efficacemente preannunciata. Quel breve tema della « volontà di *Turandot* », dai duri intervalli e dalla strana modulazione, che fragorosamente inizia l'opera, e di cui la foscia eco sembra si ripercuota a lungo in lamentosi accordi, non lascia dubbi sull'essenza drammatica che il compositore riconobbe fondamentale in *Turandot* stessa. Quel suo silenzioso apparire davanti alla folla, il suo gesto che nega la grazia, sottolineati da fosche sonorità strumentali, predisponeggono bene all'attenzione intorno alla protagonista.

Del resto, il primo atto ha per vero ideale centro appunto *Turandot*. La marcia funebre che sale dall'orchestra, lamentosa nelle trombe in sordina, e accompagna al supplizio il giovane Principe di Persia, sconfitto da *Turandot*, è dominata dall'incubo della stessa principessa. *Catalaf* sullo stesso funebre motivo solleva la sua prima invocazione alla fatale donna *O divina bellezza, o meraviglia...*

Poco interessano le prime parole di *Turandot*, a metà del secondo atto. Poco interessa la narrazione ch'ella fa delle ragioni per le quali ha deciso di rifiutare ogni contatto con stranieri. Ma quando s'inizia la gara e

prorompe in orchestra il tortuoso tema degli enigmi e nel canto della Principessa vibra l'odio e nell'orchestra è un fremento commento dell'attimo drammatico, siamo alla pagina migliore dell'opera e a un punto importante dell'arte di Puccini. I tre indovinelli sono amplificati dalla potenza musicale, e sollevati a simboliche significazioni. Negli scatti della voce di *Turandot*, eloquio largamente melodico, nella semplicità del concorso armonico e strumentale passano brividi. Per reazione, anche il Principe prende momentaneamente consistenza nelle sue foscce risposte, lanciate arditiamente nel silenzio d'ogni altra voce. Sono palpiti di febbre attesa, come nelle pause e nelle riprese d'un atroce duello. Al terzo enigma, che più degli altri è oscuro, mentre il Principe pare smarrito, perduto, un guizzare di lampeggianti sonorità di strumenti a percussione fa fremere come nell'imminenza della catastrofe. E' un bel momento drammatico, ottenuto con bella sobrietà. Qui sentite che un autentico palpito artistico generò la pagina: *Turandot* risulta qui d'una perfidia senza pari, gioca con la vita del Principe con selvaggia ferocia, ed è artisticamente rappresentata. Qui la scena è inserita nel dramma, il dramma è ricco di emozione profonda. Poi *Turandot* torna gelida, impassibile: soltanto il bacio di *Catalaf* l'animerà, nel duetto finale che Puccini lasciò incompiuto.

IL RESTO DEL CARLINO, Bologna - (Janus).

Puccini non è stato mai perfetto operista come nella *Bohème*; Puccini non è stato mai così profondo musicista come in *Turandot*. Questo è il primo grido, la prima frase solenne, il giudizio che deve pronunciare la critica a l'indomani della prima rappresentazione dell'opera postuma pucciniana.

I valori quidditativi fondamentali e più definitori della *Turandot* possono classificarsi così: quelli impressionistici e quelli espressivistici; fra i primi va collocato il *modus operandi* dell'autore nei riguardi dell'« ambiente » — la cineseria immanente in tutta l'opera —; fra i secondi gli elementi lirici e drammatici propriamente detti della « aisthesis » pucciniana.

Spirito lirico Puccini ne ha sempre gettato a plene mani, in tutte le sue opere; una sua peculiare liricità, fatta di finezza, di tenerezza, di sospiri, di scatti di umanità, di slanci di passione; ma è sempre stata una liricità racchiusa nel giro della sirofe poetica, aderente al « movente » formale della frase scenica, adeguatamente inserita negli stampi e nelle formazioni diaologiche. Effusione lirica nascente

e crescente da sè e in se stessa. In *Turandot*, invece, Puccini prova continuamente ad alzarsi per aver più spazio libero, per possedere un più vasto orizzonte; dimostra una tendenzialità tormentosa quasi disperata a potenziarsi in una « espansione lirica ». Si ha una grande impressione: che il suo destino il quale sapeva della sua vita e della sua morte, lo inclasse a dare tutto di sè, a cantare con tutta la voce del suo genio, perchè prima di morire avesse donato fino all'ultimo sospiro la sua vita alla umanità.

Espansione lirica che definisce di eroismo il gesto del musicista e induce gli uomini di buona volontà e di buona fede nella certezza superba che la *Turandot* sia l'opera musicalmente più bella e perfetta di Giacomo Puccini.

In principio dell'opera c'è un primo tema che si snoda coi caratteristici passi pucciniani, innalzandosi e allargandosi con la procedura della « progressione ». Poi, poco appresso, le voci corali che invocano la luna. Anche qui è una liricità che ha respiro. Poi la scena del corteo col principe che va al patibolo. Poi il canto di *Calaf* alla piccola *Liu*. Poi l'invocazione di *Turandot* prima della scena degli « enigmi ». Qui è da notare che Puccini parte da accenti fortemente drammatici, passa attraverso una frase dolce e intenerita e giunge all'altezza veramente insolita di un canto ardente, fiero, flessuosoissimo, che diventa sempre più chiaro, largo, dominatore. Qui è del più vero e proprio, del più geniale Puccini che esista. La scena degli « enigmi » è delle più forti e drammaticamente più scolpite pagine dell'opera. Poi c'è la romanza di *Calaf* di schiettissima marca pucciniana. (Si sa che Puccini aveva una decisa predilezione per la romanza del tenore a l'ultimo atto delle sue opere. Vedi *Tosca*, *Fanciulla del West*, ecc. Questa che è nella *Turandot* è molto più ispirata, calda e nobile di quelle). Va aggiunto che melodrammaticamente parlando è di effetto infallibile. Infine c'è tutta la scena della morte di *Liu*. Che è un vero, squisito capolavoro di sentimento, di intimità, bontà, amore. Una delle più belle cose che abbia mai scritto Puccini.

IL SECOLO XIX, Genova - (Carlo Panzeri).

Turandot è essenzialmente un'opera di colore. Giacomo Puccini vi ha profuso il colore a piena mani. La sua tavolozza, che sembrava a molti critici scarsa e poco smagliante, in questi tre atti si è arricchita con tutti i toni delle più svariate combinazioni. Mentre ci si svolgeva innanzi il variare della folla, con una profusione di sete che toccavano tutte le gamme che si possa immaginare, creando una di quelle visioni che sembrano soltanto possibili

nel reame delle favole, l'orchestra faceva la stessa impressione. Puccini gareggiava col pittore. La maestria del musicista, del suo strumentale, è in *Turandot* in un continuo perfezionamento. Egli si è valso di tutte le risorse tecniche moderne.

IL POPOLO DI TRIESTE, Trieste (Manzatto).

Pure la nota predominante, in mezzo a tanta pompa, a tanto sfoggio di colori, alla rigidità ieratica glaciale, e poi sarcasticamente fremebona di *Turandot* si fa larga strada in un'unica tinta di dolore, di mistero. Così nell'accompagnamento del corteo che segue l'imberbe giovanetto trasognato ancora nella sua visione ammalatrice placa la folla a supplice umana pietà.

Il Puccini di prima maniera, quello tutto sentimento, tutta onda melodica di soave bellezza si immedesima anche qui in una soave figura di fanciulla. Puro fiore, non colto da chi si lasciò abbacinare da fascino mallardo di bellezza, e che in mezzo a quel turbine si profila, bella immagine dell'amore spinto fino al sacrificio: *Liu*, che passa come apparizione che s'intravede soltanto con tinte di tenerezza, ma che fra le fanciulle pucciniane resterà indimenticabile.

IL MATTINO, Napoli - (A. Procida).

Nel contempo, Puccini pose ogni più attenta cura, con compiacimento infinito, nel dar forma all'elemento grottesco-realistico del *bretto*; e nel disegnare i tre Ministri e la bassa corte di quel tragicomico mondo cinese da fiaba ha lavorato di bulino, cesellando ritmi e colori orchestrali con mano sapiente, trasformando e ricrescendo con eleganza e leggerezza geniali, elementi tematici popolari cinesi. Salta quindi subito agli occhi il divario che corre tra la semplicità elementare ond'è sentito l'elemento lirico e il virtuosismo rabescato onde è ritratto l'elemento coloristico.

Ma la maestria della fattura, la ricchezza dei colori strumentali, l'equilibrio innato in Giacomo Puccini, hanno attutito la eterogeneità, fondendo i diversi e opposti elementi con squisito gusto nella affascinante unità della veste orchestrale e sulla cornice scenica dell'insieme.

LA GAZZETTA DI PUGLIA, Bari - (Matteo Incagliati).

Turandot afferma una nuova e decisiva evoluzione del genio operistico di Giacomo Puccini, sempre in vena di rinnovare sè stesso attraverso varie fasi di notevoli diversità.

L'ossatura di robustezza che si ammira nella *Fanciulla del West* è qui pervenuta a un grado di coesione insuperabile. E' in *Turandot*

una scalata a orizzonti nuovi del melodramma italiano, in virtù soprattutto della preminente magniloquenza dei vari pezzi d'insieme, la quale, si noti, non è semplice adornazione decorativa, ma linea essenziale d'espressione. Né la grandiosità del disegno impedisce che affluiscano nella musica le più pregiate combinazioni e opposizioni di timbri, animata, com'è, la partitura di autentica linfa espressiva, armonica, strumentale moderna.

In *Turandot* Puccini non è più l'accorato e dolce cantore che pur tanto amammo e amiamo; è ormai il musicista maturo e amante a cose forti. Tuttavia, anche in *Turandot*, la fonte consueta della tenerezza elegiaca viene incontro alla nostra sete di malinconia. È pucciniana, di nobile fascino melodico, la morte di *Liu* che ci riconduce al Puccini antico, senza riprodurlo affatto, perchè è nuova di zecca. Questo è forse il punto di maggiore suggestione dell'opera. Ed è pucciniana — già lo notammo — la breve romanza del tenore al terzo atto coll'efficace calda perorazione.

Siamo dunque di fronte a una trasformazione sensibile della personalità del grande operista, ma con i caratteri tipici intatti e immutabili. Caratteri che in *Turandot* acquistano una libertà, una elasticità, una scorrevolezza direi quasi stupefacente, tanto la mano sicura del compositore riesce a metterli a profitto del nuovo suo *Credo* artistico.

Puccini, in quest'opera ha realizzato comunque il suo ideale di strumentatore, mettendo in azione ogni sorta di connubi e di contrasti orchestrali, rinnovando, si può dire, tutta la sua estetica precedente.

Così pure il maneggio delle masse ebbe da lui fluttuazioni, andamenti, sviluppi insospettabili; sicché dal coro poté trarre una teatralità davvero spettacolare, sempre rimanendo nel candore della sana estetica musicale. Certo è questa l'opera eminentemente corale di Puccini.

MORNING POST, Londra.

L'opera forse raggiunge la più grande elevazione di ricchezza e di originalità nel primo atto, ma il livello della bellezza non si abbassa mai e l'opera muove verso la tragedia d'amore finale con sicurezza e potenza e un pittoresco senso che fa di *Turandot* uno degli avvenimenti caratteristici del tipico genere pucciniano. Si può prevedere con sicurezza una popolarità mondiale immediata di molte delle melodie di *Turandot*.

DAILY MAIL, Londra.

La musica di *Turandot* colpisce col suo carattere grandioso e imponente che davvero non era quello abituale del Puccini. Indubbiamente l'opera sta a provare un grande

progresso nella tecnica del Puccini, specialmente per quanto riguarda l'orchestrazione che è molto elaborata e non meno accuratamente calcolata».

BERLINER ZEITUNG AM MITTAG, Berlino - (A. Weissmann).

« Puccini va, come sempre, in cerca dell'armonia. Egli voleva essere all'altezza dei suoi tempi e dedicava ogni suo sforzo verso i suoi ritmi; e da questo punto di vista si può dire che Puccini in *Turandot* ha superato se stesso. Ciò si può osservare nel movimento dei cori, ma anche nell'orchestra egli ha raggiunto nuove ricchezze di toni e di effetti ».

Il critico accenna poi al motivo del principe sconosciuto e al tema di *Turandot*, ma soggiunge che il maggior calore serpeggia nei motivi di *Liu*. E' pur sempre mirabile che da una materia quasi stereotipata Puccini abbia saputo trarre così nuovi effetti.

Parlando dell'esecuzione di Toscanini il critico scrive: « Toscanini ha nella sua orchestra il perfetto strumento per mostrare quella chiarezza spinta al massimo grado, quella forza, quell'arte di dipingere ogni sfumatura, che sono le doti mirabili del direttore italiano ».

Molti elogi vengono fatti al Caramba. Secondo il Weissmann questa Cina rappresentata sulla scena della Scala con le sue antiche mura, con le sue albe, i suoi crepuscoli, i suoi preti, i suoi carnefici, le sue donne, raramente potrà avere un allestimento scenico più ricco e movimentato.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per Viola

CAVALLINI (E.).

Guida per lo studio elementare e progressivo della Viola.

E. R. 122. - Parti I e II.

E. R. 123. - Parte III; Fantasie, Variazioni ecc. per Viola e Pianoforte.

Revisione di A. CONSOLINI

PALASCHKO (J.).

E. R. 392. - Dodici Studii. Op. 62.
E. R. 393. - Quindici Studii. Op. 70.

POLO (E.).

E. R. 439. - Trenta Studii a corde doppie, progressivi dalla prima alla terza posizione, per Violino, trascritti per Viola.

G. RICORDI & C. - EDITORI



Le orchestre di dilettanti in Inghilterra

Herbert Antcliffe parlava or non è molto in *Musical Opinion* su questo argomento e notava come in Inghilterra vi sia una vera tradizione di orchestre di tal genere nelle grandi città, mentre in provincia v'è la tradizione delle bande di strumenti a fiato, sempre a puro scopo di diletto e d'amore per la musica.

« Le bande di certe province sono ottime fonti per suonatori di strumenti a fiato delle orchestre maggiori.

Questa tradizione particolarissima in Inghilterra va aumentando di vitalità, tanto che, « discutendo i programmi del Festival Händel, un musicista del consiglio interno di tale organizzazione fece osservare i progressi fatti negli ultimi anni dalla sezione dell'orchestra dei dilettanti, di cui — disse — la tecnica perfetta e la sensibilità ha raggiunto quasi il livello delle orchestre professionali... Ed è notevole il crescente numero di simili organismi, formati tutti o in gran parte da dilettanti : Amateur Orchestre of London, The Royal Amateur Orchestral Society, The Strolling Players Amateur Orchestral Society (la Società dei dilettanti girovaghi), e parecchie altre società costituite nelle varie professioni e commerci, e nei vari distretti provinciali.

« Ed è grato osservare come tali suonatori vengano realmente da tutte le classi sociali ; il più ricco ed il più povero, il più nobile ed il più plebeo non di rado si siedono l'uno accanto all'altro alla stessa tavola, essendo ugualmente competenti ed artisti. La presente generazione della Famiglia Reale Britannica non dà membri di tali società, come in passato, benché il Re, il Principe di Galles ed altri ne sieno occasionalmente patroni, sia colla loro persona, e sia dal lato economico ; ma membri delle più nobili case prendono parte attiva,

e talvolta umile, all'organizzazione ed al lavoro delle orchestre di dilettanti... »

« Ciò che colpisce nelle orchestre odierno di questo genere, è la loro splendida unità di propositi ed il leale contributo dei singoli come membri d'una stessa entità. Questo spirito è uno dei grandi caratteri della rinascenza musicale inglese, ed è una non infida promessa di secondo avvenire musicale ».

Musica elettrica

« Il *Ballet mécanique* del compositore americano Giorgio Antheil viene già eseguito in questa stagione, ed è scritto per 16 pianoforti elettrici, 8 xilofoni, 2 lastre d'acciaio, 2 elettromotori, 1 sirena, 2 piatti, 4 tamburi, 1 soneria elettrica a campanelli. Il contenuto del balletto esprime la vittoria della civiltà americana sui primitivi corpi viventi.

Anche nel prossimo concerto della British Musik Society verranno eseguiti pezzi per uno strumento elettrico ; e precisamente pezzi originali per Pianola, di Stravinski, Malipiero e Gossens ».

Così i *Musikblätter des Anbruch*.

Musica Strumentale da Camera

ILDEBRANDO PIZZETTI

Tre Canti:

1. Affectuoso. - 2. Quasi grave e commosso. - 3. Appassionato.
119894. - Per Violino e Pianoforte.
119895. - Per Violoncello e Pianoforte.

Sonata in Fa:

119404. - Per Pianoforte e Violoncello.
119600. - Per Pianoforte e Viola (a cura di M. CORTI).

Trio in La

- per Violino, Violoncello e Pianoforte
119896. - Partitura e Parti staccate.
 119895. - Partitura in formato tascabile.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

FUGA⁽¹⁾

Alessandro Scarlatti

Allegretto

(1) Dalle « Composizioni per Clavicembalo » scelte, ordinate, rivedute e diteggiate da Alessandro Longo.

Proprietà G.RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO (Copyright MCMXII, by G.RICORDI & Co.)

Tutti i diritti della presente edizione sonorisi riservati.

E.R. 129

2

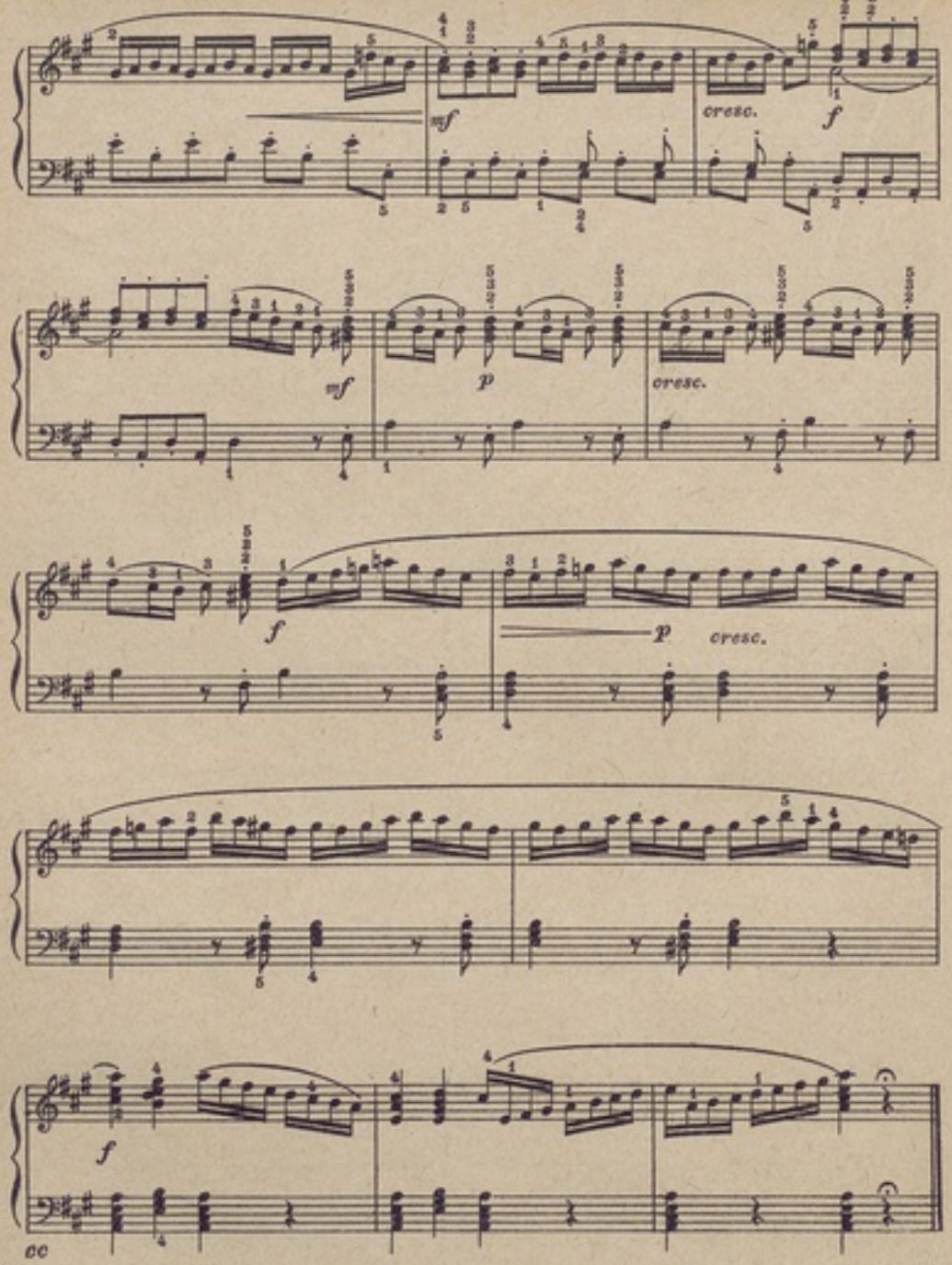
Piano sheet music for page 2, featuring five staves of musical notation. The music consists of eighth-note patterns primarily in the right hand, with occasional sixteenth-note figures and bass notes in the left hand. Measure 1 starts with a dynamic of mf . Measures 2 and 3 feature slurs and grace notes. Measure 4 includes a crescendo instruction (*cresc.*) and a dynamic of f . Measure 5 ends with a dynamic of f . Fingerings are indicated above the notes, such as 3-4-5 in measure 1 and 4-5 in measure 2.

E.R. 129

3

Piano sheet music for page 3, featuring five staves of musical notation. The music continues the eighth-note patterns from page 2. Measure 1 starts with a dynamic of f . Measures 2 and 3 feature slurs and grace notes. Measure 4 includes a dynamic of f . Measure 5 ends with a dynamic of p and a crescendo instruction (*cresc.*). Fingerings are indicated above the notes, such as 4-5-1-2 in measure 1 and 3-4-5 in measure 2.

E.R. 129



ITALIA

Musica Sacra. - Milano, - aprile 1926.

G. BASI. - *Salmodia Vespertina*.

Si spiega come soltanto nella decadenza dell'arte sacra, dopo il 1600, si sia principiato a cantare i Salmi vespertinoi per esteso; la tradizione liturgica li tratta come lemmi modulati.

G. L. CENTEMERI. - *Decadenza*.

Per l'A. i difetti tecnici del coro ecclesiastico odierno sono: l'omofonia, l'assenza della linea melodica, la mancanza di sille e l'inexpressività.

B. M. J. - *Ancora sull'intonazione degli organi italiani*.

L'A. difende la tradizionale intonazione dolce degli organi italiani, contro quella « grossa » d'importazione straniera.

G. B. - *A proposito dell'Organo Italiano*.

Si riferiscono commenti d'adesione e di riserva, fatti dal maestro R. Lunelli agli articoli pubblicati nel mese scorso dal maestro Basi; il quale risponde in parte accennando.

Santa Cecilia. - Torino, gennaio-marzo 1926.

G. I. ROSTAGNO. - *La Messa « Lauda Sion » di G. Pierluigi da Palestrina*.

Interessante analisi illustrativa della bella e nota Messa palestriniana.

II Pianoforte. - Torino, aprile 1926.

A. POMPEATI. - *Il cinquantenario di un'aberrazione*.

L'autore prende l'iniziativa di commemorare il cinquantenario « dacchè al Teatro della Scala fu rappresentata per la prima volta, con esito clamoroso, la Gioconda di Amilcare Ponchielli... » di cui « Filippo Filippi scriveva: è lavoro da grande maestro; ci sono pezzi bellissimi, una grande efficacia drammatica, ed un quanto anno che è addirittura una meraviglia ».

A. CASELLA - *Pittura e musica nella odierna Italia*.

L'A. spiega come musica e pittura (e vita politica) procedano secondo uno stesso indirizzo, certo dipendente dalla mentalità d'oggi.

Z. JACHINECKI. - *Le relazioni musicali fra Italia e Polonia*.

Furono e sono tuttora d'ultima comprensione e simpatia. L'A. ne espone i segni dal 1400 ad oggi.

S. CHIAREGGHIN. - *Nietzsche e la musica*.

Si citano passi che mostrano le idee musicali del grande filosofo.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 12-19-26 marzo 1926.

U. ROLANDI. - *Il librettista del « Matrimonio Segreto »*.

Continuazione dello studio su Giov. Bertati.

G. COLOGNARI. - *La moderna lirica italiana da camera*.

Sguardo alle più recenti composizioni del genere, che mostrano una rinascita dell'arte vocale italiana.

Vita Musicale Italiana. Napoli, aprile 1926.

A. BONAVENTURA. - *Il Musée del R. Conservatorio di Musica « Luigi Cherubini » di Firenze*.

L'A. illustra la collezione di strumenti da lui recentemente riordinata e disposta in sede adatta. Annesse alcune fotografie.

A. DELLA CORTE. - *Wagner nell'interpretazione di Shaw*.

L'A. parla del *Perfect Wagnerite*, « Interpretazione socialista della Tetrilogia », libro soltanto di amena lettura. A prenderlo sul serio, c'è da negare all'autore qualsiasi critica».

U. PROTÀ-GIURLEO. - *Nuovi documenti su Alessandro Scarlatti*. - II. *La famiglia*. Continuazione dello spoglio d'archivio, riguardante Anna Maria, Francesco, Tommaso Scarlatti.

Rivista Storica Italiana. - Messina, 1926, num. I.

G. BORGHEZIO. - *Recenti studi su G. Pierluigi da Palestrina*.

Resoconto degli ultimi scritti biografici. Questo fatto pare all'A. il più importante, perché su « le caratteristiche della sua stilezza, ben poco di credibile si può ancora sperare che venga alla luce ». Eppure anche le più recenti pubblicazioni italiane hanno mostrato quasi totale impreparazione, giusto dal lato critico e storico musicale.

ESTERO

Le Courier Musical. - Parigi, 1 aprile 1926.

H. COLLET. - *L'avenir de la Musique à Vent*. Elogio della musica e dei musicisti francesi d'strumenti a fiato.

Le Ménestrel. - Parigi, 12 marzo 1926.

R. BRANCOUR. - *Une lettre posthume de Berlioz au Directeur du « Ménestrel »*. Simulata lettera del grande maestro romantico, che protesta per l'avvenuta demolizione della casa dov'egli abitò a Parigi.

La Revue Musicale. - Parigi, aprile 1926.

H. PRUNIÈRES. - *Silhouettes*.

Extracto del 2^o volume del *Cinquante Ans de Musique Française*, dove si profilano con argulti Chabrier, Bizet, Massenet.

E. WELLESZ. - *Arnold Schönberg*.

Introduzione della versione francese del libro apparso in tedesco in ed. E. D. Tal e C. di Vienna.

H. GIL-MARCHEX. - *De l'interprétation*.

La parte dell'interprete « non si può confrontare che a quella del pittore che cerca esprimere l'anima del soggetto che si è proposto.... Ma l'artista che eseguisce non deve mai sostituire... la sua emozione, che (se non è mascherata) è per forza diversa da quella del compositore ».

A. ROSENZWEIG. - *Les adaptations de Lulli et de Couperin par Richard Strauss*.

Interessante studio su: 1. Arianna a Nasso epilogo al « Bourgeois Gentilhomme » di Molière (versione detta di Stoccarda); 2. Arianna a Nasso, opera in un atto e prologo (versione detta di Vienna); 3. « Le Bourgeois Gentilhomme », commedia mista a danze, secondo Molière (libera adattazione scenica); e si spiega la matrice usata dallo Strauss in tali lavori.

L. LANDRY. - *La musique et ses « lois »*.

Le leggi qui considerate sono i rapporti essenziali fra elementi costitutivi della musica, attraverso la sua evoluzione.

Musical Opinion. - Londra, marzo 1926.

A. J. SHELDON. - *On Elgar. IV. The Early Compositions.*

Continuazione dell'ampio scritto su Elgar, di cui si illustrano le prime composizioni.

R. W. S. MENDL. - *Time.*

« Il tempo » viene considerato come elemento capitale della musica, non nel senso di ritmo, bensì in quello di flusso, di cui la lentezza o la rapidità, la continuità o l'arresto, sono condizioni essenziali per caramere dell'opera d'arte.

F. BERGER. - *Criticism Criticised.* (Critica critica).

Lamento sulle condizioni della critica inglese, specie nei giornali quotidiani, dove il delicato compito viene affidato a persone troppo spesso incompetenti.

A. CARSE. - *Famous Orchestras of the Past. IV. The Gewandhaus Orchestra under Mendelssohn.*

Si illustra l'orfanotrofia illuminata di Mendelssohn quale direttore dell'orchestra del Gewandhaus a Lipsia, specificando i giudici che ne diede Berlioz.

— *A Musical Pilgrimage in Vanishing London.*

Il pellegrinaggio musicale è diretto questa volta al n. 1 di St. Martin's Street, Leicester Square, alla casa che fu di Newton vecchio (la torretta gli servì da osservatorio), e poi di Carlo Burney. Disegno annesso.

M. WURM. - *Two Years with Madame Clara Schumann.*

Continuazione dello scritto iniziato nel fascicolo di febbraio, e che risponda nell'ambiente romantico ora tramontato, ma pieno d'ideali.

A. E. HULL. - *Composers and their Poets: British Composers.*

A proposito dei « Compositori ed i loro poeti », l'A. considera la maniera in cui musicisti inglesi trattano poeti inglesi.

The Chesterian. - Londra, marzo 1926.

R. W. S. MENDL. - *Light Music.*

Si spiega come la « musica leggera » abbia grande parte nel repertorio classico — non esclusi i maggiori maestri — nella buona produzione anche moderna,

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE ED DIDATTICHE

per Archi

BERTONI (F.).

E. R. 232. - *Quartetto N. 1* per due Violini, Viola e Violoncello, Partiture e Parti staccate.

CORELLI (A.).

E. R. 233. - *Secondo Concerto Grosso* per Archi, con Pianoforte. (Op. 6). Partitura e Parti staccate.

E. R. 235. - *Ottavo Concerto Grosso* per Archi, con Organo (Op. 6), fatto per la notte di Natale. Partitura e Parti staccate.

Edizioni rivedute da A. Toni.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

e come sia un ramo d'arte tanto virile quanto la musica grave e ponderosa.

E. BLOM. - *If They Had Lived.*

« Se fossero vissuti » che avrebbero fato i maestri purtroppo morti giovani? Nessuno potrebbe dirlo; ma certo la loro assenza ha lasciato prendere all'arte atteggiamenti che il contributo di notevoli forze avrebbe modificati.

L. FLEURY. - *Song and the Flute.*

Fine dello scritto su *H. Canto ed il Flauto*, dove si dà uno sguardo ai principali lavori del genere negli ultimi tempi.

The Sackbut. - Londra, marzo 1926.

L. GREVILLE. - *The Voice in Chamber Music.*

Si spiega il compito della voce, non già come dominatrice a cui gli strumenti fanno accompagnamento, ma quale elemento pari agli altri, nella odierna musica da camera.

C. WALSH. - *Opera and The People.*

Risposta ad un articolo in cui Sir Thomas Beecham spiegava le cause della mancanza di vita dell'opera inglese. L'autrice sostiene che il pubblico desidera della musica che aggiunga qualcosa alla vita, da un punto di vista generale, della musica più alta, come quella di Beethoven e Bach. (E proprio questo il desiderio del pubblico che frequenta il teatro?).

P. WARLOCK. - *The Editing of Old English Songs. II.*

Continuazione, vedi la nostra pag. 119 d'agosto. Si parla delle edizioni del Rev. Dr. Fellowes, che non sarebbero abbastanza fedeli agli originali.

H. S. GORDON. - *The Arm-Chair Critic.*

« Il critico in poltrona » è quello che, stando a casa sua, ascolta e giudica la musica riprodotta dal grammofono e dal radiofono; ed è critico difficilmente contentabile. In conclusione il grammofono pare non soffra affatto dal nuovo concorrente, anzi,

G. F. MALIPERO. - *Market-Place and Music-Room.* (Mercato e sala da musica).

L'A. riferisce vari interessanti giudizi presi dal *Present State of Music in France ad Italy* di C. Burney (1771), e mette in confronto lecite condizioni della nostra musica d'allora con quelle d'adesso.

R. B. INGE. - *My Organist. A Peep into the Future.* (« Il mio organista ». Sguardo nel futuro).

« Il mio organista » è la frase con cui i curati affermano (non solo in Inghilterra) la loro supremazia su chi suona la chiesa. L'A. invoca una maggiore considerazione per uomini che hanno una cultura ed un ideale.

The Musical Times. - Londra, marzo 1926.

PH. HESELTINE. - *A Note on John Dowland.* Per il centenario della morte (20-21 gennaio 1626) del grande Maestro, se ne ricorda l'opera, specie come sommo melodista nel canto a solo accompagnato (i primi saggi inglesi del genere risalgono al 1564), e come compositore strumentale.

R. BOUGHTON. - *A Musical Impressionist.*

E. William Barnes, il musicista immaturamente perduto, e che viene qui illustrato con amore ed ammirazione.

M. D. CALVOCORESSI. - *Mussorgsky as seen by one of his Friends.* (Mussorgski veduto da uno de' suoi amici).

L'amico è N. Kompanecky, il quale reca « interessantissime notizie ed osservazioni finora inedite ».

B. MAINE. - M. D. Calvocoressi.

Medaglione di questo interessante critico della Redazione della rivista stessa.

W. F. GRATTAN FLOOD. - John Farmer.

Note storiche su tale tardo compositore del periodo dei Tudor, tra la fine del 500 e l'inizio del 600.

F. WHITAKER. - *A Visit to Béla Bartók.*

Ampio e vivo resoconto d'una visita al maestro ungherese.

G. R. HAYES. - *Old Ways for New in Violin Training.* (Vecchie vie per un nuovo modo d'apprendere il violino).

Si rende conto dei risultati ottenuti da Mr. Dolmetsch nell'insegnamento elementare del violino, con un metodo che ritorna in molti punti alla Regola Rubertina del Gaspari, al metodo di Couperin, ecc.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, marzo 1926.

J. HANDSCHIN. - *Zur Geschichte der Lehre vom Organum.* (Per la storia della dottrina dell'Organum).

Sguardo a tutto il complesso delle testimonianze sulle origini e lo sviluppo della polifonia primitiva. Per l'A. non è ancora escluso che i Greci ne conoscessero i rudimenti nella musica strumentale. Nel pieno medioevo, pare senza avere dati indiscutibili, numerosi accenni fanno pensare a vera polifonia.

B. SZABOLCSI. - *Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte.* (Problemi della storia musicale ungherese). III.

Si illustra un codice del secolo XVII con musica per virginale del guardiano francescano Giov. Kalot: documento dell'influenza di uno stile lontano da quello originale ungherese.

K. G. FELLERER. - *Ein Freisinger Mensuralkodex aus dem Jahre 1707 von Michael Wurm.* (Un codice mensurale del 1707 di Freising, di Mich. Wurm).

Accurata descrizione del ms. contenente varie opere polifoniche cinquecentesche.

H. KOELTZSCH. - *Metrische Analyse von Schuberts « Gretchen am Spinnrade ».*

Il Lied *Margherita all'arcadio* di Schubert viene sottoposto ad una minuta analisi metrica nei rapporti tra la parola ed il suo sviluppo musicale.

Zeitschrift für Musik. - Stoccarda, marzo 1926.

W. FLATH. - *Die Tonartensymbolik in den Recitativi von J. S. Bachs Johann-Passion.*

(Il simbolismo tonale nei Recitativi della Passione secondo S. Giovanni di G. S. Bach).

« L'Evangelista è Bach stesso. L'Evangelista vede co' suoi occhi, sente col suo cuore, parla colla sua voce... Guardiamo la disposizione dei toni, e vediamo una netta distinzione tra quelli caldi e freddi; i toni caldi sono dieci, quelli freddi benommati. Su tale base è fondata l'intera struttura tonale dell'elemento drammatico di questa Passione (non già di quella secondo S. Matteo).

Dr. A. HEUSS. - *Mörike's « Das verlassene Mägdlein » in verschiedenen musikalischen*

Fassungen. (« La fanciulla abbandonata » di Mörike in vari aspetti musicali).

Illustrazione fondata sul confronto tra la maniera in cui la stessa poesia venne trattata musicalmente da Hugo Wolf (interpretazione forse definitiva) e da Schumann, di cui il canto vien dato in appendice musicale.

H. BOHL. - *Pianistische Irrtümer.* (Errori pianistici).

Per l'A. ciò che spesso anche i migliori maestri considerano colore o qualità imponderabile di suono, non è che problema fisico di forza e d'elasticità.

E. SUTER. - *Heinz Schüngeler.*

Ritratto e medaglione di questo didatta che ha una propria scuola di musica e di musicologia, fondata sulla sua semplice ma viva fiamma artistica e sul raro potere di comunicarla.

A. M. WASSERBAUER. - *Russisches Musikkabinett.* (Vita musicale russa).

Inizio d'un resoconto delle condizioni (prospettive assai oscure) che si ebbero in Russia nel tempo dell'isolamento, e di quelle che vanno producendosi adesso.

P. DIETZSCH. - *Allerhand Irriges.* (Errori vari).

Erre chi crede che Schubert abbia musicato poesie di Goethe, Heine, ecc. con diverse sfumature di stile; egli è invece sempre uguale a se stesso. Erre chi sente in Schumann un compositore essenzialmente tedesco, egli è un misto tedesco-russo-francese. Ed erre chi lo crede essenzialmente pianistico, invece anche le sue più belle melodie per pianoforte hanno carattere più profondo del pianoforte stesso.

E. SCHULHOFF. - *Personliche Erinnerungen an Anton Rubinstein.*

Contributo ad una recente pubblicazione russa sul grande pianista, dove l'autrice riferisce ricordi personali.

Die Musik. - Stoccarda, marzo 1926.

R. BENZ. - *Beethovens geistige Weltbotschaft.* (« Il messaggio spirituale di Beethoven al genere umano »).

« Il messaggio spirituale di Beethoven al genere umano » è il trionfo della signoria dello spirito sulle minacce e sui vincoli della materia.

K. GRUNSKY. - *Beethoven im Urteil der Zeiten.* (Beethoven nel giudizio dei tempi).

Si riferiscono giudizi dati all'apparire delle opere beethoveniane, e si conclude che niente è più imprudente ed arduo di giudicare lavori nuovi.

DR. H. J. MOSER. - *Beethoven-Problematik.*

Studio sulla posizione nostra rispetto al Maestro; di cui si consiglia d'eseguire i massimi capolavori meno spesso, facendo sentire molte cose meno capitali, ma più belle e significative.

K. GERHARTZ. - *Beethovens Jugendkompositionen.*

Ampio resoconto dello studio critico fatto da L. Schiedermair, nel volume « Der junge Beethoven », sulle composizioni del Maestro adolescente.

M. UNGER. - *Beethoven und Wilhelmine Schroeder Devrient.*

Si comunica un finora ignoto resoconto fatto dalla celebre cantante, della sua prima esecuzione di *Fidello*, presente Beethoven.

W. NOHL. - *Das Bild des irdischen Beethoven.* (L'immagine del Beethoven terreno).
Graduale scritto che risveglia il singolare aspetto del grande Maestro, e riferisce molte ed aneddoti.
M. FRIEDELAENDER. - *Engelbert Humperdinck als Beethoven-Forscher.* (E. Humperdinck quale cercatore beethoveniano).

Si riferisce un tentativo di scherzosa falsificazione fatto dall'Humperdinck all'A., tenendo fargli credere che il Tema delle Variazioni del Seminimo fosse in origine una canzone scritta su parole di Goethe e per suo incarico.

Nene Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 marzo 1926.

Dr. A. REIFF. - *Spanische Klavierkomponisten.* (Compositori pianistici spagnoli).

Dopo un assai rapido sguardo all'origine dell'arte pianistica spagnola, si spiegano le varie correnti moderne di tale genere, illustrandone i singoli maestri.

R. TENSCHERT. - *Die "Meistersinger" und der "Rosenkavalier".*

Paragone che a noi fa una certa impressione, mentre pare sia non nuovo in Germania: tra i Maestri Cantori di Wagner ed il Cavaliere della Rosa di Riccardo Strauss, quali massime commedie musicali tedesche moderne.

R. TRÖNNIER. - *Ochs auf Lerchenau's Vorjahr.*
Si spiega come, mentre H. von Hofmannsthal disse che il soggetto del Cavaliere della Rosa è sostanzialmente suo, esso presenta ineguagliabili analogie con M. de Pourceaugnac di Molière.

R. GRESS. - *Rundfunk, Musik und Musiker.* (Radiofonio, musica e musicisti).

Considerazioni sullo stato attuale della radiofonìa, da cui si conclude che per ora ha un valore soltanto per quelli che non possono avere di meglio.

15 marzo 1926.

R. ZIMMERMANN. - *A. Schindlers Verhältnis zu der Musik und den Musikern seiner Zeit.*

Fine dello scritto su A. Schindler in rapporto colla musica ed i musicisti del suo tempo; rapporti che furono assai più strenui di quanto si creda di solito.

M. AUER. - *Der unbekannte 112. Psalm von Anton Bruckner.* (Lo sconosciuto Salmo 112 di A. Bruckner).

E una delle cose che il maestro non pubblicò, ma nemmeno distrusse. Disposò a due cori ed orchestra, venne scritto nel 1863 (primo lavoro dopo finito di studiare l'strumentazione), e si eseguì solo il 14 marzo u. s. — Annesso facsimile d'una pagina di partitura.

Dr. F. STEGE. - *Ranglossen zur Operette des ausgehenden Rokoko.* (Note marginali sull'operetta al tramonto del roccò).

Sguardo storico all'origine ed al primo periodo dello Singpiel od Operette, da cui nacque, non solo l'odierna operetta di tipo viennese, ma tutto il teatro musicale tedesco.

Dr. H. WERNER. - *Das Schicksal von Hugo Wolfs Streichquartett in d moll.* (Il destino del Quartetto in re minore di H. Wolf).

Il lavoro a cui il maestro aveva lavorato con entusiasmo, non riuscì mai a farsi eseguire. Presentato al Quartetto Rosé, venne « ad unanimità » rifiutato con parole non senza ironia.

Musikhote. - Vienna, marzo 1926.

R. GRESS. - *Hans Pfitzners Sendung.*

« La missione di Pfitzner » è, secondo l'A., provare come l'opera d'arte nasca da pura e forte volontà, associata a pieno dominio dell'arte.

R. SPECHT. - *In Memoriam.*

Si commemora il centenario della morte di C. M. von Weber il 5 giugno prossimo, ed il 30° anniversario della morte di Anton Bruckner.

H. DAMISCH. - *Carl Prohaska.*

Medaglione con ritratto di questo maestro caratterizzato da « profonda serietà artistica, notevole spiritualità, ed un sapere tecnico oggi forse unico ».

O. WETCHY. - *Hans Dahan.*

Altro medaglione con ritratto di questo cantante, direttore, compositore.

Muzyka. - Varsavia, marzo 1926.

M. KARLOWICZ. - *Onde che ritornano.*

Frammento poetico che è come il motivo essenziale di tutta l'opera dell'A., imbevuta di lamento.

W. ZAHOROWSKI. - *La vita di Mieczyslaw Karlowicz.*

Serito biografico del maestro morto a soli 32 anni nel 1909, e ch'era il capo spirituale della giovane Polonia musicale.

A. CHYBINSKY. - *Mieczyslaw Karlowicz.*

L'A. professore di musicologia all'Università di Lwów, fa il successo dell'opera del maestro, menendone in risalto la varietà nell'anima.

S. BARCEWICZ. - *I miei ricordi di Karlowicz.*

Il celebre violinista polacco reca vari particolari biografici dell'amico perduto, così ricco di emozioni, e ch'era pure riuscito a padroneggiarle.

G. FITELBERG. - *La storia dell' "Episodio al Ballo Mascherato".*

L'A. spiega quali erano le intenzioni di Karlowicz riguardo al lavoro che morì troppo, e giustifica la realizzazione ch'egli ne fece.

M. KARLOWICZ. - *Lettere.*

Scritti rivolti al prof. A. Chybinski (al quale il maestro confidava i suoi progetti artistici) e gettano luce sulla vita e sulle tendenze del maestro scomparso.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino e Pianoforte:

VERACINI (F. M.).

E. R. 277. - *Sonata in La min.* per Violino e Basso. (2° dell'Op. 1).

E. R. 278. - *Sonata VI^a* per Violino e Basso.

E. R. 279. - *Sonata VIII* per Violino e Basso.

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. BOGHEN.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



VITA MUSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

La Mandragola » alla Fenice

Mario Castelnovo Tedesco, già ben noto e apprezzato per le sue molte composizioni di musica da camera, tutte pregevoli e favorevolmente giudicate, ha affrontato per la prima volta la scena lirica, il 4 c. m., presentando al pubblico veneziano la sua recente opera, premiata all'ultimo Concorso governativo.

Autore anche del libretto, egli l'ha ricavato dall'omonima commedia del Machiavelli, che ha ridotto da cinque a tre atti, apportandovi molti tagli, spostando qualche episodio, addossando alcune situazioni o asperità del dialogo. Senonché tali rimaneggiamenti hanno nocito parecchio alla spigliatezza dell'azione e han fatto perdere interesse ed arguzia al celebre compimento del Segretario Fiorentino.

Di qui è risultato un difetto abbastanza importante che doveva necessariamente riverberarsi anche sulla musica, la quale è apparsa talvolta più di buona elaborazione che spontanea, specie per quanto riguarda il carattere comico dei personaggi.

Le pagine notevoli, e maggiormente apprezzate, non sono poche e tra esse vanno ricordate il finale del primo atto, l'intermezzo della notte, il duetto d'amore nel terzo, il prologo, che si sviluppa bene su motivi popolareschi, la scena fra Lucrezia e Timoteo nel secondo atto, il finale ecc.

Anche in questo lavoro il Castelnovo si riallarga musicista elegante e delicato, intensamente italiano: egli tratta molto bene il declamato e il recitativo e ha saputo ottenere spesso gradevoli effetti orchestrali.

Merita molte lodi l'amorosa direzione del maestro Fabbroni e la volenterosa interpretazione delle signore Dragoni e Ticozzi, del tenore Matteucci, del baritono Serangeli.

L'opera ha avuto un successo di viva simpatia e l'autore ha partecipato, alla fine di ciascun atto, alle numerose chiamate.

Allo spettacolo assisteva il Direttore Generale delle Belle Arti, in rappresentanza del Ministro della P. I. e numerosi critici italiani e stranieri.

Il sesto mese scaligero

Oltre la trionfante *Turandot*, si è avuta una ripresa del *Trovatore*, nella quale opera — oltre il *Perilie* e *Franci* — si presentavano due nuove interpreti: la Muzio, che fu una Leonora superba per mezzi vocali e per figurazione artistica, e la Casazza anch'ella applaudissima quale Azucena di rara efficacia. Magnifica come sempre la direzione di Toscanini, il quale ci offrì anche — per la prima volta in quest'anno — una edizione di *Traviata* che si ricorderà a lungo, oltre che per la bellezza dell'insieme, per il grande successo della Muzio, che si rivelò cantante e attrice di rari mezzi e di grande suggestione. Accanto a lei si dimostrò assai bene il tenore Menescaldi, mentre il baritono Franci dette nuova prova dei suoi non comuni mezzi vocali. Nelle parti di fianco furono lodati le signore Pedroni e Ferrari, il Dominici, il Baracchi ecc.

Assai gradita fu anche la ricomparsa di *Falstaff*, del quale il maestro Panizza dette una esecuzione vivace, colorita ed affilata, ben assecondato in palcoscenico da tutti gli interpreti: il baritono Rimini, la Raisa, la Casazza, la Vasari, la Ferraris, tutte vivaci e preziose. Assai a posto il tenore Menescaldi, e come sempre apprezzati il Badini, l'Autori, il Dominici, il Nessi.

Caramba e Forzano dettero a tutti gli spettacoli il contributo del loro buon gusto.

Con buon concorso di pubblico prosegue la stagione lirica al nostro Carcano, ove il maestro Cremagnani diresse *Ernani*, *Bohème*, *Cavalleria* e *Pagliacci* e *Lohengrin* del quale, protagonista Catullo Maestri, si ebbe una buonissima edizione.

Al Costanzi, oltre le numerose repliche di *Turandot*, a teatro esaurito, vi sono state riprese con ottimo successo delle opere *Iris* e *Bohème*, protagonista molto applaudita Giuseppina Baldassarre-Tedeschi.

Nel *Barbiere di Siviglia* si è rivelata una nuova pregevolissima Rosina, Bidù Sayo.

Al Teatro Morgana si è iniziata una stagione d'opera. Sono state eseguite la *Monna Lescaut* di Puccini, *La Traviata* e *La Gioconda*, sotto la direzione del giovane e valoroso maestro Giovanni Patti.

Don Carlos di Verdi si è dato per la prima volta ad Amburgo, con grandissimo successo, per merito del maestro Werner Wolff, direttore di quel teatro municipale.

La Giara — balletto di Casella su argomento di Pirandello — è stata recentemente rappresentata con pieno successo allo Staatstheater di Cassel ed a quello di Dresden, diretta rispettivamente da Krenk e da Fritz Busch. Prossimamente verrà ancora rappresentata a Braunschweig. Il prossimo anno figurerà sui cartelloni dello Staatstheater di Berlino e del Metropolitan Opera House di New York.

CONCERTI

MILANO

SOCIETÀ DEL QUARTETTO. — Si ebbero due concerti di Consolo, nei quali dette nuova prova delle sue eccellenti doti pianistiche; con lui si presentò la violinista Kathleen Parlow e nel programma figurava, particolarmente gradita, la *Sonata in la min.* di Pizzetti.

Un'altra udizione fu riservata a Pablo Casals, uno dei migliori violoncellisti viventi, che impressionò per la naturalezza delle esecuzioni, per purezza di suono ecc.

Nell'ultimo concerto il Quartetto di Budapest si mostrò all'altezza della sua fama. Come novità presentò un Quartetto di Bela Bartok che piacque più per bontà di esecuzione che per i suoi meriti intrinseci.

AMICI DELLA MUSICA. — Il Quartetto Triestino (Augusto Jancovich e Giuseppe Viazzoli, violini; Manlio Dudovich, viola, Dino Baraldi, violoncello) svolse con bravura un ottimo programma, superando molto bene le asperità di un Quartetto di Debussy.

Assai bene riuscì la commemorazione di Palestrina, esecutori i cori dell'Accademia di canto corale della Scala, del Teatro del Popolo e della Cappella del Duomo, direttore Pietro Dentella. Del sommo maestro parlò con fervore e competenza Gaetano Cesari.

L'ultimo concerto della stagione fu tenuto da Remy Principe e da Enzo Calace, che confermarono le loro eccellenti qualità.

TEATRO DEL POPOLO. — Oltre alla ripetizione del concerto palestriniano, per chiusura della stagione, si ebbero altre udizioni del Quartetto Poltronieri: una dedicata a Beethoven, un'altra comprendente, come brano di prima esecuzione, il *Quartetto in re min.* di Lattuada, ascoltato con vivo interesse e giudicato composizione di sincera ispirazione.

Ad una serata partecipò, applaudita, la cantante Maria Capuana e l'orchestra d'archi guidata dal maestro Ferrari.

COVEGNO. — Il Trio Lorenzoni, Serato, Bonucci svolse con bravura un programma

comprendente brani di Schumann, Bossi e Brahms.

G. U. M. — All'Istituto dei Ciechi offrì un programma di musica francese moderna (lodata interprete la signorina Charvensod), ed al Conservatorio svolse un ciclo beethoveniano, esecutori apprezzatissimi Michelangelo Abbado ed Enzo Calace per le Sonate per violino e pianoforte; Guido Agosti per le pianistiche; Gilberto Crepax e lo stesso Agosti per quelle per cello e pianoforte.

GENOVA DI MUSICA. — Nella prima udizione si presentarono la pianista Colombo, il violinista Astolfi e il violoncellista Rossi applauditi anche in un *Trio in re magg.* di Ferroni; nella seconda, in un programma di musica russa, ottennero vivi applausi Livia Siggala (contralto), e i già menzionati Colombo e Astolfi.

F. A. M. I. — Partecipando all'inaugurazione della mostra del libro per il fanciullo (Salone delle Statue al Castello), diede un concerto corale diretto dal maestro Perlasca.

UNIVERSITÀ POPOLARE. — Buon pubblico è intervenuto alla settimana beethoveniana, iniziata con una conferenza del dott. Franco Cavezzali, e brani pianistici, interprete Carlo Vidusso. Alle successive serate hanno partecipato i pianisti Segurini, Maria ed Evelina Curti, il maestro Carlo Chiesa ed E. Somani, e i violinisti Jolanda Pedrazzini e Fiorenza Mora.

CONSERVATORIO. — Il secondo concerto inglese, organizzato con fini didattici dalla Direzione dell'Istituto, è stato curato da Marco Anzoletti; comprendeva due Quartetti di Haydn e di Mozart, e fu preceduto da una dotta e interessante illustrazione storico-critica di Giulio Bas.

Ottimo esito ebbero i due concerti Fano-Polo-Crepax: si ebbe — tra l'altro — una pregevolissima esecuzione del *Trio in la* di Pizzetti e della *Sonata in re min.* per pianoforte e cello di Fano, composizione di severa linea formale, ed ove predomina la nota litica.

Tra le altre udizioni ricordiamo quella dell'eccellente violoncellista Földesy, da solo e con la cantatrice Hina Spani; del Trio ungherese (in cui emerse la pianista Ilona Kraus), del violinista Dushkin, dei pianisti Lili von Markus e Maazel (apprezzati anche come compositori), di Pia Damerini, in continuo progresso, e di Pietro Mazzini, il bimbo ottenne, interprete veramente precoce.

ROMA

AUGUSTEO. — Il aprile. Concerto orchestrale diretto da Sergio Failoni. Il giovane direttore, interpretando la sinfonia *Dal nuovo mondo* di Dvorak, *Morte e Trasfigurazione* di Strauss e altre pagine di Wagner, Weber e

Wolf Ferrari, riconquistò il simpatico successo che già ottenne all'Augusteo gli anni scorsi.

14 aprile. Tornate dedicate per intero all'insigne violoncellista Pablo Casals, che ritrovò le entusiastiche accoglienze da cui fu salutato nelle sue prime apparizioni in Roma.

18, 22, 25 aprile. La stagione ufficiale si chiude con tre repliche della grandiosa esecuzione della *Messa da Requiem* di Ettore Berlioz, diretta superbamente da Bernardino Molinari. Vi si distingue il coro della R. Accademia di S. Cecilia istruito dal maestro Traversi. La imponente massa corale e orchestrale — anche questa aumentata di numero — trova in Molinari un magnifico animatore: il capolavoro di Berlioz è rivelato nella sua interpretazione, in magnifica evidenza, si da imporsi alla ammirazione e all'applauso.

9, 13, 16 maggio. Pietro Mascagni dirige tre concerti straordinari, a beneficio delle istituzioni antitubercolotiche del Governatorato. I programmi contengono le opere predilette del Maestro, quali le sinfonie VI di Chaikovski, VII di Beethoven, V di Dvorak, oltre a varie altre pagine sue e di altri autori. Sala gremita e accoglienze entusiastiche.

SALA ACCADEMIA DI S. CECILIA. — La stagione di musica da camera si è chiusa brillantemente con due concerti, l'uno del pianista Vladimiro Horovitz e l'altro del quartetto Lehner.

FILARMONICA. — La stagione si è chiusa dopo una apprezzata udizione della violinista Raimondi, con un riuscissimo concerto orchestrale e corale diretto dal maestro Alberto Cametti ed il cui programma era composto di brani, tutti di prima esecuzione per Roma, di Marcello, Jommelli, Mozart.

ALTRI CONCERTI. — Alla sala Sgambati la Corporazione delle nuove musiche ha chiuso il ciclo dei suoi concerti con una interessante esecuzione di musiche per orchestra da camera, diretto da Alfredo Casella. Il programma comprendeva un *Concerto brandenburghe* di Bach, un *Divertimento* di Mozart, il *Concerto* per alcuni strumenti di Rieti, quello di Hindemith per 12 strumenti e pianoforte (interessante valentissima la signora Emma Luebecke), *Pupazzetti* di Casella e la suite orchestrale di Stravinski su motivi di Pergolesi.

Fra i molti altri concerti dati nella sala Sgambati ricorderemo quelli dei violinisti Dushkin e Olga Rudge; dei pianisti Augusto Radwan, Barbour, Pia Damerini, Maria Criscuolo; delle cantanti Florence Peebles, Sofia Kusztina, Dolly Pattison.

La « Polifonica Romana », diretta da monsignor Casimir, ha offerto un'altra applaudita audizione di musiche classiche all'Anfiteatro Flavio.

Alla « Casa del Soldato » il maestro Al-

leona ha diretto un attraente concerto di musiche italiane ispirate alla Passione e alla Pasqua.

Alla Sala Borromini lo stesso musicista ha tenuto, per l'Istituto interuniversitario italiano, una conferenza concerto su « San Francesco e la musica ». È stato eseguito sotto la sua direzione un « Inno di San Francesco » di Pierluigi da Palestrina; il programma comprendeva inoltre canti di trovatori, melodie gregoriane, antiche laudi spirituali e pagine di insigni musicisti italiani ispirate al Santo.

TORINO

AI Teatro di Torino, oltre due concerti sinfonici diretti da Gui, ad uno dei quali dette il contributo della sua arte Arrigo Serato, si ebbero altre notevoli manifestazioni: del delicato e noto violinista Thibaud, da solo, e con l'orchestra diretta da Ansermet; di Pablo Casals; della Templa-Palestrina che fece applaudire un Motetto a quattro voci di Don Giovanni Pagella, vincitore ad un concorso della Scarlatti di Napoli.

Alla Pro Cultura furono assai applauditi Alfredo Casella (con la violista Lionel Tertis); il Quartetto di Budapest; il pianista Zadora; la cantatrice Fino Savio (al piano Enzo Calace) nelle liriche piemontesi di Sinigaglia; la Brigata del Madrigale, diretta dal maestro Ghidini, che fece un ottimo debutto con musiche cinquecentesche del Palestrina, Jannequin, Marzenio ecc.

Ottima accoglienza ebbero anche le udizioni della bimba Marisa Giardino con Sergio Viterbini, nonché quella della pianista Brard.

TRIESTE

Oltre il concerto di Carlo Zecchi (temperamento di grande pianista) al Circolo Artistico, vanno ricordati quelli sinfonici diretti da De Sabata, applauditi calorosamente pure come autore di *Javertus*, brano compreso in entrambi i programmi.

All'Istituto Tartini venne commemorato M. E. Bossi — del quale parlò Orsini — con programma di sue musiche, diretto dal maestro Manara.

BOLOGNA

Anche Bologna ha avuto una breve stagione di concerti sinfonici, seguita con molto interesse e coronata dal più vivo successo. Il primo fu diretto da Marinuzzi e nel programma figuravano come novità, *Le Raffrol* di Cesare Nordio, notevole per la concezione drammatica e la chiara costruzione, e *Scene Argentine* di Lopez-Bouchardo, armonizzate con buon gusto.

Il secondo ed il terzo concerto ebbero a direttore Willy Ferrero, il quale dovette concedere alcuni numeri fuori programma: nel

4° e nel 5° il maestro Nordio, offrì programmi interamente di musica moderna all'infuori della Suite di Corelli, trascritta da Guerrini.

Gli ultimi due furono affidati a Molinari che, come novit, presentò il Concerto di Vivaldi, Due Canzoni Italiane di Alaleona, e fece riapplaudire I pini di Roma di Respighi.

Tutti i maestri furono calorosamente applauditi.

Lo stesso Nordio diresse per Quartetto un'orchestra da camera, in un programma di brani classici antichi.

NAPOLI

Anche questo mese si avvicendarono moltissimi concertisti: Pablo Casals al S. Carlo; i pianisti Dora Bartucci, Borowsky, Lora De Micco (la quale eseguì finemente Tre Pezzi di Cilea), Nina e Rosetta Vetere, Prokofieff (apprezzato anche come compositore), la bimba Marisa Giardino, Rubinucci (che presentò un nuovo One Step da concerto di Achille Longo) e Carlo Zecchi; il violinista Alberto Curci, coadiuvato al piano dalla Lifschitz; il violoncellista Arturo Bonucci.

Ottimamente riuscirono le due udizioni del Quartetto Napoletano (Giuseppina De Rogatis, Sergio Viterbini, Rosario Finizio, Salvatore Scarano) e quella di debutto del Trio stabile. Il primo complesso offrì un bel 2° Quintetto per archi e pianoforte del maestro Barbieri, il quale sedeva al piano.

Lietissime accoglienze ottenne anche il Quartetto Lehner, nuovo per Napoli.

PALERMO

Per la Corporazione delle Nuove Musiche, Alfredo Casella si presentò al Massimo, suscitando grande entusiasmo, specie dopo la esecuzione dei suoi Undici pezzi infantili.

Al Circolo Geraci si ebbe un'udizione diretta dal maestro Lucon ed un'altra dell'arpista Sassoli Ruata e del soprano De Lisi applaudita particolarmente dopo un'Aria di stile antico di Donsaudy.

Franco Sapio e Erina Pollicelli ebbero unanimi consensi alla Scarlatti, quale pianista e compositore il primo, come cantatrice e pianista (in pezzi a quattro mani) l'altra. Maria e Oreste Giacchino, in fine, furono meritatamente applauditi in una serata a scopi benefici.

Altre udizioni si ebbero, della pianista trentenne Carmelina Gandolfo e di Lya e Benedetto Morasca applauditi come cantatrice la prima, e direttore d'orchestra d'archi e compositore, il secondo.

A Venezia, alla Benedetto Marcello, ottennero unanimi consensi la cantatrice Cazanave, con l'organista Goffredo Giarda e in altra udizione Henry Cowell, apprezzato come pianista e compositore.

Anche il terzo concerto dell'Orchestra stabile del Liceo di Pesaro, diretto questa volta dal maestro Mezio Agostini, ha ottenuto lieve successo. Un brano dello stesso Agostini, Ronda, ha dovuto essere ripetuto. Gli ultimi due concerti furono diretti, con grande successo, da Zandonai. Si volle il bis dell'intermezzo della sua Romeo e Giulietta.

A Lodi, al teatro Verdi, è stato eseguito il poema sinfonico Frate Sole del maestro Giovanni Spezzaferri, direttore di quella Scuola musicale. Il poema diviso in tre visioni (Passeggi Umbro, Le stimmate, Il canto del sole) rivela nell'autore un eccellente musicista. Egli è stato calorosamente applaudit.

Con discorso di Innocenzo Cappa e programma musicale diretto dal maestro Cappelletti fu commemorato a Como, nel Salone dell'Istituto Carducci, Giuseppe Verdi.

Anche a Piacenza si ebbe un concerto verdiano organizzato dall'Istituto Nicolini, e diretto con valentia ed amore dal maestro Bandini.

La Filarmonica di Praga ha dato applauditi concerti a Genova, Verona ed altre città italiane.

A Parigi (Salle des Agriculteurs), in un concerto della violinista Isnard e del pianista Faure, vennero eseguiti con pieno successo la Sonata di Veracini (Boghen) e la Sonatina rustica di Vincenzo Davico.

Un Trio, una Rapsodia Romana per flauto, oboe e pianoforte, e una Sonata, violoncello e piano, di Francesco Ricciati, eseguiti alla Grosvenor Hall di Londra, dal « Philharmonic Trio » e dal violoncellista Gasparini hanno avuto buonissimo successo.

All'Abbey Theatre di Dublino, Adelio G. Viani, professore di canto alla Reale Accademia Irlandese di Musica, ha dato un concerto, in gran parte di pezzi d'opera italiana, ed è stato applauditissimo.

Al Kunstverein di Colonia, nella colorita esecuzione di Epstein, Queling e Hesse, ha ottenuto caloroso esito il Trio in la di Pizzetti. Nello stesso programma figuravano musiche di Respighi e di Casella.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per Pianoforte a due mani

TSCHAIKOWSKY (P.).

- E. R. 521. Pezzi celebri.
- E. R. 522. - Le Stagioni. Op. 37.
- E. R. 523. - Album della gioventù. Piccoli Pezzi. Op. 39.

Revisioni di E. MARCIANO.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

DELLA CORTE (A.) — GATTI (G. M.) — Dizionario di Musica. (G. B. Paravia e C., Torino).

Volume di 468 pagine in-8° grande, di minuscola nitida composizione tipografica, con 16 tavole ed illustrazioni. Questo nuovo lavoro si distingue dai precedenti italiani, perché riguarda tutti i musicisti, dà oltre ai dati bibliografici anche notizie di teoria e definizioni, e perché è di data più recente.

Gli autori indicano la loco « meta precisa : le necessità del medio tenore italiano », che in fatto di musica, come tutti sanno, non è molto avanti. Altri caratteri del libro sono: « la riduzione al minimo della parte scientifica... ; la varia ampiezza delle notizie sugli artisti e sulle opere, trascurando la tradizionale glosa distributiva delle Encyc., a vantaggio dell'interesse caso per caso emergente... ; l'esclusione di qualsiasi giudizio critico... ; la necessità di non duplicare il Dizionario dei musicisti italiani viventi, del De Angelis... ».

E chiaro poi che lavori simili non si portano a maturità in un giorno, ed anche i migliori saggi stranieri sono il risultato di successive revisioni e perfezionamenti. Questo per opere scritte in paesi dove, come in Germania, esiste una ormai gloriosa scienza musicologica. In Italia, come ben dicono gli autori, siamo agli « albori degli studi storici sulla musica »; d'altra anzi che siamo ancora all'inizio della fase bibliotecaria, cioè della preparazione dei materiali su cui fondare la Storia Musicale vera, cosa non già la biografia dei musicisti, ma la storia della musica, del suo carattere e delle sue forme. Così stande le cose la redazione di qualunque lavoro, specie consultivo (cioè per sua natura riassuntivo) è quanto mai ardua; eppure ci sembra che il Dizionario in esame sia non solo uno dei frutti più ricchi e complessi dei precedenti italiani, ma sia destinato a sicuro successo e meriti perciò di essere segnalato ai lettori con la più viva simpatia.

Anche la parte tipografica è assai curata e vanno segnalate anche alcune innovazioni che agevolano il lettore, quali le date biografiche poste in evidenza, vicino ai nomi; gli elenchi delle opere divise per generi; la bibliografia inserita al giusto posto, ecc.

Nel volume su Chopin, il Bidon segue parallelamente la vita e l'opera del compositore polacco, per il quale la Francia dell'epoca romantica divenne una patria adorata.

Sofferenza, amori, spasmi febbrili, nostalgia, tutto si trasforma in una magica foriera musicale dai riflessi avariati, dai profumi incendiari: nascono così i Notturni, i Preludi, le Mazurche, le Ballate...

Il Bidon, attraverso la narrazione della vita del singolare musicista, ne analizza con competenza e con acume tutta l'opera e ne fa rilevare, insieme, l'origine palaeologica e la profonda essenza musicale.

Il libro che il Coller ci offre su Albeniz e Granados, si propone di farci meglio conoscere la vita e l'opera di due grandi artisti troppo presto scomparsi e di ben definire il posto di primo piano che essi occupano nella Rinascenza musicale spagnola. Esso ha una ricca documentazione, animata a fondo autentica, ed è pieno di cordi personali.

La vita dei due musicisti, quale ci è descritta, rappresenta il più curioso dei romanzi, mentre lo studio delle loro opere, edite e inedite, ci rivela aspetti ignoti e interessanti del modo di concepire la composizione musicale presso gli Spagnoli.

Estratti i volumi sono corredati di elenchi misurati di tutta la produzione di ciascun autore e di un'accurata bibliografia.

PRODHOMME (J. G.) — W. A. Mozart. Sa vie et ses œuvres. Traduction-adaptation d'après la II édition de l'ouvrage de Mr Arthur Schurig. (Delagrave, Paris).

Quando il Mozart di Schurig apparve, verso la fine del 1913, editrice l'Aspel-Verlag, una tempesta d'indagine si scatenò fra coloro che si ritenevano guardiani paterni della storia musicale. In Germania, più che in qualunque altro paese (è lo stesso Schurig che lo afferma), è un peccato mortale, per un autore libero, di combattere le idee tradizionali dei doni di professione. Ora, il libro, che rivelava ai monetari quanto vi era di essenziale nell'opera famosa di due eruditissimi francesi — Teodor de Wyewa e Georges de Saint-Foix — mentre dava una scossa abilmente vigorosa agli studi su Mozart che, dopo il 1856, sonnecchiavano in Germania, genava in pari tempo una luce nuova sui diversi ambienti nel quali il Maestro era vissuto. Ve n'era abbastanza per gridare allo scandalo da parte di tutti gli studiosi tedeschi che consideravano ancora come vangelo la vecchia e disastrosa Biografia di Mozart scritta da Otto Jahn.

Dice lo Schurig: « La vita di Mozart dev'essere raccontata così com'essa si è svolta, senza abbellimenti, sgombri di ogni leggenda apocrifa. Sua fonte principale è la corrispondenza col padre, che ci è stata conservata in gran parte. »

« La personalità di Mozart contrasta con l'enorme quantità di lavoro compiuto da lui. L'uomo si riflette sulla propria opera. Sull'uomo Mozart, il megalomaniaco ha avuto il sopravvento. Ciò che viveva era il mondo dei suoi sogni, che non può spiegarsi attraverso i fatti puramente materiali. Ma quando si studia di rintracciare la

vita di un artista, non bisogna mai dimenticare che i creatori vivono di una singolare doppia vita...».

La seconda edizione tedesca dello Schurig forma due volumi di pagine, rispettivamente, 463 e 514. Nella traduzione-adattamento del Prod'homme la narrazione è fedelmente seguita, ma un certo numero di lettere della corrispondenza mozartiana è stato soppresso, lasciandone, intercalata nel tessuto del libro, la parte strettamente necessaria. Anche parecchi sviluppi, superflui per un lettore non tedesco, sono stati eliminati. Le appendici, la bibliografia sono state riassunte o fuse nei differenti capitoli. Parecchi particolari — come alcune date di prime audizioni o rappresentazioni di opere mozartiane — omesse dallo Schurig, sono state aggiunte dal traduttore, il quale, qua e là, ha anche espresse alcune sue opinioni personali, divergenti da quelle dell'autore originario.

Così come si presenta, nella veste francese, il denso volume (page. 464) ha un valore definitivo per lo studio della vita e di tutta la vasta opera di Mozart e merita fortuna larga e duratura.

WEISSMANN (A.) — *Der Dirigent im XX Jahr : Grandert.* (Propyläen Verlag, Berlino).

Il volume è interessantissimo. Con la sua nota competenza, il Weissmann, in un lungo esordio, traccia quella che può darsi la storia dell'arte direzionale nei secoli passati, per giungere ai grandi direttori nostrani contemporanei, di ogni nazionalità, per ciascuno dei quali il Weissmann dà ampie notizie biografiche e critiche. Sono passati così in rassegna Mahler, Strauss, Schach, Weinberger, Muck, Nikisch, Toscanini, Mengelberg, Walter, Monteux, Kussewitsky e parecchi altri direttori di fama mondiale.

Il volume termina con un acuto capitolo sul « Direttore nell'avvenire ».

Moltissime illustrazioni, fra cui anche non poche macchiane e caricature, ne aumentano l'attrattiva e l'importanza.

P. C.

WOLF (Dr. J.) — *Geschichte der Musik. I. Tell.* Storia della musica. I^a Parte. (Quelle und Meyer, Lipsia).

La storia della musica va prendendo un po' alla volta il posto che le spetta nella cultura generale, a fianco alla storia della letteratura e delle arti plastiche. E perché avvenga tale diffusione, bisogna che si pubblichino libri di solido contenuto, e allo stesso tempo di forma semplice e riassuntiva. Salutiamo dunque l'apparire della I^a Parte di questa piccola Storia della Musica, scritta dall'illustre musicologo berlinese, la quale è particolarmente adatta all'incremento dell'oggi più che mai curata materia.

Con rara abilità e sicurezza didattica, l'A. conduce attraverso alla musica dell'antichità, del medio evo e del rinascimento. L'esposizione riassuntiva del canto del Greco, di quello della Chiesa cristiana nei primi secoli, dell'arte dei Trovatori, dei loro sviluppi nel quattro e cinquecento, tutto ciò è tracciato con linee dove non si saprebbe se ammirare di più la prudenza, la chiarezza, oppure il continuo rapporto collo svolgersi della cultura generale nelle varie fasi della storia. Parecchi brevi ma bene scelti esempi rischiarano la lettura. La quale fa vivamente desiderare il 2^o volume, che speriamo non si faccia attendere troppo.

GIULIO BAS.

Difondete "MUSICA D'OGGI,"

MUSICA PER ORGANO

BOSSI (M. E.) — *Safre Regina a 2 Voci Bianche ed Organo od Armonio.* — *Surrexit pastor bonus.* Motetto a 3 Voci Virili (Sop. e Contr. ad lib.) con Pianoforte od Organo. (G. Zanibon, Padova).

Composizioni facili, in istile adatto ad accademie e saggi scolastici.

MONTANARI (N. A.) — *Missa Festiva a 4 Voci S. A. T. B.*, Soli e Coro con Organo od Orchestra, Op. 24. (J. Fischer and. Bro., Nuova York).

Lavoro che da subito l'impressione di essere molto al disopra del livello usuale della musica sacra, sia come tono estetico, e sia come arte musicale; ed è scritto su alcuni motivi gregoriani, che l'A. indica in una Nota. Questo pone il problema, che riguarda non solo questa Messa, ma parecchie composizioni odierne: perché prendere temi gregoriani? perché hanno un carattere che si vuole imprimerre all'opera propria? E va bene. Ma se questo carattere complessivo non c'è, che cosa significa usare motivi liturgici, se non prendere bei e fatti motivi che in vero l'autore dovrrebbe inventare? Quanto, ripeto, vale per tutte le Sonate, Concerti, ecc., tutti gregoriani, e che di gregoriano non hanno che la materia delle note dei temi. Nel caso d'una Messa, il contrassenso è anche più palese, perché elementi liturgici vengono usati in maniera da negare (più o meno) quell'ambiente liturgico che è proprio l'atmosfera del lavoro che da quegli elementi deve nascere.

Il Montani scrive dunque una Messa degna d'un maestro, usando larghi mezzi vocali e strumentali, e partendo da germi gregoriani; e crea una musica austera sì, ma che non richiama neppure lontanamente l'estetica gregoriana. Anzi l'armonia (che è qui elemento di primo ordine) è sempre dignitosa, ma spesso di chiara derivazione dall'arte romantica.

In complesso dunque questa Messa è un bel lavoro per buone cappelle, con un grande organo ed un buon organista, lavorò scritto in uno stile di transizione.

BOSSI (M. E.) — *Piccola Raccolta di Pezzi per Armonio.* Opera postuma. (G. Zanibon, Padova).

Sono 4 pezzi: Preludio, Ave Maria, Canzone nordica, Postudio, di gusto e difficoltà adatti alla media dei aspiranti dell'umile strumento, e furono certo pensate più per godimento degli esecutori che non per uso liturgico.

RAPHAEL (G.) — *5 Choralvorspiele für Orgel,* op. 1. *Kleine Sonate in E moll für Klavier,* op. 2. (Breitkopf & Härtel, Lipsia).

Sono le due prime opere d'un giovane, il quale mostra solida preparazione tecnica e serio concetto dell'arte, cioè due necessarie condizioni di base. I Cinque preludi su corali per Organo sono trattati alla maniera classica, in latteo contrappuntistico austero; la Piccola Sonata per Pianoforte è concepita come un seguito di tre Tempi in continuo aumento di slancio e d'intensità. Tempi costruiti con mano di notevole sicurezza. Invece d'un giovane alle prime armi si direbbe un maestro. — In altre opere successive aspettiamo di sentire più vicina l'anima musicale dell'autore, quella a cui i mezzi tecnici devono servire da veicolo per trovare la via di comunicare l'intensa emozione: morente e scopo dell'opera d'arte.

GIULIO BAS.

MUSICA DIDATTICA

FERRARIA (L. E.) — *Ritmo - Fraseggio - Tocco* nella tecnica pianistica moderna: I. 30 piccoli Studi. — II. 33 Saggi ed Improvisi. — III. 37 Studietti. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Giornale dell'Isola*, Catania:

Il ritmo, questo elemento di simmetria, di ordine, di sistema è innato nell'uomo, nella natura stessa.

L'uomo primitivo esprime tutto il suo interesse nella ripetizione di un movimento eguale ed uniforme, o battezzando o movendosi col corpo, e il bambino dà segni di vivissima attenzione e di gioia, insieme, nell'ascoltare suoni o rumori uniformi e regolari.

Gli strumenti a percussione, come il tam-tam, il tamburo, la cassa, il triangolo, ecc., non esprimono che un solo suono, è vero, ma non determinano un movimento regolare? non determinano il ritmo?

In conclusione, l'elemento di base, la condizione essenzialmente principale e necessaria per la musica è il ritmo.

Gli antichi vi davano la massima importanza, e specialmente i greci.

Oggi la musica, come tutto l'andamento della vita, è diventata (ci si permetta il termine) nervosa ed il ritmo è diventato anch'esso così vario, così complicato, così pieno di contrasti, di alternative, di sincopati, di accenti patetici o rovesciati da restarne impressionanti.

E necessario adunque uno studio più complesso, più serio, più profondo della ritmica musicale moderna.

Un esempio degno di molta lode e della più alta considerazione, che può dare l'idea chiara della grande varietà di ritmi, basati specialmente sul sistema di Jacques Dalcroze, lo abbiamo nel: *Saggi e improvvisi ritmici*, nel *Ritmo-Fraseggio e tocco* e nei 30 Piccoli Studi ritmici per Pianoforte del maestro L. E. Ferraria, pubblicati dalla Cassa Ricordi.

Basterebbe dare uno sguardo generale su tale pubblicazione per formarsi subito il convincimento di trovarsi di fronte ad un lavoro della massima importanza.

Negli Studi ritmici del Ferraria, per quanto lo stesso autore, nella sua breve prefazione, scrive «non essere suo intento di ricercare piacevolezze melodiche o peregrine armonie», possiamo, senza dubbio, di errare, affermare che troviamo una armonizzazione di gusto artistico elevato, eleganza di stile e di forma e intendimenti del tutto moderni.

In essi Scendi si riscontrano le indicazioni della Misura nella forma usata da vari teorici (fra cui il principale e più quotato è il Dalcroze), e cioè sostituendo al denominatore «numero» la figura corrispondente al valore voluto (le ciò per la misura semplice e per la misura composta) allo scopo di evitare confusioni o incertezze.

Il prolungamento del suono è indicato anch'esso in maniera diversa: con punti sovrapposti a fianco della nota o dell'accordo, onde evitare che qualche unità di tempo venisse rappresentata da più figure unite dalla legatura.

L'autore ci dà, in detti studi, un bello esempio di sincopi per ritardo e per anticipazione, di sincopati nella alternativa di misure semplici e composte, e amplifica il suo lavoro con combinazioni di figurazioni interpretate in due ritmi differenti, raddoppiamenti di velocità e lentezza in ritmi asincronici, velocità triplicata e quadruplicata, con cambiamenti di movimento in relazione a figurazioni precedenti.

Inoltre sono molto importanti i saggi di simultaneità di misure a tre ed a quattro tempi di misure a tre tempi dissimili, di contesti prodotti dal succedersi di ritmi differenti, con l'alternativa anche dei gruppi regolari e ir-

regolari e di altre varietà ritmiche del massimo interesse, specialmente dal punto di vista didattico.

Negli esercizi per l'esecuzione dei ritmi contrastanti, il Ferraria dà la chiara spiegazione della scomposizione della misura o del frammento di misura moltiplicando l'uno per l'altro i numeri indicativi dei due ritmi, con esempi specificativi e persuasivi.

Così, in quegli Studi in cui la divisione della Musica viene alternata in varie parti, nelle misure con spostamenti di elementi ritmici, nelle sincopati, nella misura quinaria composta, nelle misure a sette tempi, nella alternativa di misure con graduale spostamento di gruppi ritmici e in tutte le alternative di disegno ritmico, di cambiamento di misura e di movimenti, di limitazioni ritmiche con o senza alternativa di gruppi di due o tre tempi e nel ritmo legato, l'autore riesce così chiaro, così vario e così semplice nelle mille combinazioni ritmiche che la recente pubblicazione di Cassa Ricordi, riesce dilettevole allo studioso e non astrusa, e senza dubbio del più alto interesse artistico e didattico.

Questa pubblicazione, ci ha dato l'occasione di potere conoscere un lavoro tanto pregevole e tanto utile, lavoro che sarà certamente apprezzato da quanti lo adotteranno e che rischia di grande vantaggio e ammazzamento per i giovani studiosi di musica.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

PIZZETTI (I.) — *Tre Canti per Violino (o Violoncello) e Pianoforte.* (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Vita Musicale Italiana*, Napoli:

Rimangono nell'atmosfera creata dall'autore con la misteriosa Sonata per cello: a questa mi sembrano un po' inferiori nell'ispirazione. Fra i tre ho sentito specialmente lodare il secondo canto: veramente ad esso, pur molto bello, lo preferisco il primo: c'è una tenerezza incomparabile in tutto il pezzo, senza dire della chiusa che è certo deliziosa.

Il terzo canto è un Appassionato: se un po' di piacevole e fervida improvvisazione; per esempio, l'A. appare poco preoccupato di evitare, nell'alternativa dei due strumenti, quelle ripetizioni vicine, quegli scambi che aveva sempre sfuggito nelle due Sonate: in queste, i due strumenti son considerati come veri personaggi, e ciascuno ha qualcosa da dire che non divide quasi mai con l'altro. Non così nell'Appassionato di cui parlo. (La misa, del resto, è una semplice constatazione di fatto, senza nessun apprezzamento. Se mal, dirò che mi piace anche questo procedere più spedito senza presupposti drammatici).

Quest che s'impone, in questi Canti, è l'invenzione, la personalità melodica. Pertanto è interessante sapere: sarà consentita l'esecuzione staccata di uno o due canzoni, e bisogna considerarli tutti e tre insindacabili?

ACHILLE LONGO.

NOVITÀ

A. BOITO
NERONE,,

Suite in quattro parti per Piccola Orchestra composta e ridotta da V. BILLI

EDIZIONI G. RICORDI & C.

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) — *Piedigrotta* 1924. Rapsodia Napoletana per Pianoforte. (G. Ricordi e C., Milano).

Cinque pezzi tra i migliori usciti di recente nel campo pianistico (tanto stelle in Italia). E Napoli spensierata viva ed evocata da un artista. Tarantella scura ha un notevole senso di quella fatalità che gli uomini pensosi non possono non sentire vedendo gente che se la gode, come se davvero la vita fosse gloria. Notte e fata è un quadro di rara delicatezza e poesia. La notte entra col tiepido silti dell'atmosfera, il fremente luccichio delle stelle, ed il lume lunare che tutto avvolge, in un unico sogno, tutto ciò, infinitamente più e meglio delle mie povere parole, viene evocato da questa musica. L'artista un efficace richiamo all'indefinibile, e pure così caratteristico ambiente giocando napoletano.

Questa Rapsodia è entrata già, ed a buon diritto, nel repertorio dei migliori pianisti stranieri; speriamo che ce la facciano sentire anche quelli nostrani.

SZYMANOWSKI (K.) — *Six mélodies avec Piano* op. 20. (Gebethner et Wolff, Varsavia).

Sei piccoli poemi sui per intuizione e per forma espressiva.

L'A. abbonda sempre nella tecnica, ed anche qui l'armonia è intensa ed il pianoforte non semplice; ma il complesso è d'una notevole poesia e bellezza.

La voce è di soprano o tenore, ed il testo, oltre all'originale polacco, è tradotto in francese ed in tedesco.

FISCH (E.) — *Canti popolari ticinesi* (Fr. Hug, Zurigo).

Piccola raccolta di melodie ricavate dalla bocca del popolo e fissate senza aggiungervi nulla di proprio, cioè nella sola maniera buona di presentare la musica popolare. I canti sono semplici e freschi, molto spesso in terze, ed accrescono la magra letteratura italiana del genere.

Notiamo qualche irregolarità di scrittura. Qualche volta, non si sa perché, note con sillabe diverse sono raggruppate e formano gruppi simili colle code delle stesse.

HAENDEL (G. F.) — *Scelta di composizioni per Pianoforte*, rivedute da W. Rehborg. — **SCHUMANN** (R.) — *Scelta di pezzi per Pianoforte*, riveduti dal Prof. J. Kwass. — **LISZT** (T.) — *Composizioni scelte*, rivedute dal Prof. W. Lütschig. (J. G. Cotta, Stoccarda).

Sono tre fascicoli della Nuova Serie di opere pianistiche in Edizione Didattica diretta dal Dr. H. J. Moser, ed invero tanto la scelta dei pezzi quanto la loro revisione per lo studio odiero sembrano fatte con ogni buona cura e sano criterio. La stampa è bellissima.

ROZYSKI (L.) — *Quatuor pour deux Violons, Alto, Violoncelle*, op. 49. — *Italie, deux mélodies simples pour Piano*, op. 50. — *Chants d'Amour, trois chants pour Soprano et Piano*, op. 51. (Gebethner et Wolff, Varsavia).

È un gruppo di lavori che permette uno sguardo d'insieme alla personalità dell'A., il quale essendo all'opera 50 verosimilmente ha raggiunto il suo pieno carattere. Ed è quello d'un uomo sensibile, vivo, preparato ad espandersi musicalmente.

A nostro modo di vedere e sentire i pezzi più sinceri e significativi sono i tre *Chants d'Amour*, semplici e pieni di calore e di spuma litica. Essi non si possono non collegare a tutta la massa di Lieder romantici del secolo XIX, per spirito e per fisionomia.

Quest'emodicità un po' sensuale e romantica, col mezzo

d'espressione adatti e spontanei, anima anche le composizioni strumentali, benché attraverso ad una specie di diaframma tecnico più o meno rinnovato.

Il Quartetto è pieno di slancio, bene costruito, e certo di buon effetto sonoro. Le due Melodie per pianoforte, piuttosto prolisse, per noi italiani hanno il difetto di nascere da quelle impressioni che gli stranieri ricevono vedendo in Italia, ma non ci toccano nemmeno: *Ave Maria*, *La morte di Beatrice Cenci*, « Dogelessa » berarda. Così che commoveranno cent'anni fa.

In complesso dunque: un romantico di seria convinzione.

GIULIO BAS.

GENNAI (L. E.) — *Cantate bimbi*, per Canto e Pianoforte. (A & G. Carisch & C., Milano).

Il grazioso ed elegante volumetto contiene otto canzoni ad una voce ispirate alle poesie di Adele Aliberti ed illustrate da G. Roveroni.

Più che canzoni per i bambini le composizioni del M° Gennai mi sembrano canzoni da cantare ai Bimbi, perché certe preziosità armoniche e talune originalità ritmiche costituiscono una difficoltà per i minuscoli cantori normali.

Per le canzoncine più graticcio ricordiamo *Piaggerella piaggerellina*, *Le scarpette e la nera*, *Il grillo*.

E. Ossone.

ODDONE (E.) — *Si canti e si giochi*. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Il bel volumetto illustrato con garbo squisito dalla giovane artista che milita col pseudonimo di *Fede*, contiene 32 canzoncine popolari trascritte col solito buon gusto da Elisabetta Oddone. Le regioni ricordate sono molte: Piemonte, Lombardia, Trentino, Friuli, Veneto, Toscana, Lazio, Campania, Calabria, Sicilia e Corsica e l'Italia tutta colle canzoni del Risorgimento.

M.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

GALUPPI (B.)

E. R. 537. - *II Sonata* per Cembalo. Edizione originale.
E. R. 538. - *II Sonata* per Cembalo. Trascritta da G. TAGLIAPETRA.

KOEHLER (L.)

E. R. 535. - *Studi facilissimi* (preparazione all'Op. 50).
E. R. 536. - *I primissimi Esercizi* al Pianoforte, Op. 190.

Revisioni di E. POZZOLI.

LISZT (F.)

E. R. 500. - *Scogli, o cielo, l'anima mia* (Löse, Himmel, meine Seele) di LASSEN.

E. R. 591. - *Due polacche*.

Revisioni di G. TAGLIAPETRA.

E. R. 619. - *Eroica*, (N. 7 degli Studii trascendentali).

Revisione di A. BRUGNOLI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



IN TUTTI I TONI

CONCORSI

La Reale Accademia Filarmonica Romana bandisce i seguenti Concorsi:

1. - Concorso Buzzi per la composizione di una « suite », per orchestra d'archi. Scadenza 30 settembre 1926. Premio lire 1000 elargite dall'accademico prof. Buzzi, un diploma rilasciato dall'Accademia e l'esecuzione del lavoro premiato in uno dei concerti della stagione 1926-27 dell'Accademia suddetta.

2. - Concorso Ravvicini. Gara tra i giovani pianisti italiani che intendono dedicarsi alla carriera di concertisti. La gara su apposito programma avrà luogo a Roma nel mese di ottobre 1926. Premi: grande medaglia d'oro offerta dalla professoressa Ravvicini diretrice della scuola moderna di pianoforte, un diploma rilasciato dall'Accademia ed il diritto da parte del vincitore di tenere un concerto pianistico durante la stagione 1926-27 all'Accademia suddetta.

3. - La Società Filarmonica di Latisana — scadenza 30 maggio p. v. — apre un Concorso al posto di maestro della Scuola di musica e Banda cittadina. Documenti e schiarimenti alla Presidenza della Società.

Per la sua importanza e la vistosità dei premi, riportiamo integralmente il bando del Concorso della Musical Fund Society of Philadelphia (N. 407 Sansom Street): Stati Uniti.

Essa mette in gara tre premi, rispettivamente di 5.000, 3.000 e 2.000 dollari per composizioni di musica da camera da tre a sei strumenti, con l'avvertenza che non saranno esaminati quei lavori che contenessero parti vocali.

Ciascun concorrente può presentare più di una composizione e può vincere, quindi, più d'un premio. Deve però dichiarare se corre al solo primo od a tutti i premi.

Possono concorrere musicisti d'ambu i sessi e di qualsiasi nazionalità. I lavori devono essere scritti in inchiostro ed in forma leggibile. L'invio deve essere fatto (porto affrancato) all'indirizzo suindicato, della Società.

Oltre la partitura devono anche inviarsi le singole parti. La prima pagina della partitura deve contenere, scritto in inchiostro, un motto ripetuto all'esterno di una busta (da annettersi

nella stessa pagina) contenente all'interno, invece, il nome e l'indirizzo del concorrente.

I lavori saranno giudicati, ed il premio deciso, da una commissione i cui nomi saranno annunciati prima della chiusura del Concorso. Nessuna composizione eseguita pubblicamente sarà presa in esame.

La partitura e le parti saranno inviate a rischio del concorrente e dovranno pervenire alla Società entro il 31 dicembre 1927. Essa non assume responsabilità di sorta, pur assicurando che prenderà tutte le precauzioni per agevolare il ritorno dei manoscritti non vincenti. Gli originali premiati resteranno di sua proprietà, per conservarli nei suoi archivi, e così pure la Società si riserva ogni diritto d'esecuzione per tre mesi dopo le decisioni della giuria. Dopo tale termine detto diritto ritorna ai rispettivi autori.

La Gazzetta Ufficiale del 1° maggio pubblica il bando del Concorso, per titoli ed esami, al posto di Direttore della Banda presidiaria del Corpo d'Armata di Torino. Documenti al Ministero della Guerra (Direzione generale personale ufficiali) non oltre il 30 giugno p. v.

NOTIZIE

I fratelli Tito, Emanuele e Luigi Ricordi, a onorare la memoria del loro padre, il compositore Giulio Ricordi, hanno donato al Museo Teatrale della Scala la maschera originale e l'impronta della mano di Verdi presa dallo scultore Secchi, il giorno della morte del grande compositore. La consegna ha avuto luogo il 14 u. s. durante un intervallo dello spettacolo. Vi assistevano il ministro Fedele, il Sindaco, il Prof. Ferrari presidente del Comitato direttivo del Museo, il comm. Tito Ricordi coi fratelli e diverse personalità. Scoperto l'urna di cristallo che racchiude la maschera ed il calco di una mano, depositi sopra un cuscino di velluto, il ministro ha ringraziato i donatori ed ha ammirato anche il busto verdiano di Gemito sotto il quale la nuova urna è collocata. Segui una visita al Museo ed alla Mostra del costume veneziano, ancora aperta.

La maschera di cui si è arricchito il Museo è tratta dal calco rilevato dallo scultore Secchi alcune ore dopo la morte di Giuseppe Verdi, ed è di un impressionante verismo. Poche altre copie ne esistono, delle quali una al Senato ed un'altra alla Casa di Riposo dei Musicisti.

La stagione d'opera iniziata al Metropolitan nel novembre scorso, si è chiusa ora molto brillantemente per successo artistico e finanziario. In cinque mesi e mezzo, sempre seguendo l'ordine prestabilito per le rappresentazioni, si eseguirono quarantasette opere, di cui ventiquattro in lingua italiana, dodici in francese, dieci in tedesco, una in spagnolo. Inoltre fu eseguita la *Messa da requiem* di Verdi. L'opera che più volte fu eseguita è *L'Aida*. I giornali americani si compiacciono vivamente col direttore generale Gatti Casazza e col direttore artistico Tullio Serafin.

La cattedra di contrappunto, fuga e composizione del R. Conservatorio di San Pietro a Maiella, con annessa funzione di vice direttore, è stata aggiudicata al maestro Gennaro Napoli, autore di molte pregevoli composizioni per pianoforte e orchestra, di un'opera lirica e degli intermezzi musicali del *Sogno di un tramonto d'autunno* di D'Annunzio.

Nerone e *Trovatore* sono le opere che si rappresenteranno all'Arena di Verona, in estate.

Da Milano è partita per Trieste su un vagone merci speciale la statua in bronzo di Giuseppe Verdi che verrà solennemente inaugurata in quella città in piazza San Giovanni il 24 maggio. Tale cerimonia supererà nel suo significato la consueta celebrazione. Verdi riterrà nella capitale giuliana che vide spezzata la sua effige in marmo dagli austriaci la mattina del 24 maggio 1915. La statua, che è stata fusa col bronzo di quattro cannoni da 75, regalati dal Governo, pesa 13 quintali e ha richiesto un lavoro di fusione di tre mesi. L'opera, come quella primitiva distrutta, è dello scultore Alessandro Laforet.

Il violinista polacco Bronislaw Gimpel si è recato recentemente al Vittoriale di Carignano, dove Gabriele d'Annunzio l'ha accolto festosamente e gli ha fatto dono di una scatola in argento cesellato, sormontata da grossi lapislazzuli, con la dedica: « Gabriele d'Annunzio a Bronislaw Gimpel ». Il poeta aveva mandato il giorno prima al giovane violinista, che aveva dato un concerto al teatro comunale di Salò, la patria di « Gasparo » il celebre liutaio, la seguente lettera:

Caro fanciullo prodigo, sono indisposto e non posso venire a sentirti a Salò. Ma mando l'ombra vigile del liutaio Gasparo. E certamente, nella camera del mio pentimento, questa sera, ossessionato da « La follia » di Co-

relli, io vibrerò. Ti offro l'immagine di un adolescente che, anche lui, ahimè è stato prodigo; e, a guisa di portaforuna, una piccola scatola, dove metterai la colofonia per strofinare i crini del tuo arco. Oggi e nell'avvenire, amala la tua arte più che la tua notorietà. — Gabriele d'Annunzio ».

Lo stesso violinista, durante la sua permanenza a Parma si recò a portare una corona di fiori freschi sulla tomba di Niccolò Paganini. Deposto il suo omaggio floreale, alla presenza di una folla commossa e silenziosa, eseguiva col suo violino la « Leggenda » di Wieniawsky.

La mirabile esecuzione del violinista polacco assunse così l'aspetto di una solenne cerimonia in omaggio del prodigioso violinista italiano.

Nella sala « Comoedia » di Parigi, il noto critico musicale Enrico Prunières, direttore della *Revue Musicale*, ha fatto una sintetica e acuta conferenza sul « lied » moderno in Italia accennando ai principali musicisti da camera italiani: Pizzetti, Castelnovo, Alfano, Respighi, Davico, Malipiero, Casella e intercalando alla conferenza esempi e citazioni.

All'Istituto della cooperazione intellettuale, pure di Parigi, si è aperto il primo Congresso internazionale dei critici teatrali musicali, sotto la presidenza del presidente dell'Associazione della critica teatrale francese. L'Italia era rappresentata da Domenico Rosso Gennari.

E' uscito l'*Annuario Musicale Italiano* del 1926, ampliato, completato ed arricchito di capitoli, di notizie e di illustrazioni, in modo da essere indispensabile a tutti coloro che vivono nel mondo della musica.

In esso si trovano gli indirizzi di tutte le categorie di musicisti, editori, negozianti, di tutte le società musicali, delle Sale di concerto, dei Teatri e delle Varietà, con opportune e riuscite illustrazioni. Gli elenchi sono preceduti dai bilanci statistici delle stagioni sinfoniche e liriche di tutta Italia. In una parola questo terzo volume dell'*Annuario Musicale Italiano* non ha nulla da invidiare alle pubblicazioni del genere che da molti anni fioriscono all'estero ed è destinato a sempre maggior fortuna. Prezzo lire 10,80. Via del Pontefici, 57, Roma (9).

NECROLOGIO

Partecipiamo con vivo affetto al gravissimo lutto che ha colpito il maestro Riccardo Zandonai, con la morte del suo amatissimo padre avvenuta il 17 u. s.

A Milano, il 26 u. s. il maestro Costantino Soragna, noto violinista e titolare della cattedra di violino all'Ateneo Musicale dell'Opera Cardinal Ferrari.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

- BILLI (V.) (120027). *Golden Tango Girl. Dance-Song. Words by M. Garman. Ms. o Br.* (Founded on the Continental Success « Bonda Dolly »).
- BOITO (A.). *Nerone. Opera completa col testo tedesco.*
- MORTARI (V.) (120108-120109). *Due Liriche: I. Lenti giorni son trascorsi. Parole di Miss Siddal. S. o T. — II. Secchi e Sherleechi. Parole di A. Beltramelli. Ms. o Br.*
- PIZZETTI (L.). *Débora e Jaéle. Opera completa col testo tedesco.*
- PUCCINI (G.). *Turandot. Dramma lirico in tre atti e cinque quadri di G. Adami e R. Simoni. Edizione di G. Zuccoli. (L'ultimo duetto e il finale dell'opera sono stati completati da F. Alfano). Edizione di lusso in formato grande, di soli 100 esemplari numerati a mano con numeri romani dall'uno al cento, stampata su carta delle Cartiere di Massilano, appaltamente fabbricata, con fregi del testo di Giulio Cisari, e allegata in pelle dipinta a mano da Leopoldo Metlikovitz.*
- SCHINELLI (A.) (120156-120157). « A te d'Italia i paraggi ». Coro a due voci, con accompagnamento di Pianoforte. Parole di G. Prati (dall'Ode in morte di Alessandro Manzoni). Parte di *Casto solo*.
- VERDI (G.) (120028). *Il Trovatore. Canzone: Strelle la rampa (Fierce flames are raging). Ms. (Testo italiano e inglese).*
- WARNER (H. W.) (120029). *Farmer John. Song. Words by O. Frampton. Op. 82. N. 1. C. o B.*

PIANOFORTE

- TOSTI (P. Paolo). *L'Isidore. Operetta in tre atti di G. Adami, con musica desunta dalle Melodie dello stesso Tosti.*
- WEBER (G. M.) (E. R. 614). *Ouvertures. (E. Porzelli).*

ARPA

- PERRACHIO (L.) (E. R. 602). *Tre Pezzi per Arpa: I. Gagliarde. — II. Romanesca. — III. Passemotto.*

VIOLINO SOLO

- PRAEGER (E.) (E. R. 656). *12 Capricci. Op. 10. (R. Franzoni).*

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

- ZANDONAI (R.) (120124). *Serenata Medievale per Violoncello solista, due Corni, Arpa ed Archi. Riduzione per Violoncello e Pianoforte di M. Zanon.*

ALTRÉ EDIZIONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA con accompagnamento di Pianoforte

- ANDERS (E.). *Drei Lieder: 1. Schindchen; 2. Abend im Tal; 3. Der Himmel öffnet sein blauem Tor.* (Verlagssatz Deutscher Tonkünstler, Berlino).
- BACHRICH (E.). *Drei Gesänge: 1. Bestimmung; 2. Schlummernd im schwelend Grün; 3. Winter.* (L. Doblinger, Wien).
- BANTOCK (G.). *The enchanted Wood. Song. Poem by M. Bantock (J. Williams Ltd, London).*
- BEACH (G.). *Poèmes lyriques.* (M. Senart, Parigi).
- BELLETTI (A.). *Berceuse.* (F. Bongiovanni, Bologna).
- BUYS (J. R.). *Vier Lieder: 1. Prometheus (Goethe); 2. Das Gastmahl; 3. Am Trümsee (S. V. v. Schöppell); 4. Der Fischer (Warden).* (L. Doblinger, Wien).
- CENSI (C.). *Cinque Canzoni per Coro di donne: 1. Magiolista (Carducci); 2. Neve montanina (C. G.); 3. Borzotto campagnolo (G. Zanella); 4. Preghiera di Natale (L. Panzich); 5. Madrigale di Pasqua. Partitura. Parte di Canto. (A. & G. Cariach & C., Milano).*
- DARCO (A.). *Canzonetta. Parole di N. Mier.* (F. Bongiovanni, Bologna).
- DAVEICO (V.). *Offrande. Deux Poèmes de l'Offrande lyrique de R. Tagore, pour Chant et Orchestre. Réduction de l'A. (F. Bongiovanni, Bologna).*
- DE RUBERTIS (V.). *Tre Canti infantili.* Testo spagnolo. (U. Pizzi, Bologna).
- GRESS (R.). *Drei Lieder: 1. Ans den Himmelsang: 2. Wie dir, so mir; 3. Der Liebe Meer versiegt nicht.* (L. Doblinger, Wien).
- HERRERA (F. L.). *Trois Trophées. Poème de J. M. De Heredia: 1. La Prière du mort; 2. Epigramme funéraire; 3. La Jeune Mort.* (M. Senart, Parigi).
- LEHAR (F.). *Paganini: Se le donne vo' baciar.* Romanza di Paganini; Gioventù gaudente e rigogliosa. Couplets di Barnacci. (A. & G. Carlotti & C., Milano).
- LOWTHER (T.). *Trois Mélodies sur des Poésies de A. Samain.* (M. Senart, Parigi).
- MALERBI (G.). *Canzone-Rondò per Canto, Pianoforte ed Archi. Trascrizione e riduzione per Canto e Pianoforte di D. Rambelli.* (F. Bongiovanni, Bologna).
- MOELLER (H. R.). *Schwedische Lieder.* Test: Deutsch-Schwedisch. (Räde & Plotnow, Berlino).
- MONTICO (M.). *Sei Composizioni: 1. Nevicata; 2. Meraviglioso alpino; 3. Egle; 4. Qui regna amore; 5. Profonda, solitaria, immensa notte; 6. Notte d'inverno.* (F. Bongiovanni, Bologna).
- OBERSTADT (C. J.). *Chansons d'pres et douces: 1. Le Pollu; 2. Memuet; 3. Un grand sommeil noir; 4. Vieille chanson; 5. C'étais en avril, un dimanche; 6. Ode à l'âme.* (M. Senart, Parigi).
- PAGELLA (Sac. G.). *Per la Gioventù. Quattordici Canti a due voci, su parole del Metastasio.* (STEN editrice, Torino).

ODDONE (E.). Si costi e si giochi. 32 Canzoncine regionali trascritte ed armonizzate. (A. & G. Carisch & C., Milano).

PAMER (F. E.). Chinesisches Intermezzo. — Serenade. — Vier Lieder. — Tandaradel. (L. Doblinger, Wien).

RIETMANN (C. M.). Da « Pensieri » di G. Pascoli. — Ninna-nanna su versi di S. Bloch. (R. Leo, Genova).

ROGOWSKI (L. M.). Trzy Poematy de Y. Tscha-ts'a. (Gebethner & Wolff, Warsaw).

ROSA (M.). Due Poemeti brevi: 1. Nonna racconta; 2. Passeggiata francescana. (F. Bongiovanni, Bologna).

SIEGL (O.). Lieder nach Texten von R. Capet. (L. Doblinger, Wien).

STEWART (D. M.). The Trio. — The Tomb of Alex. — Forest Suite. — The Well. — A Lassalt. Words by A. C. Benson. (Augener Ltd., London).

TOSCHI (P.). Anime di campane. (F. Bongiovanni, Bologna).

VALENTINI (G.). Ninna Nanna. Parole di Leonelli. (Andreoli, Milano).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

BACH (J. C. F.). Sechs Sonaten für Flöte und Klavier. Herausgegeben von M. Schewdler und O. Wittenberger. N. 1, 3, 3, 4, 5, 6. (J. H. Zimmermann, Leipzig).

BACH-REGER. Sonate A Dur, Violino & Klavier. Neue Ausgabe von O. Schnirli. (N. Simrock, Berlin).

BACHMANN (A.). Pour mes jeunes amis. Collection de six morceaux pour Violon avec accompagnement de Piano. 1. Dormez, petits aubes; 2. Marche des soldats de bois; 3. Valse des Steurs; 4. La Touche; 5. La Parouille; 6. Tarantelle de la Taraselle. (E. Gaude, Paris).

BARISON (C.). Danse visionnaire. Chanson du Rosignol, pour Violon et Piano. (C. Schmidl, Trieste).

BUYS (J. B.). Suite D Dur für Violin und Klavier. Op. 43. (L. Doblinger, Wien).

CHOPIN (F.). Violoncello Album. Six Pieces arranged by C. Sharpe. (J. Williams, Ltd., London).

CORTI (M.). I Classici Violinisti Italiani: N. 1, VIOTTI - Minzione; N. 2, VIOTTI - Tempo di Danza; N. 19, BORGHI - Ronde. — Composizioni Celebri per Violino e Pianoforte: PRESCOBALDI - Aria. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DYKE (S.). Bottreaux. Gavotte et Musette Violin and Piano. (J. Williams, Ltd., London).

EWEN (J. B. M.). Prince Charlie for Violin & Piano. (J. Williams, Ltd., London).

FORTERRE (H.). Scène espagnole. Trio pour Violon, Violoncelle et Piano. (E. Gaude, Paris).

GUERRINI (G.). Poemetto per Violoncello e Orchestra. Riduzione dell'A. per Violoncello e Piano. (F. Bongiovanni, Bologna).

NOVITÀ
M. CASTELNUOVO-TEDESCO
Concerto italiano in Sol minore
Per Violino e Orchestra
Trascrizione per Violino e Pianoforte
(119998)

EDIZIONI G. RICORDI & C.

GUND (R.). II. Sonate A Moll für Violine und Klavier. (L. Doblinger, Leipzig).

GUENTER (R.). Quintett F Dur für Klarinette, 2 Violinen, Bratsche, und Violoncell. Op. 4. Partitur, Stimmen. — I Quartett E Moll Nr 2 Violinen, Viola und Violoncello. Op. 5. Partitur, Stimmen. (N. Simrock, Berlin).

LE GUILLARD (A.). Quartett à Cordes pour 2 Violons, Alto e Violoncelle. Partition. (M. Senart, Paris).

IPPISCH (F.). Serenade für Streichquartett. Partitur. (L. Doblinger, Wien).

KORNAUTH (E.). Streichquartett, Op. 28. — Streichquintett, Op. 30. (Wiener Philharmonischer Verlag).

LONGO (A.). Scenetta Pastorale per Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto e Pianoforte. (F.lli Gurci, Napoli).

LOWTHER (T.). Sonata pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris).

MANNS (F. O.). By the Cradle for Violin & Piano. (Augener Ltd., London).

MEDTNER (N.). Zwei Cäzaren mit Tänzen, für Violine mit Klavierbegleitung: N. 1, C dur; N. 2, H moll. (J. H. Zimmermann, Leipzig).

ROSA (M.). La Canzone del prigioniero, per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

SADUN (J.). Romanze pour Violoncelle (ou Violon) avec accompagnement de Piano. (E. Gaude, Paris).

SALAMINI (D.). Meditatione e Polacca per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

SCHNIRLI (O.). Klassische Hölle für Violine und Klavier Heft VIII. (N. Simrock, Berlin).

SIEGL (O.). Streichsextett in einem Satz. Op. 28. Partitur. — Sonate für Viola und Klavier. Op. 41. — Cartesimus. Eine fünfzige Suite nach alter Art für Violine und Violoncello. Op. 19. (L. Doblinger, Wien).

STEPHAN (R.). Musik für sieben Salineninstrumente, Partitur. (B. Schott's Sohne, Mainz).

TIRINDELLI (P. A.). Piccoli pezzi facili (1a posizione) per Violino e Piano: N. 1, Calma di sera; N. 2, Valzerino; N. 3, Alla Madona; N. 4, Elegia; N. 5, Quintetto; N. 6, Inseguaendo il cerchio. (C. Schmidl, Trieste).

WESELLY (H.). Tarantelle for Violino & Piano. (Augener Ltd., London).

WINDSPERGER (L.). Rhapsodie-Sonate für Violoncello und Klavier. Op. 20. (B. Schott's Sohne, Mainz).

ZANELLA (A.). Poemetto in due tempi per Violino e Pianoforte. (F. Bongiovanni, Bologna).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore responsabile: CARLO CLAUSETTI

Tipografia E. Zerbini - Via Cappuccini, 18 - Tel. 22-238

CANTO E PIANOFORTE

NOVITÀ

V. DAVICO
TRE LIRICHE: dal « Mulino della luna » di G. Gorini.
1. Sera pagana.
2. Pianto!
3. Come un cipresso notturno.
Testo italiano e francese — Ms. o C. o Br. (120090).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Bongiovanni Francesco - Via Rizzoli 22-24
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.
Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.

Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca 52-54 - Tel. 21-637.

— Fratelli Serra - Musica, rulli, pianoforti, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).
LODI.

Castellotti Jori e C. - Corso Roma, 39
MILANO.

G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PADOVA.

« Bottega della Musica » - Via Roma, 25.
PALERMO.

G. Ricordi e C. - Via R. Settimo, Palazzo Fruscavilla.
ROMA.

G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.

Silvio Parisi - Stabilimento Musicale - Via XX Settembre, 76 - Strumenti - Musica.
TRIESTE.

Editoria Musicale Carlo Schmidl (proprietaria anche delle edizioni C. Schmidl e C.) - Via G. D'Annunzio 2. Casella Postale Ufficio III, N. 174.

— Tedeschi e Obersau - Corso Vitt. Eman., 26
— Ario Tribel - Successore a Schmidl e C.
VARESE.

Ditta Giuseppe Riccardi - Corso Roma.
Strumenti Musicali

CHIAVARI.

Pollicino Salvatore di Ruggiero - Piazza Roma N. 1 - Fabbrica di Pianoforti.

**CASA MUSICALE
Giuseppe De Bernardi**

Succ. ENRICO DE BERNARDI
Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (I)

Telefono 21-637
fondato nel 1880

INGROSSO BETTAGLIO
Instrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
inomati Mandolini « Felice Arpino »

— e F.lli VINACCIA fu P. di Napoli —
Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

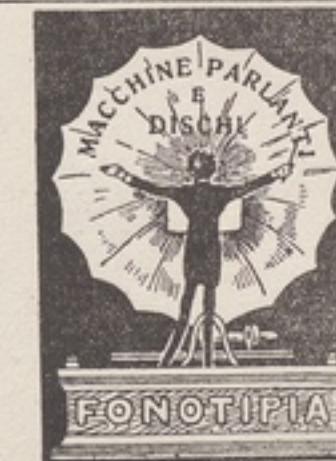
Cataloghi illustrati gratis a richiesta

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Due Pianoforti

BEETHOVEN (L. van).

E. R. 237. - Primo Tempo di Concerto in Re maggiore per Pianoforte, con Orchestra. Cadenza e riduzione per un secondo Pianoforte di R. PICK-MANGIAGALLI.
E. R. 238. - Rondò in Si bem. maggiore per Pianoforte, con Orchestra. Riduzione dell'accompagnamento d'Orchestra per un secondo Pianoforte di R. PICK-MANGIAGALLI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTIE DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

STABILIMENTO MUSICALE

TITO BELATI - Perugia

STRUMENTI MUSICALI
E MUSICA PER BANDA

Catalogo Gratis

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA EDI
COLTURA MUSICALE



ANNO VIII. NUMERO VI. GIUGNO MCMXXVI.

**FARINA LATTEA "ERBA"
ALIMENTO COMPLETO PER BAMBINI**

*Il più rationale nutrimento per i bambini
dopo il sesto mese di età e durante lo svezzamento*
CARLO ERBA - MILANO



VALVOLE RADIO

ASSOLUTA PUREZZA
DEI SUONI



PHILIPS

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da gioco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Lariss Mili" "Old Lariss Mili" "Labor Omnia Vicit"

Sede in MASLIANICO (Como)
STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

ITALIA: L. 1,00
ESTERO: L. 1,50

MILANO

VIA BERCHET, 2

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

ABBONAMENTI:

ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50

ESTERO: " L. 14 " L. 7,50

SOMMARIO

ROMAGNOLI E. - *I Frammenti della musica greca*: U: Carme Convivale. - L'epitafio di Sicilo. Pag. 171

CASELLA A. - Melodia ed intellettuismo 174

SIGNORELLI M. - La musica presso gli Etruschi 176

RIVISTA DELLE RIVISTE: Riccardo Wagner e Paolina Viardot. - La nazionalità dei musicisti. - Italia. - Estero 180

VITA MUSICALE: Prime rappresentazioni. - Teatri. - Concerti . Pag. 188

RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera 193

IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio 196

BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni 198

BRANO MUSICALE:

S. MUSELLA: *Odore di terra* - Lirica. - Parole di A. Cervi.

L'ARTE MUSICALE IN ITALIA

Pubblicazione nazionale delle più importanti Opere musicali italiane dal Secolo XIV al XVIII, tratte da codici, antichi manoscritti ed edizioni primitive, scelte, trascritte in notazione moderna, messe in partitura, armonizzate ed annotate da

LUIGI TORCHI

- 101366 Volume I. Composizioni sacre e profane a più voci. Secoli XIV, XV, e XVI.
- 101409 " II. Composizioni sacre e profane a più voci. Secolo XVI.
- 103034 " III. Composizioni per Organo e Cembalo. Secolo XVI, XVII, e XVIII.
- 104297 " IV. Composizioni a più voci. Secolo XVII.
- 104327 " V. Composizioni ad una e più voci. Secolo XVII.
- 109115 " VI. La Musica scenica. — L'Opera in musica. — Il poema sinfonico drammatico in genere rappresentativo. Secolo XVII.
- 109164 " VII. Musica istituzionale. — La Canzone e le forme di Danza come basi del componimento. — La sonata di stile libero e di stile fugato. Secolo XVII.

EDIZIONI G. RICORDI & C. — MILANO

ANNO VIII.

GIUGNO 1926.

NUM. 6.

MUSICA D'OGGI

EISNER

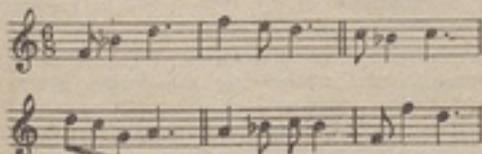
I FRAMMENTI DELLA MUSICA GRECA

Un Carme convivale

La parte più ostica del mio lavoro è stata compiuta con i tre articoli precedenti. Le composizioni che adesso ci rimangono da esaminare, come sono di più facile e sicura interpretazione, così riescono più accessibili alla intelligenza, e più gradite alla sensibilità moderna.

Ecco, innanzi tutto, un prezioso cimelio. È una melodia strumentale, riportata nel trattatello di un musicografo anonimo. Pubblicata prima, in maniera informe, dal Bellermann (1), fu poi presentata, in una più compiuta interpretazione, da altri, e, specialmente, dal Westphal (2) e dal Gevaert (3). Rimane tuttavia una delle meno conosciute, e lo Jan la esclude addirittura dalla sua raccolta. Forse perchè non è vocale? Ad ogni modo, questa omissione può ingenerare dubbi sulla sua autenticità, che non hanno ragione di sussistere (e che, per la verità, non furono mai sollevati); e quindi è da riprovare.

Ecco, senz'altro, la melodia.



(1) *Anonimi scriptio de musica* — Berlino, Poersch 1841 — Le mie parole non succino punto l'irriconoscenza a quel dottor, che alla vastissima dottrina univa non comune buon senso.

(2) *Die Musik des griechischen Alterthumes* (Lipsia, 1883), pag. 337.

(3) *La mélodie dans le chant de l'église latine*, pag. 51.

La determinazione del modo è abbastanza facile. Il salto iniziale, lo abbiamo visto esemplificato più volte: è dalla grave alla media. Dunque, la grave è *fa*. E questa ovvia induzione è ribadita dal salto di ottava (*fa-fa* alla sesta battuta), che abbiamo visto tante volte usato negli « Inni dell'eli », e sempre fra la grave e l'ultima delle disgiunte: ossia fra le note estreme del modo. (4).

Qui, però, c'è da notare, oltre al salto di quarta, anche il salto dalla media alla ultima, mediante il quale le prime quattro note affermano arditiamente il quadro generale della gamma, con effetto che credo unico nella musica greca, e che ricorda invece i moderni.

E il *mi* ed il *re naturale* che producono questa affermazione, attestano, con non minore chiarezza, il tono lidio (5).

La nota su cui più spesso ritorna la melodia, e su cui cadenza al fine delle sei battute, per esplicita dichiarazione del testo (6) è il *re*: non dunque la *media* (si), bensì la *terza delle disgiunte*. E, secondo ogni probabilità, la medesima nota conferiva alla melodia un carattere speciale, e faceva distinguere il modo come una varietà del lidio fondamentale.

Di che epoca sarà questa melodia? Mi pare che un criterio per indurne l'antichità si possa desumere dal suo perfetto carattere lidio, e dalla assoluta indipendenza dalle attrazioni tonali preannuncianti il senso moderno, che, a poco a poco, si andavano verificando nel giro

(4) In tono dorico il teracordo costruito su la *sopra-media* sarebbe stato do-mi-la. Chiedo venia agli specialisti se mi addentro in particolari superflui per essi, ma non disusci, credo, a rendere un po' più chiara una traduzione per sé stessa estica ed astrusa.

(5) Vedi *Musica d'oggi*, Marzo 1923, pag. 73, e Dicembre 1924, pag. 379.

(6) Perchè il brano è riferito come esemplificazione di un « periodo di sei battute ».

dei modi antichi. Infatti, per le nostre orecchie (come, via via, per quelle dei più tardi Greci e dei Romani), la *media*, a cui si giunge per salto di quarta, suona quasi come una tónica, e ci attira verso un maggiore costruito su questa tónica. Sicché, nel nostro caso, trasportati in un tono di *sib*, attenderemmo un *mi*. Ma questo senso non influisce affatto sul compositore della nostra melodia, che risolutamente afferma il *mi* naturale. Sembra, adunque, un puro orecchio greco.

Ma, secondo me, più ancora di questo argomento tecnico, a provare la sua antichità, vale la sua grande bellezza. Forse è troppo reciso il Gevaert, quando la chiama « la più bella melodia, senza contrasto fra quelle tramandate dall'antichità »; ma certo la sua linea ed i suoi accenti sono di schiettezza ed eleganza veramente attiche.

Di fronte agli inni delfici, che presentano una euritmia libera, qui troviamo una precisa simmetria, che unisce le battute a coppie, con senso di moto e di pausa rispettivamente al fine della prima e della seconda battuta di ciascuna coppia. È la simmetria attica.

Il suo carattere gaio e bizzarro, e il suo metro, trocalico con sincopi, la classificano tra le arie gioiose. Quasi certamente avrà appartenuto ad un carme conviviale. Ed essendo l'unico esempio di musica giocosa, il suo valore ci appare come addoppiato.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino e Pianoforte

CORELLI (A.) - LEONARD (U.).
E. R. 559. - *La Follia*. Variazioni sopra un tema spagnolo.

DANCLA (C.).
Piccola Scuola della Melodia. - 12 piccoli pezzi. Op. 123.
E. R. 610. - Libro I — E. R. 611. - Libro II.

Revisioni di M. ANZOLETTI.

GRAZIOLI (G. B.).
E. R. 286. - *Adagio* per cembalo. Trascrizione ed elaborazione per violino o violoncello (ad oboe) e pianoforte, di G. SETACCIOLI.

PAGANINI (N.).
E. R. 394. - *Allegro maestoso*. - Primo tempo del Secondo Concerto in Si minore. Op. 7. N. 2 delle opere postume.
Revisione e cadenza di R. FRANZONI.
E. R. 554. - *Non più mestia*. Variazioni. Op. 12. N. 7 delle opere postume.
Revisione di G. MAGLIONI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

L'epitafio di Sículo

Altra incomparabile gemma dell'antica musica greca è l'*Epitafio di Sículo*. Fu trovato da Ramsay vicino a Tralles (Aidin-Güzelhissár), nell'antica Caria, a destra del Meandro, dove questo fiume si avvicina alla Ionia, e pubblicato nel *Bulletin de correspondance hellénique* (1883, pag. 277).

Le note musicali furono vedute la prima volta dal Crusius nel 1891, e dal medesimo studiate nel 1893. Poi la melodia fu pubblicata e ripubblicata.

Sarà utile, anche per séguito del nostro studio, un esame un po' diligente della parte ritmica.

Nella stele erano dunque incise le parole dell'epitafio; e su le parole apparivano i segni delle note; e su alcuni di questi, altri segni che si riferivano al ritmo. Riproduco qui le parole con questi ultimi segni, tralasciando quelli delle note. Tralascio anche gli spiriti e gli accenti, che non compiono su la stele, e che servono solo a confondere inutilmente gli occhi meno esperti.

*Oσον γένς φαίνου
οσον ζές φαίνυ*

*μηδεν ολώς σύ λύπου
meden olōs sy lypu*

*προς ολιγον εστι το γένν
pros oligon esti to zén*

*το τελος ο χρονος απαιτετ
to telos o chronos apaitet*

E' noto, che, in seguito ad una antichissima legislazione tecnica (7), tutte le sillabe greche furono divise in due serie, brevi e lunghe, quelle con valore di uno, queste di due. Il compositore che musicava una poesia, aveva già, dunque, innanzi a sè, uno schema quantitativo. Ma, però, non era obbligato ad attenersi, e non si attendeva di fatto, a questo schema, con fedeltà assoluta: anche perchè il ritmo, associandosi alla parola, si deve subordinare a leggi differenti, e più angustie di quel-

(7) Anonimo Bellermann, I (= 83): « Ο γέρων
τυνιάττειν ix te δρίμις και δίστην και γρίνος
τοῦ καλεμαίνει παρά την κενήν. Διαφοραὶ δι' αὐτοῖς
μαρτῆρες διέρχεται — μαρτῆρες τρίχυρος | μαρτῆρες
τετράχυρος | μαρτῆρες πεντάχυρος | ... | »

le che lo dominano nelle sue congiunzioni con le dutili note. Il compositore, dunque, alterava quello schema, sebbene con discrezione: e, specialmente, protraeva le sillabe lunghe sino al valore di tre, di quattro, di cinque tempi. A indicare questi maggiori allungamenti, esistevano speciali segni diacritici, tramandateli dalla tradizione (8). La durata di tre si indicava col segno | : di quattro col segno [] : di cinque col segno |||.

Sicché, nella pratica, quando si scriveva una poesia musicata, si lasciavano senza alcun segno le sillabe che avevano valore di uno e di due; e si aggiungevano i rispettivi segni diacritici su quelle che valevano di più.

Se esaminiamo ora il nostro epitafio, vediamo qualche incongruenza. Primo, che alcune sillabe lunghe: l'è di meden, l'u di lypu, l'e di apaitei, sono distinte col segno —, che in esse è, dunque, superfluo. Secondo, che il segno di tre tempi, invece di presentare l'apice a sinistra, lo presenta a destra. Oltre a ciò, l'ai di basin deve, nella compagnia ritmica, aver valore di tre; eppure, non vi è sopra il segno dei tre tempi. Ma sopra ci sono i segni di tre note: K I I. S'intendeva dunque, per convenzione grafica, che queste tre note valessero un momento ritmico per ciascheduna.

Oltre ai segni delle lunghezze, appallorso su alcune sillabe dei puntini. Sappiamo quale fosse il loro valore dalla dichiarazione dell'anonimo: la rësi si indica con un segno senza alcun punto: l'arsi con un punto (9).

Ora, per tutti i musicografi antichi, tesi significò sempre « tempo in battere », e arsi « tempo in levare » (10). E, ad onta di ciò che dice il Bellermann (11), non vedo per qual ragione si debba credere che qui l'anonimo in-

(8) Per Po di ses e per Po di το si può osservare che sono in fine di parola.

(9) « Η μὲν οὖν δίστην ὅταν ἀκολουθεῖ
το εξαύσιος ἀστικτος εἰς τον | ἐ δι' αὔτης
τεττάγετον. »

(10) V., p. es., Aristide Quintiliano, pag. 31: « Αριστίδης
πολὺ οὖν ιστις ψηφος σύναυστος ιτι τοῦ άνω
δίστην δι' εἰς τὸ κατω τοτοῦ ψηφον. » Bacch. pag. 24.
« Αριστίδης λέγει σταύρον ὅταν παριστάσει εἰς τὸ μολόχον
κύνια τὸ μετέπειτα λαζανίσσειν. Ήταν δι' οινοντος ίτι τον
ψηφον. »

(11) Opera citata, P. 21, nota 3. Anamen nostro loco
magis consonaneum videtur esse, tempus accentu prae-
ditum, quam destinatum notari, perinde ac longiores syllabas notandas, breves notis destinatas sunt.

tenda i due vocaboli nel significato opposto, che prevalse nei più tardi grammatici latini.

E però, in conformità di questa interpretazione, la breve compagnia ritmica del nostro epitafio, va integrata nel modo seguente (sopra i segni ritmici pongo le rispettive note del canto).

C Z Z **K I Z I**
—, —, — | —, —, — |

K I Z I K **O C O Φ**
—, —, — | —, —, — |

C K Z I K I **K C O Φ**
—, —, —, — | —, —, — |

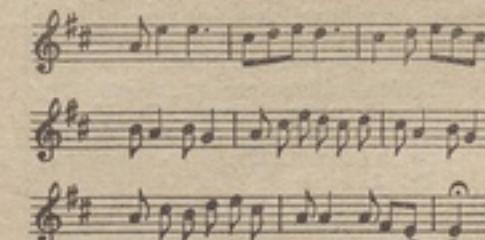
C K O I Z K **C C C X T**
—, —, —, — | —, —, —, — |

La decifrazione delle note è chiarissima. Prendiamo la tabella delle note per semitonii di Aristide Quintiliano (12), e troviamo, a cominciare dalla nota più bassa che appare nella nostra melodia, la seguente successione di note vocali:

Τ Ω Χ Φ Τ Σ Π
mi fa fa# sol sol# la la#

Ο Μ Κ Ι Η Ζ
si do do# re re# mi

Trascritta in notazione moderna, la melodia risulta dunque tale:



Se ora tentiamo una valutazione estetica, prima di tutto ci colpisce una profonda discordanza fra le parole e la musica. Discordanza quanto al contenuto e quanto alla forma.

Infatti, dal lato formale, le parole non sono

(12) In pratica, questo è il miglior sistema. Ricorre alle tabelle d'Alfipa, come si fa per consuetudine antica, e inutile complicazione, seconda di equivoci.

composte in compagine precisamente metrica, bensì costituiscono un informe amalgama di sillabe. E stonano perciò, profondamente, con la bella quadratura e lo snello e arguto suo disegno ritmico.

E dal lato del contenuto, alla melodia, malinconica sì, ma di malinconia agreste e serena, male si adatta la triste e trita filosofia delle parole:

« Tanto durerà la tua parvenza quanto la tua vita. Non affligerti troppo. La vita è breve. Il tempo chiede il fine di tutto ».

Mi pare quindi che, con molta verisimiglianza, si possa concludere che qui ci troviamo innanzi ad uno dei casi, abbastanza frequenti, in cui, per adornare stile funebri, si ricorreva a melodie profane celebri per il loro fascino. Ma qui, probabilmente, le parole non erano troppo adatte al nuovo ufficio a cui si volevano destinare; e perciò furono sostituite con altre più opportune, adattate alla meglio sotto le note.

Così rimane libera qualsiasi induzione intorno all'età della nostra melodia. E, mentre l'analisi degli elementi esterni, la caratterizza come composizione del periodo classico, il fascino profondo che emana da quelle poche note, induce a crederla opera di un artista veramente ispirato.

E certo non ha nulla di sofistico l'ipotesi che in essa noi possediamo l'aria di qualche gran cantore classico, rimasta viva, anche dopo qualche secolo, nella memoria degli uomini, come presso noi, per esempio, qualche melodia di Monteverdi, di Paisiello, di Pergolesi.

ETTORE ROMAGNOLI.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

SCHUMANN (R.).

- E. R. 100. - *Album per la gioventù*, Op. 68. - *Scene fanciulesche*, Op. 15.
- E. R. 224. - *Tema con Variazioni sul nome « Abegg »*, Op. 1. - *Papillons*, Op. 2.

Revisioni di R. LORENZONI.

- E. R. 398. - *Melodie*, trascritte per Pianoforte da F. LISZT. Revisione di G. TALPIETRA.
- E. R. 638. - *Carnaval*, Scènes mignonnes sur quatre notes, Op. 9.
- E. R. 639. - *Pezzi fantastici*, Op. 12.
- E. R. 640. - *Studi in forma di Variazioni* (12 Studi sinfonici), Op. 13.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Melodia ed "intellettualismo"⁽¹⁾

Si ode quotidianamente rimproverare alla novella musica la sua cosiddetta « mancanza di melodia » (difetto che gli ottimi pennaioli nostrani chiamano volentieri « scarsità di ispirazione »). A dire il vero, questo rimprovero sembra antico quanto la musica stessa. Basta infatti rileggere talune critiche inflitte, vita natural durante, a Wagner non solo, ma persino a Schumann, Berlioz, Chopin, Rossini, Beethoven, ecc., per vedere che questa lagranza fa parte della storia di tutti i tempi. Dunque, sarebbe ingenuo il pretendere che la musica contemporanea possa sfuggire al medesimo fato.

Tuttavia, ogni rimprovero contiene almeno una minima parte di verità. E, scendendo ad esaminare la musica del trenta ultimi anni, vien fatto di chiedersi se, questa volta, la critica sopra esposta non fosse, per avventura, più giusta che non in altre epoche.

* * *

Per la maggior parte del pubblico internazionale, il genio melodico è soprattutto un privilegio della nostra razza, come quello della polifonia, a sua volta, tedesco. Certo, ambedue le classifiche peccano per eccessivo semplicismo. L'Italia ha infatti prodotto un Palestrina, cioè uno dei maggiori polifonisti di ogni tempo, mentre per contro la Germania ha dato nascita ad un Beethoven, il quale fu senza dubbio uno dei più fecondi melodisti della storia. Nondimeno, è incontestabile il carattere prevalentemente melodico della musica italiana, come è innegabile la natura assai più astratta e speculativa del polifonismo tedesco. Basta per ciò il vedere la profonda differenza che divide il canto nazionale germanico dal nostro. In Italia, il canto assurge quasi sempre a forme individuali e drammatiche. Mentre invece il canto tedesco è costantemente « collettivo » e corale (stato di cose che la religione protestante contribuisce potenziamente a rafforzare per mezzo dei suoi « corali »).

* * *

E' superfluo il ricordare quanto capitale sia stata, durante tutto il '700 e buona metà dell'800, l'influenza dello stile monodico no-

strano su tutta quanta la musica europea. Sino a Wagner compreso, sono ben pochi i musicisti che hanno potuto liberarsi da questo magico influsso. I primi esempi di emancipazione totale dalla nostra influenza, sono quelli dei romantici Weber, Mendelssohn e Schumann. Ma questa medesima influenza è ancora fortissima ad es., presso Liszt e Chopin. Impera sovrana nel *Rienzi* del giovane Wagner. Regna ancora, sebbene con minor efficienza, nel *Tristano*. Scompare però dai *Maestri Cantori*. E — se il *Boris mussorgskiano* lascia qua e là trasparire qualche riflesso della nostra vocalità — ogni residuo italiano è assente dalla severa e tozza arte di Giovanni Brahms.

* * *

E' necessario, per un istante, esaminare il problema della « melodia » nel cuore stesso della nazione che, come abbiamo detto cominciando questo studio, viene universalmente considerata la terra del canto. E dobbiamo, per ciò, considerare attentamente l'evoluzione dello stile di Verdi nei suoi ultimi capolavori: *Aida*, *Otello* e *Falstaff*. Al loro apparire, queste opere furono fortemente accusate di wagnerismo. Ma a me pare lecito l'affermare che Verdi sarebbe verosimilmente pervenuto a questi medesimi mirabili risultati anche se Wagner non fosse esistito. Il taglio tradizionale del melodramma in pezzi staccati (convenzione del resto per nulla inferiore a talune altre ulteriori), era fatalmente destinata ad evolvere un giorno in un senso più conforme alle leggi del dramma. Ed è assai probabile che un genio come quello di Verdi, cioè perennemente insoddisfatto e avido di rinnovamento, avrebbe saputo trovare, sia pure per vie diverse, le medesime forme drammatiche di un Wagner. Ma la differenza essenziale fra i due creatori risiederà sempre nel fatto che Wagner volle trasportare in orchestra l'espressione fondamentale del dramma, mentre invece Verdi, sia pur sviluppando enormemente il compito strumentale, seppe lasciare nondimeno al cantante la sua assoluta supremazia umana e passionale.

Sarebbe però ingenuo il credere che Falstaff o Desdemona cantino come Manrico o Violetta. Mentre questi ultimi personaggi agivano quasi esclusivamente sul pubblico per mezzo di quella peculiare espressione romantica, vera « stilizzazione melodica » di ogni sentimento od azione, i protagonisti delle più recenti opere verdiiane adottano una declamazione assai più

proxima alla parola. Ed è per questa ragione che *Falstaff* — il più alto capolavoro di questa moderna declamazione — comincia appena oggi — trent'anni dopo la sua nascita — ad incontrare una vera popolarità.

* * *

Stando a quanto sopra, lo stesso stile melodico italiano — considerato a traverso l'evoluzione del maggior Maestro che l'Italia abbia avuto dopo il silenzio di Rossini — ha subito nella seconda metà dell'800, una profonda alterazione. Ciò equivale a dire che l'Italia ha dovuto a sua volta partecipare al profondo movimento spirituale che — dal 1870 ad oggi — ha poco a poco guidato la nostra arte verso una sempre maggiore « intellettualità ». E — nel caso di Verdi — è sommamente interessante il vedere a qual punto questo creatore — nella sua gioventù tipo perfetto di artista romantico ed impulsivo — sia progressivamente stato portato — verso la fine della sua lunga e mirabilmente carriera — al raggiungimento di un'arte così raffinata, così precisamente « intellettuale » quanto quella del *Falstaff*.

* * *

Sarebbe qui il luogo di soffermarsi a ricordare ed analizzare la lunga e laboriosa crisi post-romantica, la quale va dalla morte di Wagner sino agli errori di un Schönberg. Fu questa l'era del parossismo armonico, e durante questa ogni maggior preoccupazione di ogni singolo compositore fu di indole « verticale ». E si giunse così poco a poco sino a considerare la melodia come un difetto della musica, come una specie di infermità che bisognava guarire od almeno dissimulare ad ogni costo. Ma è questa la storia di ieri, ed ognuno la conosce a mente. Oggi che la grande crisi è lontana, meglio vale chiedersi: rivedremo uno di questi giorni la vera « melodia »?

* * *

E' sempre difficile ipotizzare l'avvenire quando non si è profesi. Nondimeno, a me pare che questo ritorno della melodia (intendo naturalmente parlare di quella vera, e non dell'altra), sia già oggi un fatto quasi compiuto. Da ogni parte della nuova Europa — persino nella vecchia Germania che esce fatidicamente dalle sue esperienze atonali — si levano voci che attestano una tendenza universale verso una musica più semplice, più sintetica, più chiara in ogni suo elemento, la

(1) Dal « Christian Science Monitor » di Boston.

quale tendenza non è altra cosa che una viva reazione dello spirito musicale pre-romantico.

Certo, non bisogna credere che la melodia degli uomini odierni, che viaggiano in aeroplano e comunicano per mezzo delle onde hertziane, possa essere la medesima di quelli che si muovevano in diligenza. Ma «melodia» significa, a mio parere, quella certa quasi divina facoltà che hanno taluni maggiori geni umani di «discorrere» coi suoni musicali. Questa facoltà è eterna, ed è comune ad ogni grande creatore, sia classico, sia romantico, sia latino, tedesco o slavo. Ma questa facoltà superiore non può manifestarsi altrimenti che per uno stato di perfetto equilibrio spirituale, di sicura e translucida auto-coscienza creatrice, capace di conferire al discorso sonoro una purezza di assoluta «naturalezza», di totale e spontanea semplicità. E qui perveniamo finalmente al centro del problema ispiratore di questo studio: l'arte musicale dei trenta ultimi anni pecca soprattutto per mancanza di naturalezza. E questo difetto — comune altresì alla pittura ed alla letteratura moderne — non è ancora scomparso dalla maggioranza dei nostri artisti. Quando i creatori — siano essi musicisti, poeti o pittori — avranno ritrovato il segreto di questa naturalezza, quando le loro arti cesseranno di tradire lo sforzo per risalire liberamente verso le regioni superiori della snellezza e della serenità, allora la vera «melodia» potrà rinascere nella nostra musica. Poco importa se questa si sarà frattanto «intellettuallizzata». Malgrado le nostre orgogliose classifiche estetiche, l'arte è in fondo sempre quella. Ed è anche possibilissimo che quella bellezza «intellettuale» che oggi si persegue, appaia più tardi assai poco dissimile da quella dei secoli al nostro precedenti...

ALFREDO CASELLA

Il nostro brano musicale

Salvatore Musella, nato a Napoli, studiò in quel Conservatorio con i maestri Bandini e De Nardis.

Per quanto giovanissimo ha già composto musica sinfonica, vocale e strumentale da camera; alcune liriche sono state pubblicate dalla nostra Casa ed altre sono in corso di pubblicazione.

La musica presso gli Etruschi

I.

I) ESAME DI SCULTURE E PittURE

Presso gli Etruschi l'arte ebbe un posto eminente, accanto alla religione, anima della vita e conforto della morte. Non possiamo parlare della poesia, per totale mancanza di scritti, nulla più possedendo all'infuori di brevi iscrizioni, d'incerta comprensione.

La musica etrusca in linea di massima è quella di tutta l'Italia: se gli storici non la compresero, a loro risale la colpa di aver ignorato una manifestazione importantissima. La musica etrusca ha stretti contatti con quella egiziana e notevoli affinità con quella greca: da queste si discosta però in parte, avendo caratteri originali. Ulteriore divisione dell'elemento indigeno da quello d'importazione non è però possibile, non esistendo netta divisione tra queste due parti. Cercherò di sviscerare il più possibile il contenuto locale, separandolo da ciò che fu quasi imposto dallo straniero.

Le fonti principali per lo studio della musica etrusca sono: a) scene raffigurate sui vasi di ceramica colorata; b) figure musicali scolpite sul sarcofagi, urne cinerarie e altri bassorilievi; c) indiretti accenni degli storici posteriori, specie per ciò che riguarda i festeggiamenti. Sarebbe vano ricercare documenti del tempo: aggiungerò che la storia della musica etrusca non è stata fatta finora in modo soddisfacente da alcuno ed è tale da meritare una lunga esposizione. Le scene scolpite sulla pietra rappresentano vari momenti della vita di questo popolo: scene di caccia, combattimenti, ceremonie funebri, occupazioni agricole e commerciali. In mezzo a tali raffigurazioni troviamo di frequente qualche figura umana in atto di suonare strumenti musicali. Da ciò possiamo dedurne la forma e le caratteristiche. Nelle più antiche sculture e pitture mancano esempi di figurazioni vegetali e animali, non incontrandosi che motivi geometrici, anche sulle urne e sulle spade. Tra guerrieri, operai, bifulchi e sacerdoti spicca l'ambiente musicale etrusco, non dissimile da quello egiziano. Ma al contrario di ciò che si riferisce allo sviluppo di quest'arte presso i greci occorre avvertire: 1° non possiamo parlare positivamente d'un sistema musicale etrusco; 2° ci è dato invece parlare degli strumenti musicali con una certezza approssimativa, fino

a che ce lo permetta l'esame dei monumenti, spesso incompleti e consunti; 3° vanno sarebbe parlare di musicisti etruschi, poiché di essi non conosciamo né il nome né l'opera; 4° gli usi musicali ci vengono suggeriti dalle sculture e dalle pitture con sufficiente chiarezza; 5° il progresso dei suoni è affidato al progresso delle altre arti; 6° sarebbe puerile entrare in inutili particolari. Su questi concetti si basa la ricostruzione della musica etrusca: e per dare un utile esempio di ricerca storica comincerò appunto dal descrivere le principali scene musicali rinvenute nello studio diretto di vasellami e sarcofagi o dalle loro fotografie. Da un'accurata descrizione si può trarre con chiarezza la storia della musica etrusca e quindi italica. Ecco le principali fonti.

I) *Secchio della Certosa* (Bologna). — Nel bronzo vediamo rilevate varie serie di figure. Nella seconda scena (dal basso in alto) proprio in mezzo si trovano due musici, seduti su diverso scanno: uno soffia in uno strumento a fiato, l'altro pizzica una specie di cetra a quattro corde. Possiamo affermare essere questo disegno non dei più antichi, poiché gli etruschi nei primi tempi non conoscevano strumenti a corda.

II) Lo strumento a fiato è composto di cinque canne collegate tra loro: il suonatore passa sulle labbra successivamente le canne, producendo suono diverso. Non è dissimile da uno strumento ancor oggi usato dai nostri pastori. Lo si può chiamare *Organo a bocca*: ha da un lato la superficie delle canne livellata (imboccatura), mentre all'estremità opposta esse sono poste in ordine decrescente;

III) Il secondo strumento consta di quattro corde disposte orizzontalmente, capaci di produrre quattro suoni. La montatura marginale, probabilmente di legno, è alquanto incurvata, specie in alcuni tratti. Il suonatore ne tiene un lato appoggiato al petto, l'altro sulle ginocchia, impugnando con una mano lo strumento e pizzicandolo con l'altra.

IV) *Sarcofago del Museo di Volterra*. — È una scultura di epoca posteriore alla precedente e quindi più perfezionata, scena pregevole e completa. Un cocchio trascinato da quattro vigorosi corsieri è preceduto da un gruppo di sei musici. Gli strumenti che essi suonano appaiono differenti: cinque di essi sono a fiato, uno a corda. Quanto a classificare non c'è molta difficoltà. Precedono gli altri due suonatori di corno, di differente grandezza: viene quindi un suonatore di lira oltranzoso perfezionata e uno che soffia in due

canne riunite per l'imboccatura. Chiudono la comitiva due suonatori di flauto di diversa grandezza. Veniamo ora alla descrizione di questi strumenti.

1°) I due corni sono semplicissimi, uno più grande e l'altro di mole molto minore. Il primo ha forma più ricurva con notevole differenza tra l'imboccatura e il padiglione sonoro. L'altro è quasi retto, senza spiccata differenza di spessore. Non dovevano ciascuno emettere più di un suono: il primo cupo e basso, il secondo squillante e acuto. Il suonatore del grande corno tiene lo strumento con le due mani; il suonatore del piccolo corno tiene il suo strumento con una sola mano, poggiata nel mezzo.

2°) La lira è, per l'antico suo tempo di costruzione, molto perfetta, benché non differisca di molto dalla forma tipica dell'*Eliade*. È montata in legno e presenta un bel piedistallo, sorretto dalla mano sinistra del musicista, che con la destra pizzica le sette corde. Non sappiamo quanti suoni differenti producesse e se alcuni fossero all'unisono, ipotesi che credo escludere senz'altro.

3°) Il seguente strumento è quello che più spesso si trova raffigurato nelle pitture e sculture etrusche. Lo potremo chiamare, per la sua costruzione, *Bicanne*. È composto di due canne che vanno crescendo dall'imboccatura, dove sono congiunte, al padiglione sonoro. Il suonatore le tiene scostate, una con la sinistra, l'altra con la destra.

4°) Ecco infine due flautisti che però non suonano lo strumento, non dissimile dalle forme attuali.

III) *Lamentazione funebre*. — Tale è il soggetto della presente scena. Presso il cadavere piangono due donne in tragiche movenze, mentre più lungi, appoggiata a una colonna, una terza piange anch'essa e canta, accompagnata da un suonatore di bicanne. Questa scultura appartiene al cippo di Chiusi.

IV) *Tomba di Cervetri*: sopra i pilastri sono disegnati indumenti e armi di guerriero. In mezzo a funi, boccali, asce, scimitarre, mazze e scudi si vede una lunga tromba da guerra, forse in metallo. L'imboccatura è piccola e la canna allungata fino a una ripiegatura, che dà luogo al padiglione sonoro. Come strumento di guerra doveva essere squillante e produrre un suono solo, modificato dall'intensità della voce. Si accosta al modello delle trombe egiziane, ma nel suo complesso si deve considerare strumento veramente indigeno: notevole la sua mole e la sua costruzione.

VI) *Cippo cinerario della necropoli di Chiusi.* — E' una riproduzione di giochi funebri. Dietro un guerriero danza una fanciulla che agita in alto, nelle mani, due strumenti a percussione, simili alle nostre « nacchere ». Questo strumento è composto di due pareti di legno che, agitate, battono tra loro con le estremità, producendo un suono fortemente ritmico, accompagnamento molto adatto alla danza.

VII) *Sculptura della necropoli di Chiusi.* — Suonatrici di lira; lo strumento ci appare arcaico. Tutt'altro che snella è la sua forma, anzi tozza e semplice, molto massiccia e pesante, nel riguardo dell'estetica. Dalla imperfetta incisione non è facile rilevare il numero esatto delle corde. Esse sembrano sette e dalle più grosse si passa gradualmente all'ultima esilissima. La suonatrice tiene lo strumento verticalmente, poggiandolo al petto e pizzicandolo con ambedue le mani. Presso di lei danzano vivacemente alcune fanciulle.

VIII) *Scena nazionale (Vulci), scolpita su un sarcofago.* Dopo una schiera di portatori di doni viene un suonatore di corno e uno di bicanne. Molto interessante è la forma del primo strumento, tutt'altro che primitivo, non dissimile da quello in uso presso i Romani. Una larga tromba decrescente, ramificata in un tronco mediano. Doveva produrre originalmente un suono solo. Notevole l'accentuata curvatura.

VIII) *Scena d'un banchetto (Tarquinia).* — Fuori dei tavoli, presso i quali sono sdraiati gli invitati, ci si presenta un suonatore di bicanne, che tiene il suo strumento in posizione quasi orizzontale.

IX) *Necropoli di Tarquinia: due pitture di danzatori e danzatrici.* — Le liete movenze sono accompagnate musicalmente da suonatori e suonatrici di nacchere, bicanne e lira. Questo ultimo strumento è degno di speciale nota: la forma del fusto è più allungata che nelle lire già descritte. E' molto esile ed elegante. Cinque sono le corde visibili. Il suonatore si serve della destra per pizzicarle, mentre con la sinistra sostiene lo strumento.

X) *Premiazione d'un juntino (Chiusi).* — Dopo una corsa di cavalli questa pittura etrusca ci ricorda la premiazione del vincitore, che si avanza per essere incoronato. La cerimonia è rallegrata dal suono di un bicanne.

XI) *Preparazione del preventivo pasto di un defunto (Orvieto).* — Le vivande sono accuratamente composte al suono d'un bicanne,

credendo gli Etruschi che la musica potesse purificare il cibo.

XII) *Trionfale passaggio d'un defunto a vita migliore.* — Il cocchio a due cavalli è seguito da un musicista munito di corno: tale disegno rinveniamo in una tomba di Orvieto.

XIII) *Tomba del Cittaredo:* malgrado l'apparente significato del nome, non viene a noi dall'esame delle pitture di questa tomba rilevante materia per la comprensione della musica etrusca. Qui però rinveniamo danzatrici che si accompagnano con le nacchere. La lira differisce troppo da quella già descritta nel paragrafo II). Nemmeno possiamo constatare l'esattezza della pittura, poiché le figure dello strumento e del cittaredo sono assai deteriorate. La lira, pizzicata con la mano destra non ci mostra chiaramente il numero delle corde, che però dovevano essere sette.

XIV) *Piatto di Cordona,* notevolissimo anche per il lavoro scultoreo, tutto istoriato con grande finezza. In una delle facce di questo piatto troviamo disegnate varie figure: in mezzo la maschia faccia di un gorgone e ai margini, alternativamente, un suonatore di lira, uno di bicanne e uno di organo a bocca. I musicisti sono tutti intenti nella loro opera. Questo piatto allegorico veniva posto presso i sarcofagi dei defunti, per onorarli.

XV) *Specchiera del Museo di Berlino,* dov'è rappresentata una scena pastorale con Bacco e sua madre Semelè. Un giovane musicista, seduto su un sasso zuffola allegramente con un bicanne. Dalla presente figura risulta evidente l'evoluzione di questo strumento. Infatti le mani del giovanetto sono disposte in atto di coprire i fori delle canne, per produrre vari suoni.

XVI) *Pittura della necropoli di Tarquinia,* rappresentante un corteo funebre. Le figure non sono in attitudine mesta, ma inneggiano al glorioso passaggio del defunto. In mezzo a essi un suonatore di corno, che fa squillare il suo strumento.

XVII) *Banchetto etrusco (Cere).* — In questo bassorilievo troviamo insieme ad alcune danzatrici un suonatore di bicanne. Questo strumento ci appare qui cortissimo e alquanto goffo, essendo il disegno di epoca arcaica, come certifica la visibile imperfezione.

XVIII) *Tomba delle leonesse (Tarquinia).* — In un magnifico affresco murale dell'epoca arcaica vediamo raffigurata una danza. Nella parte superiore alcune belve riconosciute per leonesse, ma chiazzate come pantere. Nella

parte inferiore un tratto di mare, popolato di pesci. Nel mezzo dell'affresco danzatrici che ballano allegramente, accompagnate da due musici, che si trovano presso a una grande anfora. Uno suona il bicanne, ma d'una forma speciale; poiché è molto allungato e esile, terminando con due piccole campanelle spongienti. L'altro suona una lira di antica costruzione e rossa con 6 corde visibili. E' quasi simile a quella descritta nel paragrafo II).

XIX) *Bassorilievo di Cere,* dell'età media, che rappresenta un banchetto funebre: qui scorgiamo figure di musici, che suonano lire e piccoli bicanni. Non è sicura l'origine d'uno strumento a percussione, che credo scorgere nel mezzo di detta scena.

XX) *Tomba dell'Etruria:* scultura nella quale vediamo un guerriero armato di lancia e scudo suonare il corno. L'incisione può riferirsi ad antichissima epoca: il corno ha una sola e semplice ramificazione.

XXI) *Ara votiva:* è composta di quattro facce scolpite nelle quali si vedono scene di gesta e esaltazione religiosa. Notevole è il numero delle danzatrici, accompagnate dal suono di bicanni e di lire di epoca antica a sette corde.

XXII) *Ara quadrangolare.* — Rappresenta una cerimonia funebre; una donna è da poco morta e la sua dipartita viene ricordata al suono del bicanne.

XXIII) *Sepolcro di Tarquinia.* — Tripudio bacchico. Si notano due cavalieri già disposti alla corsa e due lottatori, che bevono al suono del bicanne.

XXIV) *Sepolcro di Tarquinia.* — Scene di danzatrici, accompagnate da un suonatore di bicanne: altra scena di banchettanti, pure rallegrata dal suono del precedente strumento; altra scena che riproduce giochi ginnastici (salti, pugilato, lotta) resi ritmici con accompagnamento musicale di bicanne.

XXV) *Vaso a due manichi di Vulci.* — Si tratta di una pittura in cui figurano alcuni Dei, tra i quali Apollo, che suona una cetera arcana a sette corde, montata su un fusto costruito con rami d'albero.

XXVI) 1^a *Vaso dipinto in bianco, nero e rosso.* — Sono notevoli alcune figure di Dei tra i quali è Apollo che suona la lira, vestito di un'ampia tunica.

XXVII) 2^a *Vaso dipinto in bianco, nero e rosso.* — In questa scena viene ricordata l'iniziazione di Orfeo ai misteri musicali, per opera di Apollo e di Bacco. E infatti il mitico can-

tore ha in mano una lira di antiche forme, della quale non distinguiamo chiaramente il numero delle corde.

XXVIII) *Vaso di Canino.* — La pittura ci presenta un'audizione di un suonatore di lira, che tocca le corde col plettro. Tre femmine vestite di tunica lo ascoltano. Lo strumento non è dissimile da quello precedente.

XXIX) *Vaso a tre manichi.* — Sopra un tripode alato ci appare Apollo che suona una elegantissima lira e canta ai delfini, che rapiti lo ascoltano.

XXX) *Piatto di Creta (Canino).* — È per la nostra ricerca importantissima, rappresentando un suonatore di strumento finora mai incontrato. Si tratta di una specie di lunghissimo flauto, che ha all'estremità un piccolo padiglione sonoro a forma di vaso. E' certo che questo strumento è indigeno: viene suonato come se fosse un piffero e tenuto con una sola mano.

Il suonatore ha sulla bocca una speciale correggia, certo per facilitare l'emissione del suono. Ha un costume speciale, poiché porta una berretta fatta a punta con due pendagli da ciascun lato. Tiene cinta al fianco una teca, entro cui stanno riposti altri strumenti a fiato di minori proporzioni. Il vestito è succinto e ornato di rabechi: è l'abito da festa del suonatore etrusco di flauto. In altri piatti del genere si trovano altre scene attinenti alla musica, che rallegrava i banchetti e l'orgia. Superfluo sarebbe citare altri esempi, poiché questi non sono necessari alla ricostruzione artistica.

(Continua)

MARIO SIGNORELLI

PIANOFORTE A DUE MANI

ALFREDO CASELLA

Nove Pezzi (115411 a 115419) :

1. In modo funebre. — 2. In modo barbaro. — 3. In modo elegiaco. — 4. In modo burlesco. — 5. In modo esotico. — 6. In modo di ninna. — 7. In modo di minuetto. — 8. In modo di tango. — 9. In modo rustico.

Uniti (115420)

Sonatina in tre tempi (116838).

Barcarola (116839).

Toccata (117017).

A notte alta. Poema per Pianoforte e orchestra. Riduzione (117295).

EDIZIONI G. RICORDI & C.



Riccardo Wagner e Paolina Viardot

M. Jean Chantavoine pubblica nel Mémoire alcune lettere inedite di R. Wagner a P. Viardot. Non sono documenti di grande valore, ma mostrano piccole miserie di grandi artisti. Nel 1839 Wagner era stato presentato alla grande cantante francese da Meyerbeer, che la pregava di voler cantare qualche romanza del giovane maestro. Ma dopo qualche complimento, essa si diceva « dolente di non potersene servire nei concerti ».

Più tardi nel 1861, un'altra lettera mostra come la Viardot abbia favorita quell'andata in scena di *Tannhäuser*, che finì con uno scandaloso insuccesso.

Un piccolo saggio delle miserie contro cui devono lottare anche i maggiori uomini, si ha in questo frammento di *Mein Leben* (La mia vita), dove Wagner ricorda un'audizione a cui allude l'ultima lettera alla Viardot. Si parla di un concerto, che « ebbe luogo nell'intimità, presso la signora Viardot, e di cui, fuori della signora Kalergis (in onore della quale era dato), Berlioz fu l'unico uditore. La signora Viardot aveva particolarmente desiderata la presenza di quest'ultimo, per provocare un raccapriccimento tra noi due. Non seppi mai bene che impressione produssero quei frammenti staccati della mia opera. (Era il secondo atto di *Tristano*). La signora Kalergis non aprì bocca. Berlioz fece lelogio del calore della mia dizione; la quale, invece, faceva forte contrasto con quella della mia compagna d'esecuzione: la signora Viardot aveva quasi sempre cantato a mezza voce. Il più malcontento fu Kilndworth, venuto da Londra a spese di Wagner, per accompagnare al pianoforte. Egli aveva fatto la parte sua alla perfezione, ma si rodeva dalla collera vedendo la Viardot che, certo per riguardo a Berlioz, non metteva nessun calore nella sua parte ».

Un tempo si diceva semplicemente che Adriano Willaert era uno dei tanti maestri fiamminghi; adesso non crediamo vi sia chi non veda come quel grandissimo uomo abbia fatta coll'arte sua la stessa strada compiuta

La nazionalità dei musicisti

Oggi più che mai (per ragioni che non stanno a ricercare) anche la storia si fa con criteri nazionali, e non solo ogni paese rivendica la gloria dei propri uomini, ma le stesse regioni se ne disputano il vanto con gelosa ferocia. Ed è giusto e nobile. Ma v'è tutto un altro ordine di fatti ben difficili da precisare e da riconoscere, che coesiste e si sovrappone al criterio di nazionalità, in senso che diremo di stato civile; ed è quello delle influenze che esercita sugli uomini la loro dimora, od anche solo il loro soggiorno in paesi che non sono quelli di nascita. Chi può misurare quanto uno assorbe di straniero, od anche solo di forestiero, espatiando? Eppure da questo elemento, diremo impalpabile, dipende l'atteggiamento spirituale ed artistico di capitale importanza, specie per gli artisti, che vivono la vita delle intuizioni e dell'elemento più inconsapevole.

Quando si sente o si legge dei Maestri fiamminghi che, nel quattro e cinquecento, diffusero si può dire in tutta Europa l'arte del loro paese, è possibile di non pensare che quei Maestri, vivendo anni, e talvolta anche parecchi anni, in Germania, in Spagna, e specie in Italia (la cappella papale era il massimo centro per la musica sacra, e le corti nei nostri principi ne imitavano lo splendore), non potevano non assorbire tendenze e gusti stranieri e (per le ragioni già accennate) specie italiani? La storia della Scuola Fiamminga non si può dunque non considerare come un continuo scambio di tendenze e di influenze, avvenuto fra la Fiandra e gli altri paesi, coll'Italia in testa. Questo, detto senza occuparsi delle origini di quella insigne scuola.

Un tempo si diceva semplicemente che Adriano Willaert era uno dei tanti maestri fiamminghi; adesso non crediamo vi sia chi non veda come quel grandissimo uomo abbia fatta coll'arte sua la stessa strada compiuta

dal suo corpo: partito dalla Fiandra con idee e gusti fiamminghi, andò a Venezia e divenne veneziano, definitivamente. In maniera corrispondente, la Scuola Veneta ricevette dai caratteri personali (inevitabilmente fiamminghi) del Willaert, la fisionomia che le rimase fino all'estinzione colla fine del secolo XVIII! Non parliamo d'Orlando Lasso, anch'egli fiammingo, ma vissuto fino alla pienezza della vita e dell'arte in Italia, passato poi in Francia, ed in Germania dove rimase fino alla morte. Effetto di tali spostamenti d'ambiente fu la sovrapposizione di così diverse influenze, da non potersi ascrivere il possente Maestro a nessuna Scuola. Press'a poco lo stesso si può dire di Froberger e di Händel, ed in tempi a noi vicini, di G. Feyerbeer, berlinese che fu, si può dire, tutto fuor che tedesco.

Due figure singolari sono anche G. Adolfo Hasse e Simone Mayr, tedeschi totalmente assorbiti dall'arte italiana; tanto che l'opera di Hasse si può ritenerne il tipo rappresentativo della corrente propriamente italiana, e specialmente napoletana, del 700.

Ma un maestro in cui le sovrapposizioni (diremmo quasi gli incroci) d'influenze furono considerevoli, è Cristoforo W. Gluck. Boemo di nascita, italiano d'educazione, fu colpito dalle opere di Rameau (drammatiche, sì, ma d'una drammaticità tutta soffusa in un'atmosfera francescamente squisita di musica), e con artisti francesi operò per anni, vivendo nel loro ambiente e scrivendo egli stesso opéras comiques francesi, fino al colmo della sua gloria come maestro tragico. Ed appunto la sua immortale arte tragica non è forse sorta a coronamento della tendenza drammatica prodotta in Italia (Perez, de Majo, Jommelli, Traetta), anch'essa effetto d'influenze straniere? Ed il concretarsi dell'atteggiamento drammatico di Gluck non ebbe forse il secondo contributo di Ranieri de' Calzabigi, italiano vivente a Vienna, e ch'era stato anch'egli a Parigi dove dominava il teatro tragico, e dove Gluck doveva poi mettere capo coll'arte sua più matura?

Così il Maestro, (boemo-tedesco, educato a Milano) recò il prezioso tributo delle sue forze all'opera classica francese, e ne lasciò l'eredità a chi? A maestri italiani? Salieri, Cherubini, Spontini; i quali anch'essi vissero a Parigi, dando l'opera loro non si sa se più all'arte francese od a quella italiana. Chi potrebbe misurare la portata e le conseguenze delle influenze nazionali e personali incrociatesi nel periodo di tempo e tra i maestri a cui abbiamo or ora accennato?

Il più curioso, in tutto questo, è che i tedeschi invocano come maestro tutelare del loro teatro drammatico musicale proprio quel Gluck che, partito dall'opera italiana mise capo alla rinnovazione di quella francese, senza operare affatto per il teatro tedesco!

**

A tutto ciò pensavo leggendo quanto scrissero *La Revue Musicale* e *la Revue de Musiologie* su un libro di Robert Haas « Gluck und Durazzo im Burgtheater (die Opéra Comique in Wien) » uscito in edizione Amalthea di Vienna. « E' la storia particolareggiata d'uno dei teatri imperiali di Vienna, il Burgtheater, dal 1752 al 1764. Prima d'allora, il repertorio era italiano. Nel 1752, un italiano, il conte Giacomo Durazzo, ex-ambasciatore a Vienna della Repubblica di Genova, viene incaricato da Maria Teresa d'amministrare i due teatri imperiali. Immediatamente egli fa del Burgtheater una scena quasi esclusivamente francese, consacrata soprattutto all'opéra comique ed al balletto. Il libro di Robert Haas (che dovrebbe chiamarsi « Durazzo im Burgtheater ») ci racconta la gestione di Durazzo, i suoi conflitti col maestro di cappella di corte, le sue relazioni epistolari con Favart, le sue lotte per mantenere il teatro francese a Vienna malgrado il deficit crescente. Fra i personaggi che si vedono operare nell'ambiente del conte Durazzo, si trova Gluck. Scritturato al Burgtheater per comporre opéras comiques francesi e per fare i rimaneggiamenti necessari, Gluck fu caldamente protetto dal Durazzo, che s'era subito reso conto del suo genio... » (M. Cauchie nella *Revue de Musiologie*).

D'altra parte M. Henry Prunières osserva nella *Revue Musicale*: « Gluck vive a Vienna in un ambiente tutto francese, con artisti venuti da Parigi, che vi ritornano regolarmente, e non sanno manco una parola di tedesco. Ed è in francese che il conte Durazzo corrisponde coll'Imperatore. Gluck, compositore nominato della compagnia d'opéra comique, fa parte del campo ostile al teatro tedesco. Egli è tra i partigiani della musica francese, e si capisce così la facilità con cui si adatterà più tardi alla vita di Parigi, e l'abilità con cui metterà in musica una lingua che gli era famigliare già da tanto tempo ».

Gluck ostile al teatro tedesco? che vive con francesi e con loro e per loro lavora dando le sue energie? Il conte Durazzo, genovese,

che combatte l'opera buffa italiana? Storici nazionalisti: districate la matassa!

Il caso d'uomini anche eminenti, che assorbiti da un ambiente straniero, operano contro il loro paese d'origine, non manca d'esempli illustri. Ne ricordiamo uno solo, ma memorabile. Il teatro musicale francese si eresse fino dal 1600 contro quello italiano, così che tutta la storia dell'opera settecentesca è, si può dire, una lotta fra il tipo lirico italiano ed il tipo drammatico francese. Ma chi creò il teatro francese imprimendovi la sua isonomia? Giambattista Lulli, fiorentino. Egli dapprima lottò contro il nascente melodramma dichiarando che mai sarebbe stato possibile in Francia, e giusto contro l'opera, si fece rappresentante del «balletto di corte». E si diede invece al teatro musicale solo quando poté erigerlo a rivale magnifico in faccia all'opera italiana.

Eppure quanti lamenti perché i francesi lo chiamano Monsieur Lully!

ITALIA

Il Pensiero Musicale. - Bologna, marzo - aprile 1926.

C. BRIGHENTI-ROSA. - *Dal titolo d'una conferenza ad una conversazione con Ottorino Respighi.*

L'opera è in una fase di oscuramento, perché? Per l'A. i compositori sono attratti da Meall sileno pure nobili ed altri, ma che non sono l'immediata espressione del loro sentimento.

— *L'Orchestra Stabile Bolognese.*

Problema finanziario e di scelta di persone, certo non facile. Si propone d'affidarlo ad una commissione.

Note d'Archivio. - Roma, marzo 1926.

R. CASIMIRI. - *I «XXVII Responsoria» di M. A. Ingegnieri, attribuiti a G. Pierluigi da Palestrina.*

Nella Rivista Musicale Italiana di novembre p. p. M. Julian Tiersot sosteneva l'attribuzione dei Responsori in questione al Pierluigi; qui l'A. spiega con valide ragioni positive come quei lavori non possono essere del Maestro palestriniano.

R. CASIMIRI. - *Firmin Lebel e la data di sua morte.*

L'A. stabilisce che il maestro francese morì tra il 27 ed il 30 dicembre 1873.

G. STANGHETTI. - *La Scuola di canto del Collegio Urbano di Roma.*

Notizie storiche d'interesse romano.

T. VALENTI. - *Un contratto per la costruzione di un organo a Trevi nell'Umbria (1526).* - Contratto di un maestro di trofba di Trevi dell'Umbria.

Documenti preziosi per la storia musicale italiana.

Rivista Musicale Italiana. - Roma, 9 aprile 1926.

A. DE ANGELIS. - *Domenico Mustafà.* Primitiva del volume in ed. Zanichelli. Qui si dà la lista delle composizioni del maestro.

U. ROLANDI. - *Il librettista del «Matrimonio Segreto».*

Elenco alfabetico dei libretti scritti da G. Berati.

Vita Musicale Italiana. - Napoli, maggio 1926.

U. PROTA GIURleo. - *Nuovi documenti su Alessandro Scarlatti.* - III.

Termina lo spoglio d'archivio, che recà notizie sulla famiglia del Maestro, cioè su Pietro, Benedetto, Raimondo, Flaminia, Domenico, Caterina, Carlo, Gian Francesco, Giuseppe Scarlatti; name interessanti per la biografia.

R. BOSSI. - *Nella Cattedrale di Salò.*

Impressioni d'una visita al paese dove nacque M. E. Bossi, e dove il padre (nonno dell'A.) fu organista.

L. FORINO. - *Artisti che non si dimenticano. Pietro Melani.*

Fu un violinista allievo di Joachim e direttore, vissuto a Buenos Aires.

ESTERO

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 marzo 1926.

C. BOUVET. - *Un manuscrit inédit de Gioacchino Rossini.*

È un vocalizzo scherzoso scritto da Rossini per Marie Baute ed a lei dedicato. L'autografo, di cui si dà il fac-simile, è custodito all'archivio del teatro dell'Opéra a Parigi.

C. TENROC. - *Le centenaire du Romantisme.*

«Le romantisme est le rouge essentiel du théâtre. Il n'est pas de théâtre vivace, dramatique et lyrique, sans le secours du romantisme». Annexi ritratti di Berlioz, Liszt, Schumann, Chabrier.

Le Monde Musical. - Parigi, marzo 1926.

G. SAMAZEUIL. - *Le cours de composition de M. Paul Dukas à l'Ecole Normale de Musique.*

Si spiega come il grande maestro conduca il suo corso di composizione sulla doppia base: l'aspetto degli allievi ed analisi di opere classiche.

L. FLEURY. - *Les sept plaies de la musique.* - V. *Les parasites.*

I parassiti sono il personale superfluo nelle sale da concerto e nei teatri: uscieri, maschere, che costano e sono inutili.

J. THIEFFRY. - *Mendelssohn.*

Sguardo sull'omonimo ed al carattere dell'opera sua di compositore.

M. PINCHERLE. - *De la Transcription d'Oeuvres anciennes.* - *Les arrangements de Kreisler.*

Le trascrizioni di musiche antiche fatte da Kreisler furono fortemente blasfeme perché sviavano i lavori originali. L'A. mostra come anche i maestri classici abbiano fatto lo stesso, e conclude che musicologia è un conto, e pratica artistica un altro.

J. THIEFFRY. - *Le sens de la nature dans les œuvres de Liszt.*

Analisi di qualche opera lisztiana: *Au lac de Wallen-*

stadt, Pastorale, Eglogue, Vallée d'Obermann. Il pensiero.

H. BERLIOZ. - *L'Alceste d'Euripide, celles de Quinaudi et de Calzabigi.* - *Les partitions de Lulli, de Schweizer, de Guglielmi et de Händel sur ce sujet.*

In occasione della ripresa d'Alceste all'Opéra, si riproduce il bello studio di Berlioz, che continua nel numero di aprile.

apre, 1926.

M. PINCHERLE. - *De l'ornementation des Sonates de Corelli.* - *Une version nouvelle.*

Facendo seguito all'articolo sulle trascrizioni di Kreisler, l'A. comunica una versione dell'Opéra quinta di A. Corelli con ornamenti di Maria Dabourg, celebre violinista inglese, allievo di Gemini (allievo di Corelli). Si raffronta: la semplice versione originale del primo Adagio della 2^a Sonata, colle versioni ornatissime di Pierre Mortier e di Dubourg.

Le Ménestrel. - Parigi, 19 marzo 1926.

A. BOSCHOT. - *Dialogue après un duo.*

Interessante scritto sull'espressione musicale in rapporto all'intelligenza ed al sentimento. È una primizia del libro *Chez les musiciens* di prossima pubblicazione. Continua fino al numero del 2 aprile inclusivo.

9 aprile 1926.

J. TIERSOT. - *Le Cadi d'apé, Monsigny-Gluck.* Confesso fra le maniere in cui i due Maestri trattano lo stesso soggetto buffo.

23 aprile 1926.

R. BRANCOUR. - *L'Ame du Théâtre.*

Scritto che continua nel fascicolo seguente, e tratta del recente volume *Le Théâtre initiateur. La Génèse de la Tragédie, Le drame d'Ensis* di M. Edouard Schuré.

The Daily Telegraph. - Londra, 20 marzo 1926.

Arab and European. Influence of Scales.

Si rende conto d'una pubblicazione di Miss Kathleen Schlesinger sulle teorie musicali arabe, che, secondo l'autrice, non hanno avuto influenza sulla musica europea. Gli gli Arabi non ebbero teorie proprie, bensì l'unione di elementi persiani e greci, tra loro ben diversi.

F. BONAVIA. - *Charles Burney. An eminent Musicologist.*

Bell'articolo che potrebbe stare in una rivista musicale. Ritratto annesso.

NOVITÀ

R. ZANDONAI

Serenata Medioevale

per Violino solista, due Corni, Arpa e Archi.

Riduzione per Violoncello e Pianoforte di

M. ZANON (120124).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

H. FARJEON. - *Applause. The Mass Instinct.* Gradevole scritto da cui risulta che non si può stabilire se convenga o no applaudire, come principio. Ora conviene, ora no, ed ora è una necessità.

Music and Letters. - Londra, aprile 1925.

C. MANNERS. - *The Financial Problem of National Opera.*

L'A. è un vecchio impresario arricchitosi nella pratica del teatro inglese; egli espone quelle che, secondo lui, dovrebbero essere le basi economiche del tanto discusso teatro lirico nazionale.

M. RADFORD. - *Comparative Study of Indigenous Forms of Opera.*

Si studiano i caratteri dell'opera italiana, tedesca e russa, per arrivare a riconoscere i caratteri che dovrà avere quell'opera nazionale inglese che è nel desiderio dei maggiori maestri offlari. (Curioso che l'A. trascuri l'opera francese, che pure è la sola viva e gloriosa fino dal 1600 a fianco di quella italiana).

R. PERCIVAL. - *Can Opera be made to pay?* (L'opera può pagarsi le spese?).

Anche questo A. crede che la base del teatro lirico inglese debba essere la capacità delle opere a pagarsi le spese. Ed è possibile, secondo l'A., perché l'orchestra sia assai ridotta, e le opere non siano troppo lunghe.

H. PRUNIÈRES. - *Italian Cantata.* - II.

Fine dell'interessante studio, dove si mostra l'evoluzione percorsa dalla Canzone italiana, e l'immensa influenza che tale forma da camera ebbe sul teatro lirico.

W. W. ROBERTS. - *Berlioz the Critic.* - II.

Conclusione. Berlioz viene presentato nelle sue rare qualità e nei suoi grandi difetti di critica e di giudizio.

A. MANGEOT. - *Some Purcell Fantasies.*

L'A. riporta e insiste nel confronto (già fatto su riviste francesi) tra le fantasie a quattro strumenti di Purcell e l'ultimo Quartetto di Faure. I due Maestri compostero in stile contrappuntistico espressivo, con motivi svolti sistematicamente.

R. CAPELL. - *The Time and the Place.*

Tempo e luogo. Estratto d'un più ampio lavoro dove lo stile di Gustave Holst è studiato nelle origini ed influenze. «Nessuno prima di lui ha sentito così forte il cinque e seicento quale influenza viva».

E. CLOSSON. - *English Musical Instruments in the Museum of the Brussels Conservatoire.*

Lista con brevi commenti, del centinaio di strumenti inglesi custoditi al museo del Conservatorio di Bruxelles, dopo Charleroi, il più ricco d'Europa.

A. CELLIER-H. BAGENAL. - *Acoustic Experiences with Continents.*

M. A. Cellier (di Parigi) pone il non nuovo quesito di come costruire un locale che risuoni bene. Mr. H. Bagenal gli spiega che Mr. W. C. Sabine ha già stabilito certe leggi, facendone delle lezioni anche proprio a Parigi. E uno scritto interessante per chi segue lo speciale problema.

The Musical Times. - Londra, aprile 1926.

Numero dedicato a Samuel Sebastian Wesley, di cui il 19 aprile ricorreva il cinquantenario della morte. Oltre ad un ritratto il fascicolo contiene gli scritti seguenti:

— Samuel Seb. Wesley. — E. C. BAIR-

STOW : *The Anthems* ad S. S. Wesley. — H. GRACE : *The Organ Music of S. S. Wesley*. — B. MAINE : *Edward Dent*.

The Sackbut. - Londra, aprile 1926.

R. MASON. - *American Folk-Music*.

Per l'A. (che è di S. Francisco) la vera musica popolare americana è quella del pellossa. Attorno a questa pulsante cassa dei vari popoli che gli Stati Uniti Nord-Americanici vanno lentamente assorbendo.

U. GREVILLE. - *Compositions for Voice and Chamber Instruments*.

Bibliografia che fa seguito all'articolo dell'autrice nel passato fascicolo.

R. BENNET. - *Phonetic and the Singer*. - I.

Per precisare la pronuncia nel canto, l'A. propone di introdurre l'alfabeto usato dall'Associazione Fonetica Internazionale. — Vedendo il saggio qui proposto e pensando al grado di cultura dei nostri cantanti, non possiamo non ridere.

D. ARUNDELL. - *The Grand Pamph.*

« Il grande documento » è l'appello emanato dalla National Opera Trust per quel teatro lirico che tanto preoccupa gl'inglesi. L'A. ha un'altra idea, e crede (come altri) che si debbano favorire le piccole opere per poche voci e pochi strumenti.

J. PULVER. - *The Teachers of Johannes Brahms*. (I maestri di G. Brahms).

Furono Otto Cossmel ed Edoardo Marxsen, due maestri seri e coscienziosi, di cui si seguono i rapporti col giovane Brahms; che ebbe sempre per loro viva riconoscenza.

A. KALESCHE. - *'Pep' for the « Rosenkavalier »*. Scritto ironico su l'arione degli imprevedibili nell'esecuzione cinematografica.

H. SHIPP. - *The Problem of British Ballet*.

Si incoraggia la Cremorne Company costituitasi per creare il Balletto Britannico, e si danno amichevoli consigli.

H. S. GORDON. - *The Ideal State for Music in England*.

Teatri stabili a spese dello Stato o dei Comuni? opere teatrali di speculazione? Per l'A. l'aspetto ideale per l'Inghilterra sarebbe: amministrazione e sovvenzione di amatori, e contributo professionale limitato alla sola parte artistica.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 19 marzo 1926.

K. GERHARTZ. - *Wie dachte der junge Beethoven über Politik?* (Come pensava il giovane Beethoven in politica?).

Era democratico e nazionale tedesco anti-francese. In Napoleone egli ammirava l'immenso fascino personale e la mano ferrea che aveva dominato le forze dissolventi della rivoluzione.

J. KORNGOLD. - *Jazzkultur*.

Si nega ogni valore al jazz, come musica e come documento etnografico. La diffusione ne sarebbe dovuta alla sete della danza, manifestatasi sulla fine e dopo la guerra.

E. STOLZ. - *« Der Friedensengel » von Siegfried Wagner*.

« La prima esecuzione mostrò che, contro le grandi debolezze, stanno solo ben pochi pregi... e poco

giustificava la speranza d'avere una sorpresa dal germoglio d'un gran nome ».

— 26 marzo 1926.

R. HERNIED. - *Objektive Musik*.

« L'opera apre a un musicista vivente »; il quale, parlando all'A., disse di stare componendo un lavoro secondo il pensiero proprio, senza concessioni, una « musica oggettiva ». Ma, dice l'A., il creatore è per necessità il soggetto, e l'oggetto la cosa creata; come comporre dunque un'opera oggettiva secondo l'animo proprio?

G. R. KRUSE. - *Lortzing-Briefe*.

Lettere di Lortzing pubblicate con alcuni commenti e notizie, in occasione del 75° anniversario della morte.

MEYER-MAHR. - *Wer hat die Führung im Klavier Trio?* (Chi ha la direzione nel Trio con Pianoforte?).

Secondo il dom. Martin Friedland sarebbe il violino, e sta bene quando tale strumento ha parte essenziale; ma i maestri classici e romantici intendevano invece che la parte dominante spettasse al pianoforte. Per esempio Clara Schumann interpretava così le opere del marito, anche avendo come violinista Joachim Melos. - Berlino, marzo 1926.

I. GLEBOW. - *Die gegenwärtige russische Musikwissenschaft und ihre historischen Aufgaben*. (La musicologia russa attuale ed i suoi compiti storici).

Il Direttore della sezione musicale dell'Istituto Scienzioso di Mosca espone i criteri che presiedono all'azione propria, e si possono riassumere nello studio della musicologia storico-sociale con speciale riguardo alla sensibilità delle masse.

A. FINAGIN. - *Von Glinka zum Russischen musikalischen Mittelalter*. (Da Glinka al medio evo musicale russo).

Interessanti notizie sui risultati degli studi storici, che illuminano il periodo che va, retrocedendo, dal principio del 1800 al 1600, in cui pare si sia concretato il canto popolare russo, e l'A. chiama medio evo russo.

R. GRUBER. - *Der Musikalische Gestaltungsprozess und seine Erforschungsmöglichkeiten*. (Il processo di formazione creativa della musica e le possibilità d'indagarlo).

Si studia come le idee musicali nascevano in Glitski, Rimski-Korsakoff (cosmocentrici), Chaikovski e Scriabin (geocentrici), Tandiev (costruttivo), sui documenti che se ne possiedono.

A. FINAGIN. - *Form als Wertbegriff*. (Forma come criterio di valore).

Si spiega come il concetto di forma sia di natura superiore a quello di contenuto, ed elemento positivo dell'arte.

— aprile 1926.

E. FELBER. - *Wahrheit und Schönheit in der Kunst*. (Verità e bellezza nell'arte).

Si considerano acutamente i rapporti tra la verità che è vita, esperienza e sapere; e la bellezza che è fantasia, cioè volontaria od involontaria modificazione della nostra conoscenza delle cose.

L. BAER-SEDDING. - *Gedachte Musik*.

Piuttosto che di « musica pensata » o letta colla mente, qui si parla del lavoro che fa la mente per separare note ed accordi secondari da quelli principali.

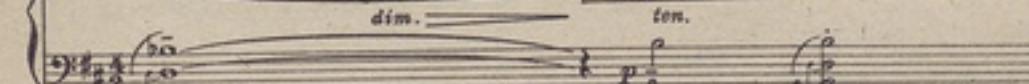
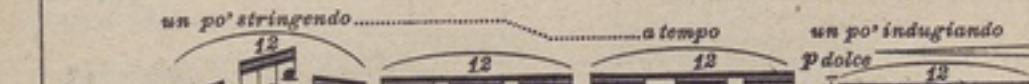
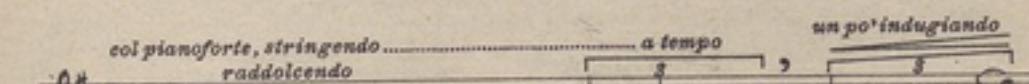
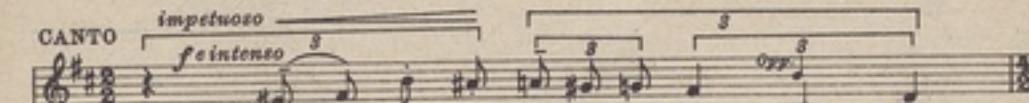
Ad ANNUNZIO CERVI in memoriam

ODORE DI TERRA

Parole di
ANNUNZIO CERVI (1)

Musica di
Salvatore Musella
(1924)

Largamente, molto appassionato $\text{d}=53 \text{ a } 56$



(1) Dalle "Gedanze di un Monello sardo",
con autorizzazione della casa editrice "La Diana", Napoli.

a tempo e string: *subito p*

a tempo *con slancio*

ven - - - - to e - - - -

a tempo e string: *ritorn. a tempo*

f *12* *12* *3* *3*

ten. *ten.*

f *(intenso)* *3*

tu o'e - - - - ri

12 *12* *12* *12*

f *24* *24*

quasi rit. e molto rubato

poco rall. *quasi rit.* *un po' sospeso* *quasi rit. e molto rubato*

ff *12* *12* *6* *6*

mf *colcanto*

a tempo, ma un po' allargando

3 *(intenso) 3* *3*

na - - - - ta ed o-do-ra - vi di

a tempo, ma un po' allargando e cresc. grandiosamente

12 *12* *12* *12*

a tempo *3*

ter - - - - ra

a tempo *12* *12* *12* *12*

ff *lasciar vibrare* *3* *3*

ben cantato ed espressivo

12 *12* *12*

Violento e appassionato

sospeso

ff *3* *3* *dim.* *3* *rall.*

Buenos Ayres - Settembre 1924

così da seguire cose anche assai complesse, rendendosi conto coll'intuizione della struttura schematica, sempre più oscurata da ornamenti e complicazioni.

H. EIMERT. - *Zur Phänomenologie der Musik*. Contro Paul Bekker si sostiene che la considerazione scientifica della musica è radicata nella filosofia; ed il compito dell'estetica fondato sul fenomeni musicali (e non sui sentimenti) è di sintetizzare i risultati dell'analisi delle creazioni sonore, dalle leggi acustiche fino al concretarsi dello stile.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 14 aprile 1926.

R. SCHULZE. - *Kritik zur Erziehung des Dirigenten*. (Critica all'educazione dei direttori d'orchestra).

Mentre a qualunque altro ramo dell'arte ci si prepara con anni di studio, i direttori balzano come per incanto ed imparano colla pratica. Si deplova tale stato di cose, che va abbassando il livello artistico delle esecuzioni orchestrali.

17 marzo 1926.

H. SCHORN. - *Siegfried Wagner : «Der Friedensengel»*.

Prudente resoconto, dove quasi non si parla della musica, e si accenna solo al buon successo di pubblico.

J. WOKRU. - *Die linke Hand des Geigers*. (La mano sinistra del violinista).

Si deplova la maniera faticosa ed artificiosa con cui si fa muovere la mano sinistra del violinista, mentre la naturalezza è prima condizione per eseguire bene. Solo gli uomini di raro talento arrivano a liberarsi da tale pratica irragionevole.

24 marzo 1926.

R. HARTMANN. - *Der Tanz des Salome*.

Dove si dà Salome di R. Strauss, è ormai usuale di fare che la «danza del sette velli» sia eseguita da una ballerina invece che dalla cantante che rappresenta la protagonista. È una fisionone che non trova compenso nelle finezze coreografiche, che spesso anzi disturbano la tragicità dell'opera.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino e Pianoforte

NARDINI (P.).

E. R. 637. - *Sonata per Violino e Basso*. Elaborazione del Basso per Pianoforte di F. BOGHEN, revisione di G. PASQUALI. Prefazione di A. BONAVENTURA.

TARTINI (G.).

E. R. 621. - *Concerto in La maggiore per Violino e Orchestra d'Archi*, liberamente armonizzato e istrumentato da MARIO CORTI.

E. R. 622. - *Concerto in Re magg. per Violino e Orchestra d'archi*, liberamente armonizzato e istrumentato da MARIO CORTI.

Riduzioni per Violino e Pianoforte.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 14 aprile 1926.

M. CHOP. - *Sagenquellen, Motivreichtum und Zaubertrank im «Nibelungengesang»*.

Ampio scritto dove si enumera le fonti dei vari elementi leggendari, si chiariscono i molti e vari temi-idee, e si mostra la debolezza della soluzione definitiva della trilogia wagneriana.

DR. F. SCHIRBER. - *Technische Musik*.

Titolo suggerito all'A. dall'audizione di «Arlecchino» di Busoni e «La leggenda del soldato» di Stravinskij.

F. CROME. - *Der Letzte einer grossen Zeit*. (L'ultimo d'un grande periodo).

Sarebbe Pietro Erasmo Lange-Müller, vecchio maestro danese morto di recente; in realtà ultimo della fase d'influenza tedesca in Danimarca.

J. BECK. - *Okkulte Musik*.

Scritto benevolmente ispirato dal libeo che con questo titolo ha pubblicato il dott. Fr. Siege in ed. Blaupag (Münster).

K. WESTERMAYER. - *Die Zukunft der Sprechmaschine*. (L'avvenire della macchina parlante).

Sguardo agli immensi progressi fatti dal grammofono in qualità ed in diffusione.

DR. H. KLEEMANN. - *Busoni und der Kritiker*. Sguardo alla maniera con cui il grande musicista e pensatore intendeva la critica, con animo teso verso l'avvenire, ma la piena coscienza ed ammirazione per le grandi opere passate.

21 aprile 1926.

H. CONNOR. - *Busoni*.

«Il superuomo di Nietzsche. Dal tempo di Paganini e Liszt, il supermusicista dei nostri giorni».

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, aprile 1926.

W. VETTER. - *Georg Christoph Wagenseil, ein Vorläufer Christoph Willibald Glucks*. (G. C. Wagenseil precursore di C. W. Gluck). Interessante studio con annessi esempi musicali, che mostrano come questo, che finora si considerava solo maestro di pianoforte e sionista, abbia anche scritte opere, e con quel tratti di stile e forma che Gluck usò in *Orfeo* solo dieci anni dopo.

M. KUNATH. - *Die Charakterologie der stimmlichen Einheiten in der Oper*. (I caratteri delle voci nell'opera).

Si mostra come nell'opera le tre voci d'uomo: tenore, baritono, basso, si possano connettere coi tre tipi di personaggio: amoroso, eroico, saggio (o pazzo); mentre una relazione simile non è possibile per le voci di donna.

P. NETTL. - *Ein verschollenes Tournierballet von M. A. Cesti*. (Una «Festa a cavallo» di M. A. Cesti).

Notizia su «La Germania esaltante». Rappresentata alla Corte di Vienna nel 1667, «inventata e descritta da Fr. Sbarra», e di cui Cesti aveva scritte le parti vocali (fintora irreperibili), mentre di quelle strumentali dello Schmelzer si recano alcuni saggi.

K. GERHARTZ. - *Neue Wege und Ziele in der Pflege der Lautenmusik*. (Nuove vie e finalità della musica per liuto).

Si spiegano le ragioni per cui è desiderabile ritornare

- all'intolleranza per la musica liturgica, ed al tipo di strumento con tredici corde anziché con sei.
- Zeitschrift für Musik.** - Lipsia, aprile 1926.
- DR. A. HEUSS.** - *Eine Kundgebung der Neuen Musik.* (Una manifestazione della Nuova Musica).
- A proposito del primo annuario dell'Universal Edition di Vienna (con uno sguardo ai 25 anni del movimento per la Nuova Musica), l'A. ne passa in rassegna gli scritti e le idee esposte, notando come a molti dei principî ritenuti fondamentali anni or sono, si sia adesso rinunciato.
- K. VOEGLER.** - *Neue Erkenntnisse im Geiste der Musik mit besonderer Berücksichtigung der Violintechnik.* (Nuove nozioni nello spirito della Musica, con speciale riguardo alla tecnica del violino).
- Adesso ci si preoccupa molto di tecniche nel senso di agilità, come se fosse l'essenza della musica. Questa invece è suono e moto, due elementi che partono dallo spirito e non dal meccanismo. Si mettono in luce i criteri di base in tale senso.
- DR. W. HIRNITZ.** - *Das Problem der musikalischen Begabungsprüfung.* (Il problema delle prove di musicalità).
- In Germania si fanno veri esami per la scelta degli individuali meglio dotati per la carriera musicale. L'A. spiega come si possa fare meglio, specie coll'uso di mezzi più semplici e sicuri, ma prolungando l'osservazione fino ad alcuni mesi.
- R. BUCHMAYER.** - *Zu seinem 70. Geburtstag am 19. april.*
- Pel 70° anniversario si dà un ritratto e, dopo una presentazione, si pubblica una specie d'autobiografia del pianista e musicologo che oggi ancora suona la musica di Bach e de' suoi precursori, come nessun altro mai. «Né da Busoni né da Reger si è mai sentito un così sovrano stile polifonico sul pianoforte...».
- Die Musik.** - Stoccarda, aprile 1926.
- J. H. WETZEL.** - *Paul Moos.* — **H. KRALIK.** - *Lotte Lehmann.* — **E. PREUSSNER.** - *Edwin Fischer.*
- Medaglioni della serie *Köpfe im Profil*.
- A. ABER.** - *Die Musik im griechischen Drama.* L'A. enumera e considera i drammi greci musicali nei vari paesi fino al giorno d'oggi.
- B. DE SCHLOEZER.** - *Junge Franzosen.*
- Interessanti notizie sulle direttive estetiche di D. Milhaud, G. Auric e Poulenec, i tre ancora abbastanza risulti tra quelli che furono i sei.
- L. DUNTON GREEN.** - *Die englische Musik der Gegenwart.* (La musica inglese attuale). Quadro dell'arte inglese dal suo risorgere con Elgar ai giovani d'oggi, seguendo le coerenti linee riconoscibili.
- P. PANOFF.** - *Bulgarsche Musik von heute und ihre Eigenart.* (La musica bulgara odierna ed i suoi caratteri).
- Fonre nazionale è il canto e la danza popolare, ancora intatti nelle campagne. Se ne traggono origini e linee, passando poi ai frammenti trasportando questa musica spontanea nell'ambiente artistico.

- Musikhote.** - Vienna, aprile 1926.
- L. BANDARA.** - *Javanische Musik.*
- Notizie storiche e tecniche sulla musica di Giava, con annessa una pagina di partitura moderna. Vi sono non meno di 22 righe, con interessanti giochi ritmici ed ornamentali.
- DR. J. RINALDINI.** - *Die Musik und die Probleme des Okkulten.*
- Ampio resoconto del libro *Das Okkulte in der Musik* del dr. Frits Stege (ed E. Blauping, Münster).
- Muzyka.** - Varsavia, aprile 1926.
- L. BINENTAL.** - *Storia della stampa musicale in Polonia.*
- L'A. passa in rassegna i principali periodici polacchi del genere, dalla «Rivista settimanale di musica» fondata nel 1820 fino all'apparizione di «Muzyka».
- F. SZOPSKI.** - *I miei ricordi su Stanislaw Zelenski.*
- Si precisano vari particolari biografici del grande maestro e se ne caratterizza l'opera e la vita privata.
- A. SCHOENBERG.** - *Alle fonti della musica moderna.*
- L'A. spiega come riusci ad eliminare la consonanza dai mezzi di espressione, e come passò al sistema poltonale, base de' suoi ultimi lavori.
- T. JOTEJKO.** - *Le cause della nostra poca musicalità.*
- Sarebbero due: mancanza di costanza delle masse nella musica, e defezione d'insegnamento.
- E. JAQUES DALCROZE.** - *Riflessioni sulla danza moderna.*
- Per l'A. la coreografia declina perché la virtuosità soffoca la sua debole forza espressiva. Ai riti anni blaugra oppone riti plastici, così da fondere gesto e musica.
- Der Aufstakt.** - Praga, 1926. N. 3.
- Un primo fascicolo dedicato alla musica pianistica e sarà seguito da un secondo.
- DR. A. ABER.** - *Alte Klaviermusik.*
- Poiché la musica per pianoforte dei nostri giorni mostra segni somiglianti a quelli che si ebbero nello stesso campo nel cinque e sei cento (virginiani inglesi), il dottor A. dà uno sguardo a tutta la storia della musica per pianoforte.
- DR. H. RIETSCH.** - *Deutsche Klaviermusik von Haydn bis Reger.* (La musica pianistica tedesca da Haydn a Reger).
- Acuta analisi in contenuto e forma, che conclude: «il valore non dipende dal tempo o dalla Scuola o dalla tendenza, ma dalla forza delle persone».
- DR. P. A. PISK.** - *Impressionismus in der Klaviermusik.*
- Si segue l'infiltrazione dell'impressionismo (tendenza a risvegliare solo sensazioni di forme e colori) dalla pittura nella musica, e la sua diffusione dalla Francia e Russia negli altri paesi.
- DR. L. DEUTSCH.** - *Die Klavierkomposition im Mitteleuropa seit dem Weltkrieg.* (La composizione pianistica nell'Europa centrale dalla guerra in poi).
- Le tendenze nuove, specie armoniche, si svilupparono per mezzo del pianoforte, e da Debussy e Ravel si

seguono qui attraverso ai maestri tedeschi, austriaci, polacchi (la Polonia è Europa centrale?), ungheresi.

H. H. STUCKENSCHMIDT. - *Der neue Klaviervirtuose.*

Oltre ad «una revisione del lato tecnico,... l'essenziale sta in una rigenerazione dell'intelligenza musicale, così da rispondere alla anche più sciolte e magari quasi ineseguibile indicazione del compositore».

Der Autuft. - Praga, 1926, n. 4.

E. EVANS. - *Englische Klaviermusik.*

Breve rassegna dei vari compositori pianistici inglesi e del carattere delle loro opere, da Dale a W. T. Walton ed a C. Lambert.

A. CORUROY - G. PERREAU. - *Romanische Klaviermusik.*

I due autori (francesi) parlano con sicurezza della musica francese dal secolo XIX in poi, ma devono conoscere ben poco gli altri paesi latini.

V. BELAEFF. - *Slawische Klaviermusik.*

Abbastanza ampia disamina della musica plastica russa e polacca, e cecoslovacca, in tono assai benevolo.

E. SCHULHOFF. - *Wie spielt man auf dem Vierstettionklavier?* (Come si suona sul pianoforte a quarti di tono?).

L'A. si dedica al singolare argomento, e qui (senza discutere la musica a quarti di tono) espone i vari problemi che presenta per l'esecuzione plastica.

A. FOERSTER. - *Der moderne Klavierbau in Europa.* (La moderna costruzione del pianoforte in Europa).

Si spiega come il pianoforte non sia uno strumento a tipo unico, ve ne sono invece tanti tipi quanti sono i produttori capaci d'imprimervi la loro personalità.

DR. T. VEIDL. - *Moderne Klaviertechnik.*

L'A. non crede ai miracoli del metodo «della rotazione o del peso», ma riconosce che essa ha svolto per sempre il metodo «rigido» ed ha recati grandi vantaggi.

The Musical Quarterly. - Nuova York, aprile 1926.

A. LINCOLN LANGLEY. - *Justice for Gustave Mahler.*

Le Sinfonie di Mahler hanno suscitato critiche oscuri, contro le quali l'A. polemizza oggettivamente.

E. ELLSWORTH HIPSHER. - *Do animals Like Musik?* (Gli animali amano la musica?).

Si, da molte notizie antine dall'A. a varie forme, ma... non il Jazz band. Questo pare faccia scappare anche i più Harmonici fra gli animali!

H. F. PEYSER. - *Some Fallacies of Modern Anti-Wagnerism.*

Serio polemico contro varie affermazioni antiwagneriane. «Il vero wagnerianismo, inteso nel senso e collo spirito di Wagner, non presume nulla del genere» di quanto dicono i suoi detrattori.

E. J. STRINGHAM. - *"Jazz" an Educational Problem.*

Per l'A. il Jazz è un buon mezzo di educazione musicale. Prima perchè non si può sempre star seri e in tono classico; poi perchè il Jazz ha fatto veri progressi (di recente se ne sono scritti pezzi in forma

di 1^o tempo, di Sonata); in fine perchè non mancano esempi di chi è partito dal Jazz ed è arrivato per gradi alla musica classica.

E. H. C. OLIPHANT. - *A Survey of Russian Song.* (Uno sguardo al canto russo).

Ampio studio sul Lied russo, che all'A. pare più ricco ed originale di quello tedesco, inglese e francese.

A. WELLEK. - *Quarter-Tones and Progress.*

L'uso dei quarti di tono non è un progresso, perchè dividendo l'intervallo di tono in 4 parti (cioè che è fisicamente impossibile) si cancella la differenza (il comma) p. es. tra *re bem.* e *do diesis*; differenza che non c'è negli strumenti a intonazione fissa, ma che l'orecchio immagina colla naturale ed essenziale facilità d'adattamento.

H. BAUGH. - *Nietzsche and his Music.* (Nietzsche e la sua musica).

Si segue minuziosamente la grande pene ch'ebbe la musica nella vita del filosofo, pel quale «vita senza musica sarebbe errore».

M. G. SEWALL. - *Huchard, Schoenberg and Others on Parallel Octaves and Fifths.* (Ubaldo, Schönberg ed altri, su ottave e quinte parallele).

L'autrice vuole certo convincere della legittimità dell'andamento in consonanze perfette, ma a noi pare provi invece una volta di più, che, se pare nessuno l'ha ancora trovata, la vera ragione del divieto c'è.

L. STRICKLAND-ANDERSON. - *The Cambodian Ballet.*

Descrizione con fotografie dei balleri del Corpo Reale del Cambogia, visti a Marsiglia nel 1912, e più al tempio di Angkor-Vat nel 1923.

M. SCHOEN. - *Pitch and Vibrato in Artistic Singing.*

«Studio sperimentale su Intonazione e Vibrato nel canto artistico», con citato e misurato resoconto di indagini fatte con cinque buoni cantanti e coll'aiuto d'un Fonoscopio Sessahar all'Università di Sowa.

C. H. GLOVER. - *Lawrence Collingwood.*

Medaglione con fotografia del giovane compositore inglese che passò un periodo in Russia, assai feconde d'influenze, specie scriabiniane.

Musica Strumentale da Camera

Viola e Pianoforte.

LONGO (A.).

Suite: 1. Preludio. - 2. Romanza. - 3. Finale (113409).

Violoncello solo.

MAGRINI (G.).

Capriccio (112251).

Due Rapsodie originali:

1.^a Rapsodia (117561).

2.^a Rapsodia (117562).

Quattro Violoncelli.

FORINO (L.).

Preghiere, N. 3. San Francesco parla alle tigri. (Partitura e Parti staccate). - (119273).



TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

L'«Usignolo» di Strawinski alla Scala

L'ultima novità della lunga stagione non ha ottenuto unanimi consensi, poiché una parte dell'uditore, pur mettendo fuori discussione la personalità dell'autore, che dirigeva, ha inteso di protestare contro un genere d'arte al quale non è assuefato e che ritiene in contrasto con la propria sensibilità.

La trama scenica dell'«Usignolo» — d'altra parte — per quanto ricavata da una ben nota delicatissima novella di Andersen, abilmente congegnata da Rinaldo Küfferle, nel trapasso dalla letteratura al palcoscenico perde molto della sua atmosfera romantica e del chiaro simbolismo che la impregnava, per assumere quasi l'aspetto di un'azione coreografica. L'antitesi tra la natura e l'artificio — rappresentata quella dal canto dell'usignolo vero (schivo di pompe e di onori, lievo di gorgoggiare per diletto proprio più che per piacere ad altri), impersonato questo nell'uccello meccanico (ambizioso e pronto a ripetere continuamente la stessa cantilena) — non trova nel libretto evidenza e chiarezza sufficienti e persuasive. E la musica dello Strawinski, non poteva, conseguentemente, che risentirsi di tale difetto: il suo punto debole, infatti, consiste nella mancanza o scarsa estrinsecazione di idee musicali che riescano a delineare e ad accettare l'antitesi e il contrasto al quale abbiamo accennato. Per la verità, però, è doveroso aggiungere che l'autore riesce a mascherare tale mancanza con le sue smaglianti doti d'ingegno e di fantasia, talora così esuberanti da condurre nel campo dello stravagante, per non dire del futurismo, e con la sua abilità di orchestrale brillante e raffinato che sa ottenere effetti nuovissimi e impensati.

L'esecuzione merita ampie lodi. L'orchestra, sotto la guida dello stesso Strawinski, ha eseguito con bravura il difficile spartito. In palcoscenico, la Pasini si disimpegna molto bene nella parte del protagonista, superandone le

evidenti difficoltà; con lei furono apprezzati la Ferrari, il Palai, lo Sdanowski, il Walter ecc. Ottimo il coro; bellissimi l'allestimento scenico, curato da Forzano, i costumi e gli effetti di luce ideati da Caramba; le scene di Rovescalli, specie quella del secondo atto, sono certamente fra le più belle che si sieno vedeute alla Scala.

Il pubblico ha seguito con attenzione il lavoro ed ha applaudito alla fine di ogni quadro — non senza qualche lieve contrasto — chiamando alla ribalta autore ed esecutori.

«Le Sette Canzoni» di Malipiero e «L'Heure Espagnole» di Ravel al Teatro di Torino

Entrambi i lavori erano nuovissimi per l'Italia, ma il primo aveva già avuto il giudizio del pubblico in Germania, a Nuova York ed a Parigi; l'altro, pure a Parigi ed in parecchie città della Francia.

Le Sette canzoni — che costituiscono la seconda parte dell'«Orfeide» — vogliono essere il fulcro di altrettante vicende o quadri di carattere alternativamente tragico o comico, con evidenti e spesso riusciti contrasti d'ambiente, di carattere o di passioni.

Sono quasi tutte di sapore popolare e hanno soluzione continua, poiché la musica le unisce l'una all'altra, pur mutandosi in scena. Esse hanno i seguenti titoli, che sintetizzano lo svolgimento dell'azione: I vagabondi; A vespro; Il ritorno; L'ebriaco; La serenata; Il campanaro; L'alba delle ceneri.

Il musicista, con questo suo lavoro, sembra abbia voluto ripudiare ogni ragione di convenzionalismo proponendosi di sostituire al recitativo ed al declamato rapidi momenti scenici mimeggiati o silenziosi, ai quali, quindi, attribuiva potere suggestivo; e le vicende, infatti — pur non riuscendo sempre chiarissime nei particolari — hanno momenti di sicura efficacia.

Il Malipiero, inoltre, riafferma anche nelle Sette Canzoni le sue doti di musicista personale e d'ingegno, e di orchestratore ricercato e sapiente. Il suo lavoro, scritto con grande libertà armonica, appare chiaramente costruito e ricco di arabescati disegni musicali.

Di diverso genere è l'atto *L'Heure Espagnole* il cui libretto — ben congegnato e pieno di brio — offre la situazione, (un po' paradossale) regolata al ritmo degli orologi, di una giovane donna, moglie ad un non giovanissimo orologio, la quale preferisce l'amore di un robusto carrettiere ai patetici complimenti d'uno studentello e alle impotenti brame d'un ricco vecchietto.

Maurizio Ravel è senza dubbio uno degli esponenti più importanti e più significativi dell'arte musicale francese contemporanea. Nel campo della musica da camera, sia strumentale che vocale, egli occupava già un posto eminente; con *L'Heure espagnole*, da prima, e, in seguito, con *L'Enfant et les sortilèges* (ancora non rappresentato in Italia) il Ravel si è anche affermato come compositore di teatro, di un teatro ben inteso che, sia per il genere di argomenti da lui prescelto, sia per la speciale impronta che ha la sua musica, ha un carattere che può dirsi di eccezione. Nell'*Heure espagnole* il buon gusto e la assoluta padronanza della tecnica, specie strumentale, hanno il sopravvento sulla ispirazione. Tutto l'atto scorre leggero e spigliato e vivacemente colorito. I personaggi, specie quelli di Ramiro e Consalvo, già tracciati molto bene dal poeta, sono ancor meglio scolpiti dal musicista.

Tutti i due lavori sono stati accolti molto lietamente dall'elegantissimo pubblico che gremita il teatro. Numerose le chiamate, a qualcuna delle quali partecipò il maestro Malipiero.

Lodatissima l'esecuzione alla quale ha presieduto il maestro Gui, ben coadiuvato da Lert, come régisseur e dai cantanti: la signora Bugg, L. Ponzio, il Wesselowsky, il Dubressy, il Lauskow. Belle le scene di Malipiero (pel suo lavoro) e di Menzio, per quello di Ravel.

■ L'ultimo programma della F.A.M.I., la simpatica istituzione milanese, comprendeva, in prima esecuzione, la favola lirica *Lavoro e bellezza*, un atto di B. Pedron e R. Micheis, che il maestro Carlo Pedron ha rivestito di musica garbata e chiara, equilibrata nello strumentale, armonizzata con gusto e ben proporzionata nei singoli elementi che la compongono. Accurata l'esecuzione, affidata ad elementi giovani, e la direzione del maestro Genzai.

■ Quattro operette nuovissime per l'Italia, sono state rappresentate ed accolte lietamente in questo mese: *Broadway Star* tre atti di Walter Kollo, al S. Martino di Milano (Compagnia Pacific-Molasso); *Miss America*, tre atti di Murolo e Astarita per la musica di E. Nardella, al Politeama di Napoli (Compagnia Bonomi); *Sonia*, tre atti di R. Fresler e W. Stein, musica di Leo Ascher, allo Storchi di Modena (Compagnia Parva Favilla); *La Signora*

Centomila di Sala e Casucci, all'Adriano di Roma (Compagnia Lombardina).

■ Alla presenza di un pubblico sceltissimo, tra il quale figurava l'ambasciatore d'Italia a Berlino, è andata in scena all'Hoffmannsthal di Weimar l'opera *Ipazia* del maestro romano principe Roffredo Gasetti, ben noto cultore di musica e autore di pregevoli lavori.

Ipazia svolge un episodio della vecchia lotta tra il cristianesimo trionfante e l'agonia del paganesimo. Il lavoro, accuratamente diretto dal maestro Pretorius che ha potuto giovarsi di un ottimo complesso orchestrale, ha incontrato unanimi consensi. Vi sono state una ventina di chiamate.

■ All'Opera di Dresda è piaciuta l'opera nuovissima *Die Hochzeit des Moenchs* (Le nozze del monaco), di Alfred Schattmann, il cui libretto è dovuto al giornalista Ostermann.

■ Nelle ultime rappresentazioni scaligere, oltre la *Turandot* di Puccini, datasi sempre a teatro esaurito, sono state riprese *Falstaff* e *Hänsel e Gretel*; tutti e tre gli spartiti sono stati diretti, con la consueta bravura e precisione dal maestro Panizza.

Come novità si è anche inscenata *Petrushka* di Strawinski, già rappresentata al Lirico alcuni anni or sono. Il geniale balletto è stato riuditto con evidente diletto, suscitato da quella atmosfera tra il grottesco, il caricaturale e l'ironico che sprizza dalle sue pagine.

Ottima è apparsa l'interpretazione di Anatol Obonkoff, protagonista, di Clà Fornaroli, di Vincenzo Celli, di Egidio Rossi, e la concerto dello stesso autore, salutato alla fine con cinque vibranti chiamate, unitamente agli esecutori.

■ Al Carcano, sempre dirette dal maestro Cremagnani, si sono rappresentate *Aida*, *Barbiere di Siviglia* e *Faust*.

■ Al Costanzi di Roma, la stagione si è chiusa con una serie di «esauriti», per le repliche di *Turandot*, che hanno sorpassato il numero di quindici. Il pubblico romano ha consacrato solennemente il successo dell'ultima creazione pucciniana.

Le parti della protagonista, di *Liù* e del Principe *Calaf*, sono state riprese rispettivamente, con ottimo successo, dalle signore Iva Pacetti e Maria Zamboni e dal tenore Bagnaroli.

■ Al Teatro di Torino, lietamente accolta, si è avuta anche l'importantissima esumazione dell'*Alceste* di Gluck, mai rappresentata a Torino.

Il dramma lirico in tre atti e sei scene di Ranieri Calzabigi, tratto dalla tragedia di Euripide, esalta — come è noto — l'amore coniugale che riesce a trionfare colla sua forza anche della morte. La messinscena, col suol numerosi movimenti di masse, è riuscita molto suggestiva, affidata com'era al dott. Lert: il

pittore-Chessa ha disegnato con cura scene e costumi. L'opera venne concertata e diretta con grande preparazione dal maestro Gui, coadiuvato da Calusio. Gli interpreti furono applauditi ed evocati perecchie volte al prosenio unitamente al direttore. Protagonista era Nadia Sviarova, altri esecutori furono Giuseppe Taccani, Alessandro Baturin, Guido Uxa, Giulio Tomei.

Il Nerone di Boito ha aggiunto un altro successo eccezionale a quello recente di Stoccolma. Il pubblico di Buenos Ayres ha accolto, infatti, col più grande entusiasmo il poderoso spartito. Assisteva alla interessante première quanto di meglio conta la capitale compresi il Presidente della Repubblica e la sua eletta consorte che davano il segnale degli applausi ai punti più suggestivi ed alla fine di ciascun quadro.

Alla fine del primo atto si sono avute otto clamorose chiamate al maestro Marinuzzi ed agli esecutori. Altrettanto è avvenuto dopo il secondo. Il successo culminò al terzo atto, con applausi e chiamate senza fine. Ammiratissima l'esecuzione vocale e scenografica, riproducente quella della Scala, e tale da rappresentare una perfezione che molti giudicano non mai raggiunta sulle scene argentine. Principal interpreti sono stati Claudio Muzio, Luisa Bertana, il tenore Pertile, i baritoni Franci e Formichi e il basso Pinza.

La critica esalta unanimi la creazione artistica boitiana e le repliche si sono susseguite a teatro esaurito.

Due importanti stagioni italiane stanno svolgendo a Londra ed in Svizzera. La prima (Covent Garden), improntata a grande signorilità, è diretta dal maestro Bellezza e n'è particolare animatore Gioacchino Forzano per la messinscena e la cura dei particolari. Tutte le opere finora presentate hanno avuto eccellente accoglienza: Bohème, Mefistofele (con Chilapine), Otello (con Stabile e Zenatello) ecc.

La stagione svizzera (direttore Lucon) si è aperta a Berna con la Tosca e proseguirà a Basilea e Zurigo rappresentando per la prima volta (in quella repubblica) il Mefistofele.

Nella eccezionale stagione organizzata a Lecce dal tenore Schina ha avuto ottima accoglienza, diretta da Falconi, principali interpreti la Cobelli e Del Giudice, L'Amore dei Re di Montemezzi.

Gli abbonati, che ci avvertono del loro cambiamento di residenza, sono pregati di comunicarci, oltre al nuovo, anche il vecchio indirizzo

CONCERTI

MILANO

ENTE CONCERTI ORCHESTRALI. — Finora si sono avute tre udizioni che hanno richiamato molto pubblico alla Scala. Le prime due sono state dirette dal maestro Panizza, la terza da Molinari, ed entrambi i maestri sono stati accolti con le migliori manifestazioni di simpatia.

Nel primo concerto, oltre la squisitissima melodica Sinfonia in la magg. di Mendelssohn, e la Sinfonia domestica di Strauss, si eseguirono i giovanili Tre Preludi di Pizzetti, per « Edipo Re » che già rivelano la robusta tempra del compositore, e — una novità — El amor brujo di De Falla (ottima solista la cantatrice Supervia) brano ricco di begli effetti folkloristici.

Alla seconda udizione, iniziata con l'Overture in do magg. di Bach e conclusasi con il Preludio e Morte d'Isotta, partecipò il violoncellista Bonucci che confermò le sue spiccate doti, tanto nel delizioso Concerto in si bem. di Boccherini che in quello in re min., pure per violoncello e orchestra, di Lalo. Il pezzo nuovo del programma era costituito da Poema del mare di Amfitheatroff, un giovane russo naturalizzato italiano, che ha compiuto i suoi studi musicali a Roma, sotto la guida di Ottorino Respighi. In questo poema sinfonico, assai ben costruito e ricchissimo di riusciti coloriti orchestrali, l'Amfitheatroff mostra di essere molto di più che una semplice promessa, quale compositore, e noi siamo sicuri che delle sue indiscutibili attitudini ben presto egli ci darà nuove e maggiori prove. Il pubblico gli partecipò il suo compiacimento con numerose chiamate, alle quali volle giustamente associato il maestro Panizza.

Molto interessante fu il primo programma diretto da Bernardino Molinari, la cui attrazione era costituita dalla Suite sinfonica La Giara di Casella che per la prima volta si eseguiva a Milano, e che suscitò consensi, anche se non unanimi, e molte discussioni; la suite fu giudicata piena di vita e di colore, ricca di spunti poetici, ma, forse, d'influenza un po' troppo strawinskiana. Ottima accoglienza ebbero le altre parti del programma, Sarabanda e Giga di Corelli, IV Sinfonia di Beethoven e soprattutto i bellissimi Pini di Roma di Respighi.

CONSERVATORIO. — Anche l'ultimo Concerto lezione, riuscì attraente. Dedicato a Pier Luigi Palestina, di questi parlò degnamente Giovanni Tebaldini, con calda e ispirata parola, e ne fu interprete apprezzato il Coro dei Madrigalisti di Varese diretto da Romeo Bartoli.

Una ottima udizione offrì anche la signorina Elisabetta Coolidge, benemerita protet-

trice dell'arte musicale, facendo eseguire (interpreti le cantatrici Pasini e Tess, il Quartetto Veneziano e parte dell'orchestra della Scala) alcuni brani già composti per sua ordinazione. Il Loeffler diresse il suo Canticum fratris solis un po' uniforme ma bene colorito e ricco di spunti lirici. Dell'inglese Goossens venne ascoltato un Sestetto, un po' troppo rude; del maestro Pizzetti, infine, furono ammirate e fervorosamente applaudite Tre Canzoni il cui testo poetico, attinto ad antiche fonti popolari, è di una freschezza ingenua e di una efficacia singolare, mentre la musica (canto con quartetto d'archi) è tra la più bella e la più espressiva che il Pizzetti abbia scritto sinora.

Enrico Polo, Alberto D'Erasmo, Riccardo Malipiero, hanno voluto ricordare l'amico e compianto maestro Soragna, con una serata a lui dedicata ed il cui programma comprendeva anche la sua recente Sonata in mi min.

Tra gli altri concerti svoltisi recentemente ricordiamo quelli del bimbo pianista Mazzini e delle cantatrici Anita Prbecova e Maria Cantoni.

CASTELLO SPORZESCO. — Molto bene è riuscita l'udizione benefica indetta dal Comune, alla quale parteciparono il pianista professor Carlo Lonati, il baritono Marchesotti, gli allievi della Scuola di canto corale diretta dal maestro Filippo Brunetto, e parte dell'orchestra scaligera. Si svolse un programma interessante in cui era compreso Il Ciclo, poemetto lirico per baritono, coro e orchestra composto da M. E. Bossi fin dal 1898 e nuovo per Milano.

Ottimamente riuscì il saggio della Scuola popolare di musica, classi di strumenti a fiato e canto corale, dirette rispettivamente dai maestri Neyl e Brunetto.

ISTITUTO DEI CIECHI. — Per beneficenza il maestro Corrado Nini (che pure accompagnava al piano) ha organizzato un concerto al quale parteciparono l'arpista Guindani, il violinista Cattaneo, e, particolarmente applaudita, la cantante Augusta Concato.

CIRCOLO FILOGOGICO. — Il maestro Pizzetti tenne una conferenza sul Dramma musicale, ricca di dottrina, piena di calore e ascoltata con grande diletto dall'affollato auditorio. Egli intendendo rivedere in parte, ed in parte confermare idee espresse anni or sono, finse un dialogo tra il Pizzetti d'oggi e quello di allora. E dopo aver fissate le origini del dramma musicale nelle forme rappresentative sacre fiorite dal sentimento religioso, quali i Misteri, le Laudi, le Sacre rappresentazioni, ha tracciato di esse la storia notando quanto sia espressione drammatica e quanto espressione lirica e facendo risaltare la differenza che intercede tra l'una e l'altra. Sotto il duplice punto di vista, quindi, ha analizzato l'opera dei cameratisti fiorentini, quella di Mon-

teverdi e quella dei melodrammisti del 7 e 800, concludendo con l'affermare la sempre robusta vitalità e il diritto di vita del dramma musicale, e sostenendo che ogni vero dramma ha un'anima musicale e che ogni vera musica, pure istituzionale, non è che l'espressione di un dramma.

In altra serata si ebbe una gradita udizione di melodie, su parole e musica di R. Tagore; ad essa parteciparono il soprano Lipovetzka e i signori Ruminelli (violino), Amfitheatroff (violoncello) e Cicognini (timpani). Pronunciò un discorso chiaramente esplicativo Cesare Meano.

CENSOIO DI MUSICA. — Concerto di musiche a due pianoforti. Maria Colombo e Gino Moroni interpretarono mirabilmente i Concerti in mi bem. di Mozart e in do min. di Bach, entrambi con accompagnamento d'orchestra, diretta questa dal maestro Brancucci.

TORINO

Il teatro di Torino ha chiuso la riuscita ed interessante stagione con una magnifica riproduzione della Messa di Verdi, diretta da Gui, e con due concerti orchestrali affidati allo stesso Gal nel quali si sono presentati, rispettivamente, il violinista rumeno Giorgio Enesco, e il pianista Casella, entrambi assai applauditi col valente direttore. Il primo fu solista in due Concerti di Bach e di Brahms; l'altro, nel Concerto in re minore di Mozart, e nella sua Partita.

Al Liceo si svolse un interessante concerto di musiche di Bloch, ed un altro, tenuto dal violoncellista Mazzacurati e dal pianista Gallino.

BOLOGNA

La stagione dei concerti sinfonici è stata prolungata con nuove gradite udizioni dirette rispettivamente da W. Ferrero, da Guarneri e da De Sabata, del quale ultimo piacque molto il poema Gethsemani.

VENEZIA

I pianisti Gregorio Nardi Gobbi e Paolo Rio Nardi suonarono al Quartetto, tra l'altro, la Rapsodia viennese di Castelnovo Tedesco, assai gustata.

Nell'ultimo concerto del Quartetto Veneziano, al quale partecipò pure l'oboista Redmiller fu applaudito un nuovo Quartetto in fa magg. del maestro Aureliano Ponzi.

Il maestro Russo diresse alla Fenice la Società Corale Euterpe, con l'intervento di diversi buoni solisti.

ROMA

ALLA FILARMONICA. — Il 14 maggio ha avuto luogo la tornata annuale dedicata — secondo una nobile consuetudine della istituzione — a giovani compositori italiani. Vi sono stati

applauditi ed apprezzati lavori di Elia Zabban, Carlo Morozzo Della Rocca, Dante D'Ambrosi, Dario Vaira Gallo, Giorgio Nataletti, Filippo Vinardi, Iditta Parpagliolo, per canto pianoforte e vari strumenti. Hanno partecipato alla esecuzione le cantanti Elena D'Ambrosio e Iska Jarova, l'arpista Maria Mattioli e il Morozzo Della Rocca, lo Zabban, Adolfo Baruti e Giulio Rotoli al pianoforte; oltre alla classe di esercitazioni orchestrali diretta dal m. Di Donato.

Il 17 maggio ha tenuto un concerto la distinta pianista Ninì Castellano.

ALTRI CONCERTI. — Al Teatro Valle ha ottenuto un clamoroso successo, in due udizioni, il giovane violinista polacco Bronislaw Gimpel, rivelatosi concertista di superiori qualità tecniche ed istintive.

Alla Sala Borromini ha tenuto un apprezzato concerto l'organista Fernando Germani.

Al Colosseo, sotto la direzione del maestro Alaleona, ha avuto luogo, il 10 giugno, una grandiosa esecuzione corale di alunni delle scuole del Governatorato. La massa formata di oltre mille piccoli cantori ha eseguito mirabilmente un programma di pagine polifoniche, alcune a sole voci, altre con orchestra; fra cui un inno di Beethoven, antiche canzoni e laudi spirituali italiane, il coro del Nabucco e un canto dell'Alaleona stesso *A Roma eterna* (su parole di Pascoli) del quale si è voluto il bis. Al concerto hanno assistito circa ventimila persone. Fra i presenti era Tagore.

NAPOLI

Al Conservatorio fu degnamente commemorato G. Verdi, con un commosso discorso di Tebaldini ed un concerto diretto alternativamente da lui, dal prof. De Nardis e dall'alunno Parodi. Interessanti le udizioni della Corporazione Nuove Musiche (in cui il maestro Elio Gianturco ha diretto con molta lode — e ottimamente coadiuvato dalla pianista Lubbecke — un bel programma (Hindemith, Bartok, ecc.) e quella della Boccherini, direttrice amorosa Guido Laccetti).

Daniele Napoletano, per beneficenza, ha organizzato un concerto di musica sacra, al quale partecipò il violinista Rosario Finizio e altri solisti; ed Enrico De Leva ha offerto un concerto dei promettenti alunni della sua scuola.

Tra gli altri numerosi concerti meritano menzione quelli delle pianiste Vera Scalera e Pia Varrale; della cantatrice Jole Barducci; delle piccole Anna e Maria Curcio.

PALERMO

Attilio Crepax (violino) e Gustavo Natale (pianoforte) offrirono al Nuovo Casino un variato e bel programma, facendosi assai applaudire.

Ottimo esito ebbero in altre sale la cantatrice Amalia Liotta, col baritono Carmelo Cordone, e la pianista Rosetta Girgenti con la violinista Ida Glany.

■ Ottimo esito, come ovunque, ha avuto a Genova il Concerto della Polifonica romana diretto da Casimir, ed all'Istituto dei Ciechi quello del violinista Ellena. Al ridotto del Carlo Felice ha incontrato unanimi consensi il maestro Tedoldi, in un programma di sue composizioni.

■ L'organista Matthey ha dato udizioni di organo a Crema ed a Castelleone, eseguendo anche un suo *Angelus et Berceuse* per organo, pianoforte ed archi.

■ A Viterbo venne solennemente commemorato G. Verdi da quell'Istituto Musicale. Direttore il maestro Cerasa, solista di violino il maestro Pelissier.

■ Molto apprezzati al Liceo di Pesaro il violoncellista Mario Brunelli e il violoncellista Giovanni Chiti, nel loro debutto artistico.

Gli ultimi due Concerti dell'Orchestra stabile sono stati diretti, con esito brillante da Balilla Pratella, che fece gustare e bissare lo Scherzo intermezzo della *Ninna nanna della bambola*, *Minuetto diabolico*, e diversi brani del ciclo Romagna.

■ Adolfo Bossi è stato applaudito a Pisa come organista e autore di una *Preghiera* dedicata al suo compianto fratello.

■ A Trento, Rovereto e in altre località meritò unanimi consensi il giovane violinista Italo Govi.

■ In occasione della visita del Duca di Bergamo, il maestro Fasano diresse a Cagliari un concerto orchestrale, molto apprezzato.

■ Anche a Bergamo, la giovane pianista Giannina Rota ebbe fervide accoglienze.

■ Diverse composizioni di musica da camera sono state accolte assai favorevolmente a Parigi: *I Pini di Roma* di Respighi (per la quarta volta in questa stagione), ai concerti Kussewitsky all'Opéra; *I Tre Canti* di Pizzetti alla « Musique Vivante », interprete la violinista Isnard; i *Sonetti di Petrarca* dello stesso autore eseguiti da Nika Cunelli; le *Liriche trecentesche* di Casella, interprete Jeanne Bathori; i *Sonetti agresti* di Davico (prima esecuzione) alla Sala del Conservatorio, presentati dal tenore Tinayre, e la sua *Sonatina rustica* (violinista Isnard).

■ Pure a Parigi, teatro Sarah Bernhard, è piaciuto *Boréau*, il nuovo balletto di Rieti.

■ La signora Coolidge ha offerto un concerto ad Oxford. Nel programma vi erano anche i nuovi *Canti vocali con quartetto* di Pizzetti e la nuova *Sonata* per violoncello e pianoforte in sol minore di Franco Alfano, il quale, espressamente invitato, suonò il pianoforte, insieme col violoncellista Kindler. Successo magnifico.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

MOSER (Dr. H. J.) — *Geschichte der deutschen Musik. I. Band.* Storia della Musica Tedesca. I. volume. (J. G. Cotta, Stoccarda).

Terminata l'opera che, partendo dalla preistoria, va fino all'ora presente, e raggiunge la 4^a ristampa dopo sei anni soli dall'apparizione del 1^o volume, l'A. ebbe cura di aggiornare e veramente rinnovare il suo lavoro (già tanto lodato), così da profumare di nuovi studi e di nuovi atteggiamenti sui vari problemi.

Questo lo condusse, non solo ad arricchire ed approfondire il primo capitolo, e dare risalto ad altri segni caratteristici nazionali, ma a migliorare la distribuzione della materia, anche in rapporto ai secoli posteriori. Adesso la storia della polifonia primitiva procede dai monasteri, ed un nuovo capitolo sulla musica drammatica prima della Riforma, arricchisce il quadro della vita musicale urbana del medioevo. La parte riguardante i Minnesänger comprende ora anche i corrispondenti tentativi di polifonia, mentre il canto popolare spirituale è trattato assieme a quello profano. Nuove verità sulla canzonistica del 1500 vennero aggiunte assieme ad uno studio sulle campane. D'altra parte una nuova disposizione degli esempli musicali diede modo di allargare lo sguardo sull'arte del secolo XVI. Per tutto questo complesso di miglioramenti, la bella opera del Dr. Moser presenta nella seconda edizione interesse quasi di un nuovo lavoro, e noi con piacere vi animeremo l'attenzione degli studiosi.

MANERI (C.) — *L'Insegnamento della Musica nelle Scuole e La Natura del Consenso Musicale.* (Tip. « Bocccone del Povero », Palermo).

Questo piccolo lavoro è diretto a dimostrare che l'insegnamento elementare della musica può essere utilemente a tutti, e ciò in rapporto alle ultime prescrizioni governative sul canto nella scuola. L'A. tende per sua natura a filosofeggiare, e prende la cosa dal lato speculativo. Invero sarebbe bastato dire (come l'A. disse difatti) che il problema è bene risolto da un pezzo in altri paesi, che gli italiani non vorranno ritenere più musicali del nostro; anzi, purtroppo, l'Italia fu una delle ultime nazioni a prescrivere lo studio della musica nelle scuole. Diremo anche di più: altri paesi ormai hanno oltrepassato quello che oggi tra noi pare ancora un grande progresso, e là è di regola l'insegnamento, non solo del canto, ma anche della musica, come campo di sensazioni inutili da sviluppare.

La tesi del maestro Maneri è dunque buona, soltanto si può osservare che non occorreva tanto seria argomentazione per sostenerla.

Posso questo libretto aiutare la diffusione della cultura musicale fra gli italiani.

WAGNER (R.) - WESENDONK (M.) — *Dialogo e Lettere.* (Bottega di Poesia, Milano).

Antonio Pescaroli di qui tradotti questi due volumi di scritti, sul valore dei quali sarebbe orioso parlare. Tutti intuiscono il valore della corrispondenza e delle note intimi del grandissimo Maestro, sgorgate dalla stessa fonte da cui nasce Isolda. Sono come sprazzi di energia, di calore, di forza, sprigionati a fianco alla creazione del capolavoro, o meglio: dei capolavori.

La versione pare fatta con intelligenza da un lato, e da un altro lato con non comune senso del delicato compito di mettere mano in materia così informe-salvata, e tal'altra incandescente. — Notizie storiche, biografiche, confessioni di famili e di nomi, rischiarano parole ed idee.

Insomma una bella pubblicazione, che arricchisce la letteratura wagneriana, la quale, invero, arriva in Italia giusto col tramonto, non già della grandezza del Maestro, ma del wagnerismo.

— 25 Jahre Neue Musik. Jahrbuch 1926 der Universal Edition. (Universal Edition, Vienna).

E come un grido di gioia, che la grande casa editrice viennese lancia in occasione del 25^o anno dalla sua fondazione.

Dopo rapide notizie sull'inizio e sul graduale incremento d'attività editoriale, anno per anno, parecchi fra gli uomini più in vista del mondo musicale odierno, parlano di quel movimento novatore, di cui la Casa stessa è il centro di diffusione. Ed invero la viva compiacenza che anima tutto il bel volume, non è ingiustificata.

Ma non bisognerebbe credere che si tratti d'un volume di pubblicità. Gli scritti dei vari autori trattano argomenti spesso interessanti e viri dell'arte odierna; le stesse notizie riferentesi alla Casa Editrice sono presentate con intelligente carattere artistico, e completeate così da diventare d'interesse generale. Per esempio il dott. W. Altmann dà una statistica delle prime esecuzioni d'opere sulle scene tedesche negli ultimi 25 anni; si dà una lista per età dei principali maestri, ed il libro è chiuso da 80 ritratti, con dati biografici e bibliografici, di compositori, che sono naturalmente quelli di cui l'Universal Edition ha stampate le opere.

Insomma una bella pubblicazione, che interesserà quanti seguono il movimento giovanile internazionale.

GIULIO RAS.

Novità

PERRACHIO (L.):

Tre Pezzi per Arpa.

1. Gagliarda. - 2. Romanesca. - 3. Passe-mezzo.

E. R. 602.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

PAGANINI (N.) — 26 Composizioni originali per Chitarra sola. (J. H. Zimmermann, Riga).

Forse non tutti sanno che il sommo violinista suonava anche la chitarra e vi componeva non meno di 140 lavori fra cui Sonate, Variazioni e Concerti. La maggior parte di tutto ciò andò smarrito, forse perduta. Il dono Max Schulz pubblica qui per la prima volta una scelta di brevi pezzi (16 sono Minuzi) con indicazioni per l'esecuzione, che non è sempre facile. All'inizio d'un certo numero di punti poco chiarissimi, il Maestro mostra anzi un alto grado di abilità tecnica. — Il carattere musicale delle composizioni per lo più brevi, è semplice ma degno degli altri lavori del Maestro, di cui è annesso un bel ritratto.

KORNAUTH (E.) — *Klavier Quartett* op. 18. (L. Doblinger, Vienna).

Egon Kornauth non è più un giovanissimo ed è giunto che la sua musica porti tutti i segni di quella severa maturità che è in questo quartetto con pianoforte. Un materiale tematico robusto ed incisivo viene tratto dalla mano di un buon maestro con slanci appassionati e con impeto foscio. Lo spirito, specialmente nell'adagio, è di un romanticismo di vecchio stampo, che qualche volta rasenta i limiti del luogo comune. Però tutto procede con spontaneità e con disinvolta soavità, sicché la composizione risulta se non sempre interessante, assai piacevole.

LONGO (A.) — *Scenetta Pastorale* per Flauto, Oboe, Clarinetto, Fagotto e Pianoforte. (Fr. Curci, Napoli).

Come dice il titolo, si tratta di cosa leggera, senza pretese, un lieve gioco di strumenti, dove tutto è limpido ed ovvio. Dedicata, caramere e data fanno pensare ad un lavoro ancora da studente; questa Scenetta sia dunque una promessa per l'avvenire.

KARG-ELERT (S.) — *Sonate für Klarinette solo*, op. 110. (J. H. Zimmermann, Riga).

Uno di quei lavori che sono caratterici della Germania d'oggi, e ci mettono in perplessità. Sette pagine di soliloquio d'un clarinettista, che melodeggia sulla base d'un'intensa armonia, che chi legge od ascolta deve compiere ed apprezzare col proprio orecchio musicale. È possibile? ed esteticamente soddisfacente? Forse giorno verrà in cui si trovi questa musica tanto ovvia come sembra a noi quella analoga del secolo XVIII, ma per ora noi confessiamo la nostra rispettosa perplessità.

BLUMER (T.) — *Tanz-Suite* für Flöte, Oboe, Klarinetto, Horn und Fagott, op. 53. (N. Simrock, Berlino).

Cinque danze, Rigaudon, Sarabanda, Minuetto, Danza ungherese, Valzer bosco, One step in stile gradevole e d'una certa grazia, scritte per 5 strumenti a fiato con buona e prudente conoscenza del loro carattere e della loro sonorità.

BLUMER (T.) — *Quartett G. moll* für 2 Violinen, Viola und Violoncello, op. 51. (N. Simrock, Berlino).

Lavoro di sile noabile ed espressivo, condotto con mano mestra. La struttura generale è classica, a tempi distinti e pure incatenati. È musica che non esige troppo da chi suona, e bene eseguita compenserà della fatica dedicata, pure mancando d'un'impronta personale.

KEMPF (W.) — *Quartett für Klavier, Flöte, Violin und Violoncello*, op. 15. (N. Simrock, Berlino).

Lavoro dedicato alla Regina di Svezia, e composto, il 2^o tempo su un canzone popolare avedese, e tutto su temi popolareggianti. Mentre troviamo che sempre l'A. mostra una buona maestria tecnica, non ci pare raggiunto lo scopo di far sgorgare il Quartetto dai temi che naturalmente evocano dati ambienti di caramere. I temi vi sono e circolano attraverso ai vari pezzi, ma il carattere stilistico complessivo è quello classico-romantico tedesco.

SCHNABEL (A.) — *Quintett für Gitarre, 2 Violinen, Bratsche und Cello*. (J. H. Zimmerman, Riga).

Un altro Quintetto per archi e chitarra, scritto questo da Alberto Schnabel, buon maestro, specie nel genere sacro, vissuto dal 1767 al 1831. Questa pubblicazione arricchisce ancora la serie «La chitarra nella musica domestica e da camera cent'anni fa (1789-1820)» edita a cura di H. Albert.

HAAS (J.) — *Kirchen-Sonate für Violine und Orgel*, op. 62. (B. Schott's Söhne, Mainz).

Qui Sonata da chiesa esprime non solo Sonata del tipo italiano sei e settecentesco, in stile melodico alternato con quello contrappuntistico, ma anche Sonata di carattere sacro, svolta da motivi liturgici. E da tutte due i punti di vista il saggio è simpatico ed interessante, e certo va messo in rapporto col movimento esistente ora anche in Germania, per ritornare allo stile veramente organistico della musica d'organo. Segnaliamo questa Sonata da chiesa a chi segue le varie tendenze dell'arte odierna.

GAUDIUS BAS.

ALFANO (F.) — *Sei liriche per Canto e Pianoforte*. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Vita Musicale Italiana*, Napoli.

Dopo i bellissimi *Poemi* di Tagore, editi da non molto, queste Liriche vengono ancora a dirci di quanta fine sensibilità, di quali forti accenti sia capace l'arte di Franco Alfano, magnifico autore di *Sakuntala*.

Esseranali nella vocalità, si presentano tutte (ma soprattutto la prima) molto complicate nella parte del pianoforte: non vorrei vedere nessun grande pianista nell'atto di decifrare queste pagine. Alfano, è vero, dice di volere un pianismo... approssimativo, ma ciò non può prendersi alla lettera, e così il risultato potrebbe essere che, per far nate le note, si falsino terribilmente i tempi.

Delle sei Liriche, *Melancolia* è l'unica che si presenta con una semplicità lineare: pertanto, mi sembra la meno personale. Vero è che il crescendo e il superbo scatto centrale si riconoscerebbero di Alfano a mille miglia.

Le mie predilezioni sono per l'ultima della serie: *Non parire, amor mio, senza aververmi*. Nel ritmo, nel canto, il trepido affanno certo voluto da Tagore ha trovato una corrispondenza ideale. Io amo questa Lirica perché è fervida, generosa nell'ispirazione, perché c'è vera, presente umanità.

ACHILLE LONGO.

RAMELLA (G.) — *Ave Maria*. Coro a tre Voci femminili. (Edizioni Fantuzzi, Milano).

Ispirata ai versi di Giovannì Carducci, la composizione del maestro Ramella viene ad arricchire lo scarso repertorio dei canzoni a più voci di donna, portando agli studi della musica d'insieme le risorse tecniche di una mente esperta e apiente e le attrattive artistiche di uno spirito elevato.

SERPENTINI (I.) — *Inni vari* (Proprietà dell'Autore).

Pochi sono i compositori dell'America del Sud, e pochissimi sono quelli che mandano a noi i frutti della loro attività. J. Serpentini si dedica di preferenza agli inni, ai canti a due voci, alle composizioni d'occasione, prediligendo le forme melodiche e conservatrici di forme del passato.

CENSI (C.) — 5 Canti per Coro di donne a 2 e 3 Voci. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Cinque canzoni su poesie varie offre agli amatori di canto corale il maestro Censi. L'idea di coltivare questo genere di musica è genialissima e meritevole di sincero encomio, specialmente quando ai risultati educativi l'autore sa abbinare ispirazione melodica e genialità d'insieme.

— *New Century Series of School Songs* (Winthrop Rogers, Londra).

Il ben noto editore sta curando una serie di canzoni per le scuole di genere vario a una e più voci, che veramente possono interessare anche i cultori italiani di canto infantile. Notevole *Il Bimbo e la Stellina*, la *Cazione per il giorno natalizio*, una *Festa gioconda* e altre ancora.

DA VENEZIA (F.) — *Trois Pièces pour la jeunesse*. (A. & G. Carisch & C., Milano).

Le tre pagine del noto pianista-compositore non hanno la fragranza di una novità, ma la ristampa segna un'edizione di successo. Ed il successo è meritato perché pochi autori sanno abbinare alla semplicità della concezione, tanta freschezza di ideazione e tanta nobiltà di svolgimenti.

MOFFAT (A.) — *Welsh Airs and Dances*. (Augener Ltd., Londra).

Le vecchie cantilene popolari e gli antichi ritmi di danza hanno sempre una grazia avvincente e l'idea di adattarne parecchi per il violino e il pianoforte è stata felice assai.

GHISALBERTI (D.) — 4 *Gondellieder* per Pianoforte. (Ed. Hug, Zurigo).

Servendosi di mezzi espressivi non troppo arditi, l'autore ha voluto ritrarre fonicamente quattro atteggiamenti dell'incantevole Venezia, appoggiandosi ad una chiarezza di concetto simile alla trasparenza del cielo azzurro che si rispecchia nella laguna.

PANNAIN (G.) — 2 Studi per Pianoforte. (Edizioni Curci, Napoli).

Dell'apprezzato scrivere di cronache musicali e considerazioni storiche sono stati recentemente pubblicati due studi per pianoforte degni di tutto l'interesse e della massima considerazione.

POUISHNOFF (L.) — *Une tabatière à musique*. — *Petite valse*. — *Prélude*. — *Quand il pleut*: per Pianoforte. (Enoch & Sons Ltd., Londra).

Noi conosciamo il Pouishnoff come eccellente pianista, ma non sapevamo che alla mirabile sua capacità di esecutore unisse notevolissime facoltà di compositore gustoso e geniale. I quattro pezzi pubblicati dalla Cassa Enoch attestano le sue dolci creative di primo ordine, lasciando però alla composizione latitante *Quand il pleut* una evidente supremazia di espressione pittorica e sentimentale.

ELISABETTA OROSIO.

BACH-MAGLIONI. — *Concerto in mi maggiore* per Violino e Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna:

E una revisione del noto concerto, in cui il Maglioni giustifica la sua fama di fine interprete curando segni ed abbellimenti taluni dei quali originali.

CLEMENTI-BOGHEN — 12 *Valzer* per Pianoforte. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Ben lontani da quella altera poesia a cui doveva giungere questa forma più tarda, i dodici valzer senza scostarsi dagli spiriti della musica di Clementi, sono tuttavia tali, per la severità del ritmo, da riuscire di buon ausilio ai principianti di pianoforte, ed a questo certo mira l'accorta revisione del Boghen.

CORELLI-LEONARD. — *La Follia* (Variazioni sopra un tema spagnolo) rivedute e annotate da M. Anzoletti. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Revisione molto accurata, specialmente per ciò che riguarda la parte violinistica, la quale abbonda di segni di interpretazione e di esecuzione.

CASTELNUOVO TEDESCO. — *Concerto* per Violino e Piano. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

In una veste editoriale magnifica la Cassa Ricordi presenta questo nuovo Concerto per violino del secondo musicista toscano.

Tre tempi, di cui il primo senza scostarsi dal tipo tradizionale si svolge ampiamente su tema appassionato, mentre nel secondo (Arioso) il carattere recitativo-drammatico si veste di forme più moderne, per raggiungere nel terzo tempo (Vivace impetuoso) maggiore varietà di movimenti e di aspetti.

MAXIMILIANO ROSA.

Composizioni per Pianoforte a due mani

P. FLORIDIA

66405. - *Alla Campagna*. Album. Op. 5.

N. 1. - *Il pastore e il ruscello*.

N. 2. - *La preghiera della sera*.

N. 3. - *Al mulino*.

N. 4. - *Il canto dell'usignuolo*.

N. 5. - *Un ballo al villaggio*.

54209. - *Orient. Scènes pittoresque*. Op. 6.

66410. - *Sulla cuna*. Berceuse.

66411. - *Il canto del falciatore*.

66412. - *Buffi di vento*.

EDIZIONI RICORDI



IN TUTTI I TONI

CONCORSI

Il Governatorato di Roma, nell'intento di conferire la maggiore solennità alla celebrazione del Natale di Roma, bandisce un Concorso con 10 mila lire di premio fra i musicisti italiani per musicare il carme secolare di Orazio. E' consentita piena libertà al concorrente di musicare tutto intero il carme o limitare la musica alle strofe invocatrici ed esaltatrici di Roma e della sua stirpe, secondo sono esattamente indicate con relativo corsivo nella copia del carme allegata al bando.

Il concorso scade alle ore 15 del 31 luglio 1926. Chiedere le norme del Concorso allo Ufficio Antichità e Belle Arti del Governatorato.

La Gazzetta Ufficiale del 29 u. s. pubblica il bando del Concorso al posto di Professore di Armonia e Contrappunto nel Regio Conservatorio di Musica «Luigi Cherubini» di Firenze. Il Concorso è per titoli e, occorrendo, per titoli e per esame. Scadenza 10 luglio p. v.

Nessuna delle trecentosessanta canzoni, presentate al Concorso indetto dalla Casa Sonzogno, è stata dichiarata meritevole del premio di L. 25.000. Solo due lavori hanno ottenuto una particolare segnalazione. Essi portano i motti: (A. E. I. O. U.) Impara l'arte e mettila da parte; (NINNOLO D'OR) Umilitas.

CANTO E PIANOFORTE

NOVITA'

MORTARI V.

DUE LIRICHE:

1. *Lenti giorni son trascorsi*, Parole di Miss Siddal - S. o T. (120108).
2. *Secchi e Sberlechi*, Parole di A. Beltramelli - Ms o Br. (120109).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

NOTIZIE

Iniziata il 14 novembre con *Ballo in maschera*, la stagione scaligera si è chiusa, pure con un'opera verdiana (*Falstaff*) il 19 maggio u. s., avendo una durata di sei mesi e cinque giorni. Si dettero complessivamente 143 rappresentazioni, delle quali 89 in abbonamento e 54 fuori abbonamento; 125 di sera e 18 in mattinata. Le recite a prezzi ribassati furono 3; quelle a prezzi popolari 37 ed altre tre per conto esclusivo del Teatro del Popolo.

Vennero eseguite 27 opere e due balli che indichiamo secondo il numero di rappresentazioni che ciascuna ebbe:

Butterfly (12); *Bohème*, *Haensel e Gretel* (9); *Aida*, *Turandot*, *Faust*, *Kovancina* (8); *Trovatore*, *Walkiria* (7); *Ballo in maschera*, *Carmen* (6); *Nerone*, *Carillon Magico* (5); *Iris*, *Falstaff*, *Lena delle beffe*, *Orfeo*, *Martirio di S. Sebastiano*, *Amore dei tre Re*, *Sigfrido*, *Crepuscolo* (4); *Traviata*, *Maestri Cantori*, *Quattro rasteghi*, *La bella e il mostro*, *Petruska* (3); *Oro del Reno*, *Cavalieri di Ekebù*, *Pelléas et Melisande*, *L'Usignuolo* (2).

Puccini fu quindi l'autore più rappresentato (23 sere con 3 opere) e la sua *Butterfly*, così bistrattata quando vi apparve la prima volta, è ora l'opera che ha tenuto il cartellone un maggior numero di sere; seguono Verdi con 28 rappresentazioni e 5 opere e Wagner con 20 recite e pure con 5 opere. Nuovissime erano *La bella e il mostro* e *Turandot*; nuove per l'Italia, *Kovancina*, *Martirio di S. Sebastiano* e *L'Usignuolo*. Opere di nuovo allestimento durante la gestione dell'Ente autonomo: *Ballo in maschera*, *Faust*, *Butterfly*, *Crepuscolo degli Dei*, *Carillon magico*, *Sigfrido*, *Amore dei tre Re* e *Petruska*.

Non vennero rappresentate, per quanto figurassero in cartellone, il *Freischütz* e *Il bambino e i sortilegi*.

Nello scanno direttoriale si alternarono Toscanini (52 sere), Panizza (57), Santini (24), Votto (10), Strawinsky (4).

Il maggior incasso si ebbe con la prima di *Turandot*.

Il 24 maggio, nella piazza S. Giovanni di Trieste è stato inaugurato il monumento a

Giuseppe Verdi, opera dello scultore Laforet, già demolito dalla plebaglia austriaca allo scoppiare della guerra, ed ora fuso con cannoni presi agli austriaci.

Il sindaco, sen. Pitacco, alla presenza del rappresentante del Governo, on. Cantalupo, del prefetto gr. uff. Guasti, del generale di Corpo d'Armata Montanari, del generale di Divisione Pugliese, del generale della Milizia Monesi, dell'on. Banelli e di tutte le autorità e rappresentanze con bandiere e di enorme folla che gremiva la piazza, ha pronunciato una nobile rievocazione della passione degli irredentisti e del culto di Trieste per Giuseppe Verdi.

Allo scoprimento della statua sono stati cantati dei cori verdiani ed è stata suonata la Marcia Reale mentre venivano deposte numerose corone d'alloro alla base del monumento.

In Assisi, benedetta dal Padre M. Alfonso Orlich, Ministro generale dell'Ordine Serafico, è sorta «L'Editrice Musicale Franceseana», che si propone di esumare dagli archivi e dare alla luce opere d'insigni maestri.

Nella ultima adunanza del direttorio dei liberi professionisti di musica, si è designata la commissione per la annunciata Mostra di musica contemporanea. A far parte di questa commissione sono stati invitati i maestri: Pizzetti, Montemezzi, De Sabata, Pil-Mangagalli, Luwaldi, Toni, R. Bossi, D'Erasmo, che hanno accettato e si raduneranno prossimamente per le eventuali intese.

Per informazioni ed eventuali iscrizioni al Sindacato, rivolgersi presso la Segreteria delle Corporazioni del Sindacato delle professioni intellettuali, via Manzoni, 41.

E' sorto, a Filadelfia, un comitato che si propone di raccogliere denaro per contribuire alla erezione di un monumento alla memoria del maestro Marco Enrico Bossi, nella sua città natale.

Il Ministro della P. I. ha incaricato i maestri Schinelli, Alajcone, Labroca rispettivamente per l'Italia settentrionale, centrale, meridionale ed isole, di eseguire un'accurata inchiesta sull'insegnamento del canto nelle scuole elementari per accettare se e come vengono applicati i principii e le norme relative ai nuovi programmi e con quale risultato. Ciascun inquirente dovrà presentare una accurata relazione, proponendo eventualmente nuovi provvedimenti per vivificare questa branca degli insegnamenti artistici.

Gatti Casazza è stato confermato direttore

generale del Metropolitan di New York fino al 1931.

Toscanini dirigerà a Busseto dodici rappresentazioni di *Falstaff* e di *Rigoletto*, per celebrare il XXV anniversario della morte di Verdi. Tra gli interpreti delle due opere figurano i nomi di Gigli, Galeffi, Rimini e Toti Dal Monte.

Altre stagioni importanti sono in vista: A Rimini si rappresenterà *Turandot*, direttore Panizza. Per la stagione di fiera a Bergamo sono già state presele *Turandot* e *Francesca da Rimini*. Quest'ultima opera, diretta dall'autore, sarà pure eseguita a Trento.

Si delinea già il cartellone per il Dal Verme di Milano, in cui sarà ripristinata la stagione autunnale; direttore Mario Terni, si darebbe *Otello*, *Lohengrin*, *Butterfly*, *Fanciulla*, *Mefistofele*, *Trovatore*, *Chénier* e *Animale allegra* di Vittadini, nuova per Milano. Mascagni dirigerebbe il suo *Marat*.

NECROLOGIO

Il 29 maggio è morto a Milano il comm. Luigi Zerbini, gerente fino allo scorso anno, e fondatore della Società Suvini e Zerbini che gestisce quasi tutti i teatri di Milano. D'umili origini, ma dotato di senso pratico straordinario e di eccezionale attività, poteva considerarsi una vera competenza per tutto quanto riguarda il teatro sotto l'aspetto industriale.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Due Violoncelli

DOTZAUER (J. J. F.).

E. R. 62. - *Tre Sonate*.

DUPORT (J. L.).

E. R. 52. - *Ventuno Studii* per Violoncello, con un secondo Violoncello ad *obbligato*.

KUMMER (F. A.).

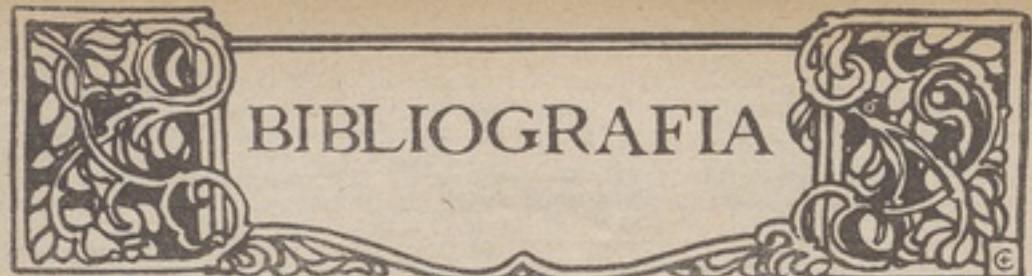
E. R. 45. - *Otto grandi Studii* per Violoncello ad *obbligato*. Op. 44.

LEE (S.).

E. R. 28. - *Dodici Duetti*. Op. 36-40.
Revisioni di G. MAGRINI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Diffondete "MUSICA D'OGGI",



EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

e Canto solo

- AITKEN (G.) (120304). Mother o' Mine. Song. Words by R. Kipling. Ms. o Br.
- BOGHEN (F.) On dit oui... On dit non... d'après « Quelle di fuori porta ». Chanson-Fox trot. Paroles françaises de A. Foucher. Paroles italiennes de L. Bonelli. S. ou T. : (R. 944). Chant et Piano.
- (R. 945). Chant seul.
- CAZABON (A.) (120302). Somebody's Darling. Vocal Waltz. Words by M. Gartman. Ms. o Br.
- DENZA (L.) (120305). Villa Rosa (Funical-Funical). Song. Words by M. Gartman. Ms. o Br.
- DONATO (E.) (120301). Julian (I want to join in the Dancing). Words by M. Gartman. Arranged by Ch. Vassalli. Ms. o Br.
- PEDRON (C.) LAVORO E BELLEZZA. Favola in un atto. Completa.

PIANOFORTE A DUE MANI

- BOGHEN (F.) (R. 946). On dit oui... On dit non... d'après « Quelle di fuori porta ». Chanson-Fox trot.
- CLEMENTI (M.) 12 Sonate. (S. Cesl) : (E. R. 689). Fascicolo I. (Sonate I. a VI).
- (E. R. 670). » II. (Sonate VII. a XIII).
- ČZERNY (C.) (E. R. 671). La Scuola della Felicità sul Pianoforte. 40 Esercizi calcolati a sviluppare l'agilità delle dita. Op. 299. (G. Busoni-Micheli).
- El Primer Maestro de Piano. Clen Estudios dia-rios. Op. 599. (E. Pozzoli).
- (E. R. 696). Parte II. Ejercicios 32 al 57.
- (E. R. 697). » III. » 58 al 75.
- (E. R. 698). » IV. » 76 al 100.
- HUNTER (F.) (E. R. 605). Rondò. Op. 21, 30 e 48. (E. Pozzoli).
- KUHLAU (F.) (E. R. 592). 12 Sonatine. Op. 20, 35 e 59. (E. Pozzoli).
- LONGO (A.) (E. R. 668). 18 piccoli Pezzi tratti dalle Opere di F. Mendelssohn, F. Schubert, R. Schumann, scelti, ordinati, riveduti e diteggiati.

- MARTINI (Padre G. B.) (E. R. 647). Alcuni Frasi di Sonate: 1. Adagio, estratto dalla 2^a Sonata. — 2. Vi-vace estratto dalla Sonata 1^a per il Cembalo. — 3. Sonata 2^a per l'Organo. (M. Vitali).
- (E. R. 648). 12 Sonate d'Intavolatura per il Cembalo e l'Organo. (M. Vitali).
- RAMEAU (J. Ph.) (E. R. 666). 12 Pezzi facili: (A. Longo).
- SCHUMANN (R.) (E. R. 688). Album per la gioventù. Op. 68. (R. Lorenzon).
- (E. R. 689). Scene fanciullesche. Op. 15. (R. Lorenzon).

PIANOFORTE

a quattro mani

- ENKE (E.) (E. R. 662). 12 Pezzi melodici nell'estensione di cinque note. Op. 6 e 8. (E. Mariano).

ARPA

- SCARLATTI (D.) (E. R. 667). 10 Pezzi per Pianoforte, trascritti e diteggiati per Arpa. (Venezia Masselli Brigandì).

VIOLINO SOLO

- LIPINSKI (C.) (E. R. 643). Nove Capricci da Concerto. Op. 10, 27, 29. (R. Franchi).

- PALASCHKO (J.) (E. R. 627). 18 Studi di posizione. Op. 71.

- WAGNER (R.) (E. R. 668). L'ANELLO DEL NEBELUNG. Trilogia. Prologo: L'Oro del Reno — 1^a Giornata: La Walkiria — 2^a Giornata: Sigfrido — 3^a Giornata: Il Crescendo degli Dei. Studi d'Orchestra per Violino, riveduti e diteggiati. (R. Franchi).

VIOLINO E PIANOFORTE

- ANZOLETTI (M.) (120170). Pace d'ignote sponde. Carne.

- CAMPAGNOLI (B.) (E. R. 659). Sei Sonate per Violino e Basso. Op. 1, trascritte per Violino, con accompagnamento di Pianoforte. (J. Veniz).

- LOLLI (A.) (E. R. 664). Sei Sonate per Violino. Op. 1. Realizzazione del Basso numerato e accompagnamento di Pianoforte di G. Galli.

- PERGOLESI (G. B.) (E. R. 660). 12 Sonate per due Violini e Basso numerato, liberamente ridotte per Violino e Pianoforte da A. Longo, coll'aggiunta della riduzione per Violoncello di L. S. Glarda.

- PUGNANI (G.) (E. R. 649). Sei Sonate per Violino e Basso, armonizzate e trascritte per Violino e Pianoforte da E. Polo.

- VIOTTI (G. B.) (E. R. 657). Sei Sonate per Violino e Basso. Op. 4, trascritte per Violino, con accompagnamento di Pianoforte. (J. Veniz).

- (E. R. 658). Sei Sonate per Violino e Basso, trascritte per Violino, con accompagnamento di Pianoforte. (C. Galli).

ORCHESTRA

- CAZABON (A.) (120303). Somebody's Darling. Vocal Waltz, arranged for Orchestra, and Piano-conductor.

- DENZA (L.) (120306). Villa Rosa (Funical-Funical). Song, arranged for Orchestra, and Piano-conductor.

- TOMMASINI (V.) (120079). Paesaggi Toscani. Rapsodia su temi popolari per Orchestra. Partitura-Formato raccapicciabile.

- ZERKOVITZ (B.) (120111). LA BAMBOLA DELLA PRATERIA. Operetta. Fantasia in due parti per piccola Orchestra, con Pianoforte-conduttore, composta da V. Billi.

- LIBRETTI D'OPERE TEATRALI**
L'Isaile. Operetta in 3 atti di G. Adami, per la musica desunta dalle Melodie di F. Paolo Tosti.

- LAVORO E BELLEZZA. Favola in un atto di Riccardo Pedroni e Remo Michela, per la musica di Riccardo Pedroni.

ALTRE EDIZIONI

MUSICA DIDATTICA

- BUYA (A.). Nuovo Metodo per Violino con la teoria del Tetracordo: Parte III, Quarta e Quinta Posizione (fasc. 39, fasc. 40). — Parte IV: Fasc. 19, La pedagogia dell'arco. (A. & G. Carisch & C., Milano).

- DE RUBERTIS (V.). Teoria completa de la Musica con ejercicios practicos. (Miguel Cavalla, Buenos Aires).

- MUELLER-WENDISCH (M.). Violin-Schule. Op. 10. Teil I: Heft 1, 2; Teil II: Heft 1, 2, 3; Teil III: Heft 1, 2, 3, 4. (N. Simrock, Leipzig).

- RAMBELLINI (D.). Il Flodista moderno. Del ritmo e dei contrasti ritmici. Fasc. III. (F. Bengiovanni, Bologna).

- ROSTAGNO (G. L.-DELLA CORTE (A.). Camioniere Parraviano con accompagnamenti facilissimi per il Pianoforte o l'Harmonium di G. P. Cherini. (G. Paravia & C., Torino).

- SELVA (B.). L'Enseignement musical de la Technique du Piano. II. Partie. (Rouart, Lerolle & C., Paris).

PICCOLA ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

- AUSSEILL (F.). Rêves crepusculaires. (P. Gaudet, Paris).

- BATTLE (J.). Fleurs qui me parlez. — Coccinelle. — Ninette aux champs. — Le trois roses. — Un soir. — Ma berceuse. (E. Gaudet, Paris).

- BLANC (H.). Ecoute ma Mie. (E. Gaudet, Paris).

- BLÉMANT (L.). Paris-Lens. Marche. — Alsis. Ouverture. (E. Gaudet, Paris).

- BORGHINI (L. J.). Temps enfui. Esquise. (A. Zoboli, Montecarlo).

- CAPRI (A.). Sérénade espagnole. — Valse lascive. (E. Gaudet, Paris).

- CATTEDRA (O.). Tempo di marcia. (A. & G. Carisch & C., Milano).

- DI MASI (G.). Suono de la vida. Tango. (A. Zoboli, Montecarlo).

- DYCK (V.). Tout s'apaise. — Le secret d'un cœur. — Conte de mère-grand. — Je chante l'amour. — Tragédie. — Mythes fœris. — La Mort de Dieu. (E. Gaudet, Paris).

- DULAURENS (A.). Chant élégiaque et Gaillarde. (E. Gaudet, Paris).

- FORTERRE (H.). Aria en Re majeur (Francescatti). — Valse brillant (Chopin). (E. Gaudet, Paris).

- FURGEOT (J.). La plus belle des fées. (E. Gaudet, Paris).

- GALLINI (L.). Tango des Caresses. (A. Zoboli, Montecarlo).

- GEORGES (A.). Vénus et Adonis. Transcription de H. Mouton. (E. Gaudet, Paris).

- GUERRI (M.). Ama errante. — Le Coffret. Mélodie. (E. Gaudet, Paris).

- LOGEART (G.). Foch. (E. Gaudet, Paris).

- MASCHERONI (V.). Adorable Charleston. Fox trot. (A. & G. Carisch & C., Milano).

- MENDELSSOHN (F.). Canto di primavera. (A. Zoboli, Montecarlo).

- MEZZACAPPO (E.). Chez le marguier. Canzonetta. — Béthique. Mélodie Andalouse. — Rêverie. — Invocation. Romance sans paroles. — Vision. Mélodie mystique. — Petit Mozart. Menet. (E. Gaudet, Paris).

- MICHIELS (G.). Tzigane-Cardas. (E. Gaudet, Paris).

- MIGOT (G.). Trois Ciné Ambiances. (M. Senart, Paris).

- PESSARD (E.). La pâture dansée. (E. Gaudet, Paris).

- PILLON (Ch.). Poésie Simone. Berceuse. (E. Gaudet, Paris).

- PESANI (J. G.). Le Roi des cavernes. Ouverture. (A. Béthune, Paris).

- POPY (F.). Vers l'île du rêve. Pièce symphonique. — Egyptia. Divertissement oriental. — Bonjour mon cher! Blaue. — Chevauchée infernale. — Légende Scandinave. — La Valkyrie. Fantaisie. (E. Gaudet, Paris).

- RAMEAU (J.). Les fêtes d'Hébé. (E. Gaudet, Paris).

- ROCCA (V.). La Danse des Mouettes. Scherzo. (A. Zoboli, Montecarlo).

- ROSSI (O.). Moretta. Intermezzo. (A. & G. Carisch & C., Milano).

- ROSSI (S. E.). Crémuse. Intermezzo. (A. Zoboli, Montecarlo).

- SADUN (J.). Sérénade à Juasita. (E. Gaudet, Paris).

- STAZ (H.). Cloches joyeuses. Carillon. — Les Sabots de Suzon. Ouverture. — Minuit d'engolisse. (E. Gaudet, Paris).

- TRÉMOLO. Happy five Step. (E. Gaudet, Paris).

- VOLPATTI (P.). Les Fleurs fatales. — Nitchevo. (E. Gaudet, Paris).

- WESLY (E.). Hymnes des Alliés. (E. Gaudet, Paris).

- ZOBOLI (A.). Gondole vénitienne. — Giro d'Italia. Marcha. — Profane Love. One Step. (A. Zoboli, Montecarlo).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO

Direttore responsabile: CARLO CLAUSETTI

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

PIANOFORTI AUTOPIANI

'ANELLI, CREMONA

PRIMATO ITALIANO



PRODUZIONE

CINQUE PIANOFORTI AL GIORNO

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA

Prezzi Cataloghi a richiesta

Soc. An. ANELLI - CREMONA

CASA MUSICALE
Ditta ALBERTO DE SANTIS

ROMA (9) - Via Ripetta 172 a 176 - Telefono 63-20 - Ind. Teleg.: Lauteria

Wiener Philharmonischer Verlag A. G.
WIEN IV.
Le migliori partiture da studio

NOVITA'

84. PERGOLESI. - La serva padrona	L. 20,-
299. MALIPIERO. - Pause del silenzio	" 14,-
253. MAHLER. - 7 ultimi canti	" 22,-
127. WAGNER. - « Parsifal ». Incantesimo venerdì santo	" 3,20

Chiedere ultimo catalogo

Servizio rapidissimo commissioni
Spedizioni giornaliere
.. in tutto il mondo ..
aa

Grandioso assortimento
di tutte le edizioni classiche e moderne

aa

MUSICA RUSSA

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

.. Tutte le novità ..

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Blanche 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.; Filigrane finissime; Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol soprattini.

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 GERMANANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
Bongiovanni Francesco - Via Rizzoli 22-24
Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.

Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.

Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S.
Luca 52-54 - Tel. 21-637.

— Fratelli Serra - Musica, rulli, pianoforti, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).
LODI.

Castellotti Jori e C. - Corso Roma, 39
MILANO.

G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PADOVA.

« Bottega della Musica » - Via Roma, 25 .
PALERMO.

G. Ricordi e C. - Via R. Settimio, Palazzo
Francavilla.
ROMA.

G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.

Silvio Parisi - Stabilimento Musicale - Via XX
Settembre, 76 - Strumenti - Musica.
TRIESTE.

Editoria Musicale Carlo Schmidl (proprietaria
anche delle edizioni C. Schmidl e C.) -
Via G. D'Annunzio 2. Casella Postale Ufficio
III, N. 174.

— Tedeschi e Obersnn - Corso Vitt. Eman., 26
— Arlo Tribel - Successore a Schmidl e C.

WARESE.
Ditta Giuseppe Riccardi - Corso Roma.
Strumenti Musicali

CHIAVARI.

Pollicino Salvatore di Ruggiero - Piazza Roma
N. 1 - Fabbrica di Pianoforti.

**CASA MUSICALE
Giuseppe De Bernardi**

Succ. ENRICO DE BERNARDI
Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

Telefono 21-637
fondato nel 1880

INGROSSO DETTAGLIO

Instrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
nomati Mandolini « Felice Arpino »
e P.M. VINACCIA fu P. di Napoli —

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

Novità

A. SCHINELLI

“A TE D’ITALIA I PARGOLI”

Coro a due voci parole di G. PRATI
(dall’Ode in morte di A. Manzoni)

120156 - Con accompagnamento di Piano-
forte.

120157 - Parte di canto solo.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



**DISCHI CELEBRITA' - CANZONESETTE
DANZE MODERNE**

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

STABILIMENTO MUSICALE

TITO BELATI - Perugia

STRUMENTI MUSICALI
E MUSICA PER BANDA

Catalogo Gratis

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA EDI
COLTURA MUSICALE



ANNO VIII. NUMERO VII. LUGLIO MCMXXVI

FARINA LATTEA "ERBA" ALIMENTO COMPLETO PER BAMBINI

*Il più rationale nutrimento per i bambini
dopo il sesto mese di età e durante lo svizzamento*
CARLO ERBA - MILANO



Partiture in formato tascabile

- ALALEONA (D.)
DUO CANZONI ITALIANE per Archi, Celeste e Timpani:
1. La mamma lontana. (119069).
2. Canzone a ballo. (119070).
- ALFANO (F.)
SINFONIA IN MI (in tre tempi). (119243).
- CARABELLA (E.)
ANSANTE, CON VARIAZIONI. (118708).
- CASELLA (A.)
LE COUVENT SUR L'EAU, (II Convento Veneziano). Comédie chorégraphique sur un argument de J. L. Vandoyer. Fragments symphoniques. (118810).
A NOTTE ALTA. Poema per Pianoforte e Orchestra. (119059).
- CASTELNUOVO-TEDESCO (M.)
CONCERTO ITALIANO in Sol minore. (119977).
- CASTALDI (A.)
TARANTELLA per Orchestra d'Archi. (119319).
- DE SABATA (V.)
JUVENTUS. Poema sinfonico. (118672).
LA NOTTE DI PLATON. Quadro sinfonico. (119526).
GETHSEMANI. Poema contemplativo. (119899).
- GASCO (A.)
BUFFALMACCO. Preludio giocoso. (119071).
PRESSO IL CLITUNNO. Preludio pastorale. (119072).
- GEMINIANI (F.)
ANDANTE per Archi, Arpa ed Organo. Revisione e annotazione di G. MARENZZI. (119973).
- GUERRINI (G.)
VISIONI DELL'ANTICO EGITTO. Due quadri sinfonici (dall'«Aphrodite» di Pierre Louys): 1. Su molo d'Alessandria. - 2. Il baccanale in casa di Bacchis. LUALDI (A.) (118674).
- LA FIOGLIA DEL RE. L'Interludio del sogno. (Ano II). MALIPIERO (G. F.) (119422).
- PER UNA Favola CAVALIERESCA. Illustrazioni sindetiche. (119001).
- VARIAZIONI SENZA TEMA per Pianoforte e Orchestra. (119925).
- DALLE TRE COMMENIE GOZZOLIANE. Frammenti sinfonici: 1. La bottega da caffè. - 2. Sior Todero Bronzolon. - 3. Baruffe Chiozzote. (119432).
- MANCINELLI (L.)
SCENE VENEZIANE. Suite. N. 3. Fuga degli amanti a Chioggia. (118675).
- MARCELLO (B.)
DIOSE. Frammento di Cantata per S. o T. col Basson continuo realizzato per Orchestra d'Archi da A. Tonl. (119384).
- MARIOTTI (M.)
A FERRARA. Poema sinfonico. (118705).
- MARTUCCI (G.)
NOTTURNO in Sol bemolle. Op. 70, N. 1. (118812). NOVELLETTA. Op. 82. (118813).
- MONTEVERDI (C.)
SONATA sopra «Santa Maria» per Canto ed Orchestra. Versione rimasta e strumentale di B. Molinari.
- PICK-MANGAGALLI (R.) (118670). NOTTURNO E ROSEO FANTASTICO. Op. 28 (119073).
- PIZZETTI (L.)
TRIO IN LA per Violino, Violoncello e Pianoforte.
- PRATELLA (P. B.) (119895). IL MINUETTO DIABOLICO. Suite orchestrale su musica clavicembalistica di Pier Giuseppe Sandoni, bolgese (16...-1750). (119639).
- RESPIGHI (O.)
ANTICHE DANZE ED ARIE per Liuto (Sec. XVI). Trascrizione libera per Orchestra: Ia Suite I. MOLINARI (SIMONE). Ballero detto «Il Conte Orlando». - II. GALLEI (VINCENZO). Gagliarda. - III. IONOTO. Villanelle. - IV. IONOTO. Passo mezzo e Mascherada. (118814).
- ANTICHE DANZE ED ARIE per Liuto (Sec. XVI e XVII). Trascrizione libera per Orchestra. 2 Suite: I. CASOSSO FABRIZIO. Lute soave. Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canaria. - II. G. B. BESANNO. Danza rustica. - III. AUTORE INCERTO. Campane Parigliesi. MERSENNE MARIN. Aria. - IV. GUARNACELLI BERNARDO (detto il Bernardello). Bergamasca. (119577).
- BALLATA DELLE GNOMINI. (119003).
- FONTANE DI ROMA. Poema sinfonico: (La fontana di Valle Giulia all'alba. - La fontana del Tritone al mattino. - La fontana di Trevi al meriggio. - La fontana di Villa Medici al tramonto). (118815).
- PINI DI ROMA. Poema Sinfonico: I. I Pini di Villa Borghese. - II. Pini presso una Catacomba. - III. I Pini del Gianicolo. - IV. I Pini della Via Appia. (119777).
- BELFAGOR. Ouverture. (119689).
- ROSSI (M. A.)
TOCCATA. Trascrizione libera per Pianoforte, con accompagnamento d'Orchestra d'Archi e Organo di A. Tonl. (119389).
- SANTOLIQUIDO (F.)
ACQUARELLI. Suite sinfonica: (La mattina nel bosco. — Nevica... — Vespro. — Festa notturna) (118711).
- SORO (E.)
SUITE SINFONICA. N. 2. (119289).
- TOMMASINI (V.)
IL SEATO REGNO. Poema sinfonico. (119068).
- GUERRI DI LUNA: I. Chiese e Raine. — 2. Serenate. (119651).
- PAESAGGI TOSCANI. Rapsodia su temi popolari per Orchestra. (120079).
- VITTADINI (F.)
ARMONIE DELLA NOTTE. Preludio. (119893).
- ZANDONAI (R.)
SERENATA MEDIOEVALE per Violoncello solista, due Corali, Arpa ed Archi. (118816).

CASA MUSICALE
Ditta ALBERTO DE SANTIS

ROMA (9) - Via Ripetta 172 a 176 - Telefono 63-20 - Ind. Teleg.: Liateria

Wiener Philharmonischer Verlag A. G.
WIEN IV.
Le migliori partiturine da studio

NOVITA'

84. PERGOLESI. - La serva padrona	L. 20,-
299. MALIPIERO. - Pause del silenzio	" 14,-
253. MAHLER. - 7 ultimi canti	" 22,-
127. WAGNER. - « Parsifal ». Incantesimo venerdì santo	" 3,20

Chiedere ultimo catalogo

Servizio rapidissimo commissioni

Spedizioni giornaliere
.. in tutto il mondo ..

AA

Grandioso assortimento
di tutte le edizioni classiche e moderne

AA

MUSICA RUSSA

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

.. Tutte le novità ..

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da gioco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate
"Larios Mill" "Old Larios Mill" "Labor Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

VALVOLE RADIO

ASSOLUTA PUREZZA
DEI SUONI



PHILIPS

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro

20

MODELLO ASSORTITO
con imbuto e a mobile

da L. 400 a L. 3500

DISCHI a DOPPIA FACCIA

cantati dai più celebri artisti

da L. 14 a L. 27,50

Cataloghi gratis

I Signori Negozianti di Musica sono pregati di
domandare il Listino Confidenziale per i Rivenditori



PIANOFORTI AUTOPIANI

'ANELLI, CREMONA

PRIMATO ITALIANO



PRODUZIONE

CINQUE PIANOFORTI AL GIORNO

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA

Prezzi Cataloghi a richiesta

Soc. An. **ANELLI** - CREMONA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:	MILANO	ABBONAMENTI:
ITALIA: L. 1,00 ESTERO: L. 1,50	VIA BERCHET, 2	ITALIA: anno L. 10 s. L. 5,50 ESTERO: " L. 14 " L. 7,50
(oltre la tassa governativa di L. 0,10)		

SOMMARIO

LUCIANI S. A. - L'avvenire della musica	Pag. 203	RECENSIONI: Musica Sacra. - Musica vocale e strumentale da camera. Musica sinfonica	Pag. 226
SIGNORELLI M. - La musica presso gli etruschi	" 211	IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie	" 229
RIVISTA DELLE RIVISTE: Don Francesco Montali. - Musica e dilettanti. - Italia. - Estero	" 215	BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	" 231
VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti	" 223		

BRANO MUSICALE:

L. PERRACCHIO: *La Luna*. Studio per i piccoli.

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 GENNI 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.

G. RICORDI & C. Editori - MILANO

ANNO VIII.

LUGLIO 1926

NUM. 7.

MUSICA D'OGGI

CISARI

L'avvenire della musica

La musica attraversa attualmente una crisi profonda, paragonabile soltanto a quella prodottasi nei primi secoli dopo Cristo, — alla fine dell'arte greco-romana e al sorgere del canto cristiano, — o a quella prodottasi più tardi, verso il sec. XIII, — al sorgere cioè dell'arte moderna propriamente detta, polifonica ed armonica.

Questa crisi, non meno importante delle precedenti, è nello stesso tempo spirituale e formale, poiché in musica vi è identificazione fra forma e contenuto. Basterà perciò considerare attentamente il materiale sonoro della musica attuale ed il suo impiego, per rilevarne le tendenze principali e desumerne le ragionevoli conseguenze nell'avvenire.

1.

La musica moderna è basata sul cosiddetto *temperamento*, il quale consiste nella divisione artificiale dell'intervallo di ottava in dodici semitonni equidistanti.

Come è noto nell'intervallo di ottava vi è un numero indeterminato di suoni intermedi più o meno facilmente individuabili. Gli indiani ne calcolano ventidue e li chiamano *sruti*, i greci ne calcolavano ventiquattro, e il chiamavano *diesis*, e, teoricamente, nella musica moderna, considerando i diesis e i bemolle, vale a dire le alterazioni ascendenti o discendenti delle note a distanza di tono, ve ne sarebbero almeno diciotto. Se non chè praticamente il diesis, che aumenta una data nota, e il bemolle che la diminuisce, si identificano; così nei pianoforti i tasti neri raffigurano indifferentemente i diesis o i bemolle, e l'ottava risulta, come dicevamo, di dodici intervalli equidistanti, detti semitonni cromatici.

Gli strumenti ad arco, non essendo ad intonazione fissa, distinguono spesso il diesis dal bemolle, ma praticamente, per la vicinanza degli strumenti a fiato, basati sulla scala temperata o del pianoforte, finiscono col temperare anch'essi la scala. Sicchè non solo la musica per pianoforte, lo strumento più rappresentativo della musica moderna, ma quella orchestrale finisce con l'essere basata sul temperamento.

Questo sistema artificiale rende possibile il giro tonale, vale a dire la progressione attraverso tutti i dodici toni della scala cromatica di una data melodia, la quale può conservare la sua individualità immutata a qualunque altezza. Se non chè questo sistema che solo ha reso possibile il prodigioso sviluppo della musica occidentale, ha in sè un difetto non trascurabile: l'impurità dell'intonazione di ciascuna nota. La scala temperata è una scala artificiale i cui intervalli sono notevolmente differenti da quelli della scala naturale. L'intervalle si-dono che nella scala naturale è più piccolo di quello *mi-la*, nella scala temperata viene assimilato a quest'ultimo. La terza è crescente rispetto a quella naturale, e la quinta è calante. In altri termini, il pianoforte che è lo strumento più caratteristico della musica moderna, è uno strumento normalmente scorciato.

Tali differenze d'intonazioni fra la scala naturale e quella temperata sono sopportabili, ma pur sempre sensibili specialmente in strumenti come l'organo e l'harmonium che tengono i suoni, su cui sarebbe impossibile eseguire certe musiche tollerabili sul pianoforte, e impediscono la trascrizione esatta di musiche esotiche, di musiche corali e di canti popolari in genere, i quali non adoperano che intervalli naturali.

Prima che fosse adottato generalmente (verso la metà del secolo XVIII) il temperamento uguale, consacrato da G. S. Bach nella sua opera famosa intitolata appunto *Il clavicembalo ben temperato*, adoperandosi soltanto toni con

non più di tre diesis o bemolli, si accordava il clavicembalo in modo ineguale, accordando cioè perfettamente certi intervalli e imperfettamente altri. Il che non era un sistema privo di inconvenienti. Il Rameau nel 1726, nel suo *Nouveau système de musique* ne proponeva un altro nel quale le terze dei toni usuali erano conservate giuste a scapito delle quinte dei toni meno usati. Ma prevalendo sempre di più il cromatismo, si doveva fatalmente arrivare al temperamento uguale, propugnato da Bach, che ha tutte le quinte calanti e le terze crescenti, perché è più spiacerevole sentire accanto a degli intervalli giusti degli intervalli falsi, che degli intervalli tutti più o meno falsi. Senza dire che solo questo sistema permetteva l'impiego di tutti i dodici semi toni e quindi lo sviluppo del cromatismo; il quale, creato dai madrigalisti italiani alla fine del 500 e codificato da Bach, doveva raggiungere la sua più completa espressione nel *Tristano* di Wagner e diventare l'unico genere di musica normalmente impiegato nell'epoca moderna.

Ora questo cromatismo, ottenuto, come abbiamo visto, a scapito della purezza dei suoni, dopo aver accentuato in un unico modo maggiore minore i due modi relativi della musica del 7-800, tende fatalmente all'atonalità, alla distruzione cioè di qualsiasi centro tonale sia pure transitorio e quindi implicitamente del *melos*, che è l'elemento specifico della musica.

Il fiume della musicalità moderna non può andare oltre, e rifiuisce perciò verso due rami che sembravano inariditi: il diazionismo e l'enarmonia.

2.

E dichiariamo prima di tutto che cosa intendiamo per diazionismo.

Noi non vogliamo tanto con questa parola alludere alla musica non cromatica, vale a dire quella del 7-800, quanto a quella del 5-600, in cui sopravvivono le modalità gregoriane, e che adopera gli elementi della scala naturale.

E' sintomatica presso alcuni musicisti moderni, quali il Pizzetti e il Respighi la tendenza a rimettere in onore le antiche modalità. Se nonché nessuno di questi musicisti ha sospettato che bisognava, per realizzare questa tendenza, modificare non solo l'impiego dei mezzi di espressione, ma lo stesso materiale sonoro. Nessuno ha pensato cioè che tanto il gregoriano quanto la polifonia vocale, si valgono della scala naturale e non di quella temperata, e

che la bellezza e il fascino delle combinazioni melodiche o armoniche è dovuta alla purezza della intonazione.

« Le particolarità della scala naturale, ha osservato l'Helmutz nella sua opera famosa: *Teoria fisiologica della musica*, si manifestano soprattutto nell'antica musica italiana di Palestrina, Vittoria, Gabrieli e dei loro contemporanei. Queste opere richiedono le consonanze più giuste, perché esse non ottengono le sfumature più delicate dell'armonia che per i rivolti degli accordi, l'alternarsi degli accordi maggiori e minori, ed un piccolo numero di dissonanze formate dai ritardi. Eseguite sulla scala temperata esse perdono ogni senso ed ogni espressione ».

I musicisti moderni, che tolte rare eccezioni, non hanno sentito altra scala che quella temperata, sorvolano in generale molto facilmente sulle imperfezioni di questo sistema. L'alterazione che subiscono le quinte è poca cosa, questo è vero, e quanto alle terze si dice di solito che formano una consonanza meno perfetta che quella della quinta, e che per conseguenza si è meno sensibili alla falsità dell'intervallo di quel che si sarebbe per le quinte. Quest'ultima asserzione è ancora vera finché ci si limita alla musica ad una sola parte, in cui le terze figurano come intervalli puramente melodici e non armonici. In un accordo consonante al contrario, le alterazioni della giustezza sono ugualmente sensibili per un suono qualunque, la teoria e l'esperienza si accordano per provarlo, e l'effetto spiacerevole dell'accordo temperato dipende essenzialmente dalla terza falsa... ».

Mozart e Beethoven, dice altrove l'Helmutz, sono ancora al principio del periodo in cui comincia la dominazione del temperamento uguale. Mozart ha ancora avuto occasione di fare dei profondi studi nei pezzi di canto. E' il maestro dei maestri per la soavità dell'armonia quando tende a questo, ma è l'ultimo. Beethoven ha preso arditiamente possesso delle ricchezze che gli poteva offrire lo sviluppo della musica strumentale».

L'Helmutz per ottenere queste armonie naturali fece costruire un harmonium particolare con due tastiere, che descrive minutamente nella sua opera. Non crediamo tuttavia che sia necessario valersi di questi mezzi di espressione, sempre più o meno complicati. Per realizzare il diazionismo, è sufficiente adoperare le voci, gli archi e ripristinare l'uso in orchestra dei corni e delle trombe a squillo. Quanto ai legni essi possono senza difficoltà, modifi-

cando l'intonazione, uniformarsi agli strumenti che danno le note naturali quando non si adoperino che queste. Solo così ad ogni modo è possibile rinnovare il genere diazonico in tutta la sua essenza. Il quale genere ha sul cromatico il vantaggio della varietà modale e della purezza armonica.

3.

Oltre il genere diazonico occorre intanto considerare quello enarmonico.

I greci, come abbiamo accennato, dividevano teoricamente l'intervallo di ottava in ventiquattro intervalli che prendevano nome di *diesis*, e venivano adoperati in un genere che si chiamavano enarmonico. Si tratta ora di vedere come questo genere possa essere introdotto nella musica moderna e come questi intervalli possano essere utilizzati.

Non è la prima volta che ci si pone questo problema. Alla fine del 500, col sorgere degli studi sulla antica musica greca, Nicola Vicentino, cercò in un suo libro (1) di introdurre nella musica allora puramente diazonica il genere cromatico e quello enarmonico. Il genere cromatico fu effettivamente introdotto, e i madrigali cromatici di Luca Marenzio e di Gesualdo principe di Venosa, furono il primo frutto di questa innovazione immatura, se bene ricca di possibilità. Ma quanto al genere enarmonico, soli i saggi offerti dal Vicentino nel suo libro, esso non ebbe che un successo di curiosità, anche per il fatto che il Vicentino cercò di addestrare secretamente un gruppo di cantori a questo genere di musica, e restò senza applicazioni pratiche.

Il Vicentino fece altresì costruire un archicembalo, sul quale si potevano eseguire intervalli enarmonici, e uno strumento analogo aveva fatto costruire lo Zarlini nel 1548. Ma questi tentativi non ebbero seguito.

La questione dei quarti di tono e la loro possibilità d'impiego nella musica moderna è stata ripresa solo recentemente da F. Busoni in uno scritto intitolato « Libertà alla musica ». E il primo tentativo pratico si può considerare quello del musicista boemo Alois Haba, il quale ha scritto due quartetti basati appunto sui quarti di tono.

« Primo di questi quartetti, eseguito a Parigi dal quartetto Wiener di Bruxelles nel

1922, non ebbe che un successo di curiosità, e non ha, crediamo, che un valore di curiosità poiché è un ginebraio o un labirinto in cui non è possibile orientarsi.

Quale è la ragione, si può domandare, dell'insuccesso dei tentativi fatti a tre secoli di distanza?

Il tentativo del Vicentino, prematuro, come abbiamo detto, poiché fatto in un tempo in cui doveva ancora costituirsì l'armonia cromatica, non poteva riuscire per la ragione che non si possono introdurre degli intervalli enarmonici nel corpo dell'armonia.

Se l'armonia è normalmente cromatica, le basi tonali restano di solito diazoniche e solo il *melos*, come una foglia che tremi al vento può aver tutte le inflessioni enarmoniche. Questo è il punto che non bisogna perdere di vista. I greci, pur non avendo una musica armonica, avevano capito benissimo questo fatto. Gli intervalli enarmonici erano compresi entro le note estreme dei due retracordi, che rimanevano immutabili, poiché costituivano i cardini delle loro modalità e per così dire i punti di riferimento.

Lo stesso errore del Vicentino ha rinnovato A. Haba aggravandolo per giunta coll'idea di risenere l'armonia come un ulteriore sviluppo del cromatismo e non come un genere a parte.

« Non si trattava per me, egli scrive nella prefazione al suo quartetto, di compromettere il sistema attuale dei semitonni, ma d'imprigionarlo delle più sottili differenze. Mi pareva di sentire che il sistema dei quarti di tono non era una nuova lingua, ma uno sviluppo dell'antica » (2).

Qui ripetiamo, l'errore gravissimo. Nessuna musica che adopera intervalli più piccoli del semitono come l'araba o l'indiana, li adopera sistematicamente tutti (3). Per ogni modo queste musiche ne impiegano solo qualcuno, e la varietà modale è costituita da queste sfumature che lasciano intatta la maggior parte delle note della scala, basate sugli intervalli naturali. I greci infine, creando come un meraviglioso colonnato l'ossatura del loro modo dorico, fissando cioè le quattro corde della lira mitica di Mercurio, hanno con la loro consueta sottigliezza precisato e disciplinato l'impiego di queste note intermedie ad intonazione variabile.

(2) Alois HABA — op. 7 - Universal Edition.

(3) « Altro è intonare il terzo di tono, altro far sentire tre terzi di tono successivi » dice Aristosseno. — (Laly-Aristostene, p. 191).

(1) L'antica musica ridotta alle moderne prattice. — Roma, 1587.

le, che creano gli innumerevoli modi orientali.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled "Modo dorico diatonico" and the bottom staff is labeled "Modo dorico enarmonico". Both staves are in common time and G major. The diatonico staff has standard major scale notes. The enarmonico staff includes additional notes such as B-flat and E-flat, indicating chromatic alterations.

Si tratta dunque:

1°) di non adoperare i quarti di tono o *diesis enarmonici* che nel canto (vocale o strumentale).

2°) di non impiegarli inoltre che transitivamente, vale a dire come note di passaggio verso i gradi immutabili che costituiscono le note fondamentali della melodia o dell'armonia e quindi i punti di riferimento.

Solo così è possibile rinnovare il genere enarmonico nella musica moderna.

Non si ripeta che questi intervalli sono fantastici e che sono difficili a discernersi e ad intonarsi. Questa affermazione è assolutamente falsa. Essi sono percepibiliissimi, come è possibile rendersi conto merce un violino o un corista cromatico qualunque. E non solo sono tuttora adoperati nelle musiche orientali, ma si possono discernere, tanto sono naturali, nella stessa musica moderna. Il preludio del *Tristano*, tanto per citare un esempio di musica molto nota, non dovrebbe essere eseguito aumentando le note segnate con l'asterisco di un quarto di tono?

A musical phrase from the prelude of *Tristano*. It consists of two staves. The first staff starts with a C major chord (C, E, G). The second staff begins with a G major chord (G, B, D). Various notes are marked with asterisks (*), indicating specific chromatic alterations or diesis enarmonici.

E perchè non sembri che ciò sia una conseguenza del cromatismo, questa frase di Mozart

Il nostro brano musicale

Luigi Perrachio di Torino, nato nel 1883, studiò la composizione da solo, e il pianoforte prima nella sua città natale e poi a Vienna.

Ha composto musica vocale e strumentale da camera, in parte edita dalla nostra Casa; ha pubblicato *L'Opera pianistica di C. Debussy*, *Il Clavicembalo* di Bach e molti articoli d'interesse musicale in varie riviste.

Dirige il «Doppio Quintetto» di Torino.

non deve essere eseguita diminuendo le note segnate di un quarto?

A musical phrase consisting of two staves. The first staff shows a sequence of notes with a question mark above them, indicating they should be diminished. The second staff shows a sequence of notes with asterisks (*) above them, indicating they should be increased (augmented).

Il genere enarmonico è dunque latente nella nostra musica, e poi che non può essere adoperato che nel canto, non è necessario costruire strumenti speciali, che diano i quarti di tono, come si sta facendo, per introdurlo nell'arte moderna (4).

E' sufficiente valersi degli archi e dello stesso piano, quando non si adoperino che per sostenere il canto.

Ad illustrazione di quanto abbiamo detto presentiamo infatti una lirica ad una voce, appartenente ad un genere misto, cromatico-enarmonico, in cui abbiamo segnato con un semplice asterisco il *diesis enarmonico* adoperato solo per gradi congiunti (l'aumento cioè di un quarto di tono della nota quando questa sale, o la diminuzione, se discende), anche perchè questo diesis è un intervallo irrazionale o fluttuante, vale a dire più vicino alla nota bassa se sale o alla nota alta se discende.

4.

Tutto quello che abbiamo detto, non è una costruzione arbitraria, ma semplicemente un tentativo di chiarire e definire quanto è latente nella musica moderna, arrivata all'estrema conseguenza del cromatismo; la tendenza da un lato al *diatonismo*, ad impiegare cioè tonalità diverse da quella maggiore-minore dall'altro all'*enarmonia*, vale a dire ad impiegare intervalli più piccoli del semitonio.

Ma quello che più importa rilevare è che queste due tendenze sono l'indice di un fenomeno più grave e più importante: la emancipazione del *Melos*.

Tutto il processo evolutivo della musica moderna dalla diafonia di Huchald al cromatismo di Wagner è costituito dallo sviluppo dell'armonia. Di modo che si capisce come il Casella (5) finisca col dire che essa è l'ele-

(4) Fra questi strumenti segnaliamo particolarmente l'harmonium enarmonico a 2 tastiere, fatto costruire dal prof. Baglioni dell'Università di Roma e il pianoforte fatto costruire da A. Haba.

(5) CASELLA — *L'evoluzione della musica* (ed. Chester).

AVRIL PARAÎT

S. A. Luciani

The image shows a musical score for voice and piano. The title is "AVRIL PARAÎT" and it is attributed to "S. A. Luciani". The score consists of five staves of music. The vocal part is in soprano range and includes lyrics in French. The piano part provides harmonic support and includes dynamic markings like "rall." (rallentando) and "p" (pianissimo). The music is set in common time and uses various key signatures, reflecting the chromatic and enharmonic nature discussed in the article.

* Il segno indica il *diesis enarmonico* — l'aumento se la nota sale o la diminuzione se discende di $\frac{1}{4}$ di Tono

mento specifico della musica. Questo elemento invece resta il *melos*.

L'antichità e l'Oriente non hanno conosciuto l'armonia nel senso moderno della parola. Lo strumento non sostiene il canto ma l'adorna, ed è in fondo un elemento non essenziale. Lo stesso accade per il gregoriano e per il canto popolare in genere. Solo la melodia moderna non è concepibile senza accompagnamento, o meglio senza un sostegno armonico strumentale e vocale, sia pure ridotto ad un semplice basso continuo. Anche nella musica monodica del 7-800 la melodia non è mai indipendente dal basso, che anche se non c'è deve essere sottinteso, e non può mai liberarsi da questo legame che le impedisce in un certo senso di levarsi liberamente a volo. In questo fatto la superiorità della musica antica sulla moderna. La ricchezza armonica è ottenuta non solo a prezzo di questa dipendenza ma di un impoverimento ritmico e melodico. Ora, come abbiamo osservato, lo sviluppo plorico dell'armonia tende a sommergere e a distruggere completamente questo *melos*.

Accanto al cromatismo che si urta contro le barriere tonali, cercano di risorgere, come abbiamo visto, il genere diafonico e l'enarmonico. Questo fatto non segna che la reazione dell'elemento melodico, troppo a lungo soffocato. Ma la reazione è crediamo troppo profonda, e accompagnata da sintomi troppo notevoli perché possa arrestarsi ad un compromesso.

Il gusto sempre più diffuso per il gregoriano, per i canti popolari, e per le musiche esotiche, sono un indice della stanchezza che produce la musica moderna e del suo esaurimento. La restaurazione del senso del ritmo, notevole nell'opera dello Strawinski, e la riduzione della plorica orchestra straussiana, ad un piccolo complesso di timbri, realizzata dallo stesso Strawinski, sono un indice non meno notevole di questa tendenza. La nostra musica, sorta nella penombra delle cattedrali gotiche, anche quando le si innesta la monodia mediterranea, resta per così dire un'arte sotterranea e oscura, e noi tutti sentiamo la nostalgia di una arte solare, presentita già da un tempo da colui che a buon diritto può chiamarsi il profeta dell'Europa futura: Federico Nietzsche.

Egli parla di una musica «che non svanirà né impallidirà all'aspetto del mare azzurro e voluttuoso, dello splendore del cielo mediterraneo... ad una musica super europea, capace di aver ragione anche dei purpurei tramonti del deserto la cui anima sarà affine

alle palme e saprà vivere e muoversi fra le grandi belve belle e solitarie» (6).

Chi sarà mai il nuovo Orfeo, e come sarà questa musica?

Certo essa non sarà un ritorno all'antico, ma una reincarnazione carica di tutta l'esperienza del passato. Le conquiste dell'armoria non saranno forse distrutte, e la melodia toccherà per così dire ogni tanto terra, per spiccare sempre più alto il suo volo.

Alcuni procedimenti armonici di Domenico Scarlatti, questo prodigo musicista mediterraneo, che si contrappone a Bach, il più nordico di tutti, e in cui le combinazioni più ardite invece di essere realizzate come in Bach, appaiono suggerite dalla aerea leggerezza di due sole voci, possono farci presentire alcune particolarità dell'arte di domani. Quello che è certo è che essa restituira al canto tutta la sua importanza, poiché solo così può il *melos* riacquistare l'antica potenza e libertà ritmica. E poi che dal canto è inseparabile la parola, i creatori della nuova musica, come al principio di ogni ciclo, saranno i creatori della nuova lirica.

S. A. LUCIANI

(6) *Ad di là del bene e del male* — n. 255.

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

per Violino e Pianoforte

- ANZOLETTI (M.).
120058. - *Festino campreste*.
- GIRONI (E.).
120055. - *Andante romantico*.
- DONATI (G.).
120091. - *Czardas*, Op. 34.
- DI DONATO (V.).
117462. - *Liberata*, Composizione.
117681. - *Melodia su studio di R. Schumann*.
- 117735. - *Adagio della Sonata per Violoncello e Pianoforte*, trascritta dall'Autore.
- PAVANELLI (L.).
119330. - *Largo*.
- PICCIONE (F.).
119257. - *Notturno*.
- VISCONTI (G. C.).
118345. - *Crisantemi*.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

La musica presso gli Etruschi⁽¹⁾

II.

II. - STRUMENTI MUSICALI

Dalle incisioni descritte si può trarre la materia sufficiente per classificare gli strumenti musicali degli Etruschi. Abbiamo però dalle pitture e sculture solo un'idea superficiale incompleta e forse in parte errata: poiché dobbiamo ammettere che gli artisti dello scalpello o del pennello raffigurano lire o bicanne, essendo molto probabilmente ignari di musica, svisando gli strumenti o non usando nella riproduzione rilevante chiarezza. A ciò deve supplire il buon senso, che solo può completare ogni frammentaria notizia e inquadrarla nel reale campo della possibilità. Gli strumenti rinvenuti sono abbastanza perfetti, scarseggiano quelli di forma arcaica. Né certa appare la distinzione tra strumenti indigeni e quelli di importazione, data la complicata storia politica e commerciale dei nostri popoli. E' però senza dubbio una caratteristica del luogo, ciò che per riflesso si può notare anche per i Romani, l'assoluta predominanza degli strumenti a fiato di fronte a quelli a corda e a percussione, i quali ultimi mancano quasi assolutamente.

A) Strumenti a percussione.

I pochi esempi ce ne presentano un unico tipo che può considerarsi antenato d'uno strumento usato ancor oggi nelle danze spagnole: le nacchere, dischetti di legno fatti battere tra loro per marcire il ritmo. La differenza tra questo esemplare (v. Par. V) etrusco e la forma attuale è minima. Da ciò possiamo dedurre che l'evoluzione degli strumenti a percussione è alquanto più limitata di quelli a fiato e a corda. Mentre tra un flauto egiziano e uno del sec. XX troviamo così grande dissimiglianza, tra un tamburo indiano di qualche migliaio d'anni prima di Cristo e uno di oggi notiamo pochissima differenza. Ma come spiegare l'assoluta mancanza di strumenti a percussione presso gli Etruschi? E' chiaro che questo popolo non li doveva prediligere, ma non certo ignorare, date le condizioni progredite delle relazioni commerciali.

(1) Vedi principio a pag. 176 e segg. fasc. VI, 1920.

per mezzo di ardita navigazione. Resta così avvalorata l'ipotesi che questi strumenti non venissero usati altro che in speciali circostanze e non certo nelle ceremonie quasi ufficiali, che formano l'oggetto delle pitture e sculture del tempo. Le nacchere possono considerarsi strumento indigeno, benché si trovi un'analogia forma presso gli Assiri.

B) Strumenti a fiato.

Sono i più numerosi e importanti, secondo il carattere delle genti italiche, che amano molto trombe e corni ricurve, oltre il tradizionale, immancabile *Bicanne*.

1º Flauti. — A somiglianza dell'Egitto gli Etruschi possedevano flauti diritti e a una sola canna. Se ne incontrano di due dimensioni: uno più grosso e allungato, uno più esile e corto. La loro esistenza ha un'origine indigena, anche se tutti i popoli del mondo possedevano simili strumenti; che però avevano un uso molto scarso. Flauti lunghissimi e semplici si rinvengono in maggior copia presso i Romani. Uno strumento che si avvicina più all'attuale clarino che al flauto semplice è quello già descritto (v. par. XXX). Le sue caratteristiche ce lo fanno apparire come tipico e locale. Veniva usato da musici di professione, che avevano altresì la virtù di suonare altri strumenti.

2º Bicanne. — E' lo strumento più di frequente usato presso gli Etruschi: discutere sulla sua origine è superfluo. Il flauto doppio si trova in genere presso molti popoli dell'antichità, tra gli Egiziani e i greci. Ma il bicanne etrusco, attraverso le sue caratteristiche forme, si può ritenere derivato da uno strumento a fiato indigeno, che non si trova nelle figurazioni già descritte. Ho già con frequenza parlato delle sue varie forme, così spesso rinvenute. Il primitivo tipo di bicanne doveva risultare dalla riunione di due flauti indigeni all'estremità: in questa forma non esistevano differenziazioni lungo la superficie delle due canne. In seguito, invece, dopo che alle note fisse si poterono aggiungere altri suoni, per mezzo di fori praticati nelle canne, nacque anche la notevole differenziazione del padiglione sonoro.

L'evoluzione di questo strumento non si arresta qui: le canne si allungano e si rendono più esili, il padiglione si costruisce con maggiore perfezione ed eleganza. Questo per quanto si riferisce allo strumento indigeno, uno dei più antichi e certo il più usato dagli Etruschi.

3^a) Corno. — Il corno ha presso gli Italici notevole importanza. Incominciamo dalla rossa forma costruita col corno d'animale, come usano ancora i cacciatori per richiamare le mufe dei cani e i propri compagni, durante le grandi battute nelle foreste. Uno degli esemplari è di notevoli dimensioni e perciò composto di un corno taurino: l'altro è piccolo e molto probabilmente è d'ariete. Producevano originariamente una sola nota modulabile secondo l'intensità del fato. Passiamo ora al corno di metallo già ramificato, salendo così un alto gradino nella scala dell'evoluzione. Questa terza forma, adibita ad usi guerreschi e usata persino nei combattimenti, viene superata in perfezione da un altro esemplare meno antico. Anzi rinveniamo quest'ultimo corno identico anche nell'epoca romana. E' opportuno rilevare che il corno è originale degli Etruschi e sono da considerarsi indigene le varie forme, mentre presso gli altri popoli si usavano detti strumenti per segnali comuni e non assursero a uso propriamente artistico. Gli stessi Greci appresero dagli Etruschi l'uso dei corni ramificati, pur non dando loro somma importanza musicale.

4^a) Trombe. — Solo raramente ho incontrato nelle sculture quel caratteristico strumento nazionale che viene chiamato «Tromba Tirrenica». Non possiamo esitare nel rilevarne la gigantesca mole e lo straordinario sviluppo del padiglione sonoro. Questa tromba si trova usata nei combattimenti e si rinviene tra gli indumenti guerrieri, con la lancia e lo scudo. Sembra che con i suoi poderosi squilli gli Etruschi atterrissero i propri nemici, tanto strepito producevano. Furono introdotte con minore fortuna anche in Grecia.

5^a) Organo a bocca. — Troviamo quest'organo pastorale fino da età remote e non abbiamo conoscenza di sue successive trasformazioni. Il paragrafo I) parla della sua costruzione. Riguardo all'uso aggiungerò che esso doveva servire massimamente alla gente dei campi, pastori e bifulchi, durante le loro veglie e l'estasiata venerazione del cielo, rude preghiera a primitivi Dei. Anche oggi troviamo simili esemplari a canne decrescenti. Il suono non è dissimile da quello degli zufoli e si produceva passando successivamente alle labbra le varie canne, che presso gli Etruschi erano generalmente cinque, poi sette. Questo strumento è comune presso tutti i popoli orientali e i pastori nomadi, nonché presso la gente dell'Ellade e alcune tribù del settentrione.

C) Strumenti a corda

Hanno presso gli Etruschi notevole importanza e si possono riferire all'unico genere delle cetre e lire, non dissimili dagli anonimi strumenti rinvenuti già in Grecia.

Determinare una differenza tra la lira e la cetra è forse superfluo: si vuole dire che la seconda è di dimensioni più grandi e formata con un fusto più complesso. Almeno per gli Etruschi non credo opportuno fare alcuna distinzione, onde molto spesso si troveranno scambiate le due parole.

1^a) Il più antico strumento a corda che rinveniamo presso questo popolo è una specie di cetra. La rossa costruzione del fusto ci fa risalire all'età arcaica. Tanto più ci interessa perché serviva fino da epoche antichissime a vere e proprie esecuzioni e trattenimenti musicali. Sembra avere quattro corde e non ha alcuna eleganza.

2^a) Dopo il bicanne, la lira è lo strumento più diffuso tra gli Etruschi. Una evoluzione è notevole già tra gli esemplari descritti. La forma tipica della lira etrusca è a sette corde: una varietà invece non è nazionale, ma modelata secondo gli usi ellenici. Questa lira, certo per imperfezione del disegno, non appare che a cinque corde. Lentamente spariscono i massicci sostegni; si allungano le corde, contornate appena da un semplice cordone ligneo. La lira grecizzante presenta grande eleganza nella costruzione, al contrario delle forme indigene, spesso rozze e certo poco curate esteticamente.

Ebbero gli Etruschi conoscenza di altri strumenti musicali? A questa domanda posso rispondere affermativamente: ma, mancando prove concrete, preferisco attenermi alla realtà storica. Come si vede, gli strumenti conosciuti da queste stirpi italiche non differivano in massima da quelli di tutti gli altri popoli. La notevole predominanza degli strumenti a fiato sarebbe una conferma della tesi sostenuta da coloro che ritengono d'origine orientale questo popolo. Ma ancora una volta ricorderò come la nostra penisola sia stata in ogni tempo feconda di uomini e di idee: rammenterò inoltre come gli antichi popoli indigeni non ebbero bisogno dell'esempio altrui, progettati come erano, maestri di molte genti ieri barbare e oggi ritenute civili.

III. - MANIFESTAZIONI MUSICALI

Ancora una volta il nostro sguardo si posa sui ruderi gloriosi delle spente civiltà. Ora non si tratta che di sviluppare e ordinare quan-

to è stato già detto. Esaminando l'importanza formale assunta dalla musica etrusca dobbiamo formulare una premessa. Che cioè nell'antica Italia l'arte dei suoni ebbe carattere generale e non individuale, rispecchiando le esigenze dell'ordinamento politico e religioso. Essa accomunava coi suoi accenti intiere moltitudini e veniva affidata a speciali esecutori, sotto l'alta sorveglianza dei sacerdoti. Un altro carattere da rilevarsi è il predominio delle forme riferentesi al culto dei morti.

La partenza del defunto veniva considerata sotto il duplice aspetto di lutto e di letizia, poiché l'anima abbandonava i terreni per indirizzarsi verso un luogo migliore. E quale mezzo migliore della musica per festeggiare questo glorioso passaggio? La presente osservazione viene confermata dal fatto che rinveniamo figurazioni musicali specialmente nelle tombe. In ogni caso la musica non si allontana dalla religione, colla quale resta sempre unita, anche nelle ceremonie private e profane, che risentono della solennità ufficiale. Le varie forme musicali etrusche si possono dividere, secondo le scene descritte, in due grandi gruppi.

A) Musica delle ceremonie sacre

B) Musica delle ceremonie profane

Questa divisione non è netta e le varie forme finiscono per confondersi, dato che dovunque entrava la mano sacerdotale.

Il gruppo A) comprende le seguenti suddivisioni:

1^a) Ceremonie dei defunti (preparazione

Per il consueto riposo
estivo **MUSICA D'OGGI**
non si pubblicherà in
Agosto. Il prossimo fa-
scicolo (VIII-IX) uscirà
verso la metà di Set-
tembre.

dei pasti funebri; corse funebri; trionfo dei defunti; lamentazioni; giochi).

2^a) Scene fantastiche e mitologiche (che svolgono episodi di vita divina, specialmente di feste bacchiche).

Il gruppo B) invece comprende:

1^a) Scene di danza (forma importantissima in Etruria).

2^a) Giochi non funebri.

3^a) Trattenimenti musicali (che indicano il perfezionato gusto di questo popolo).

4^a) Musica guerresca (subordinata alle esigenze militari).

5^a) Musica nuziale e festiva.

L'ottava forma o genere musicale etrusco si può ritenere individuale: la *musica pastorale*, che si manifestò con semplicità nei prati e nei boschi e subì uno sviluppo completamente originale e indipendente.

A) Musica delle ceremonie sacre

Di fronte ai riti orientali, la religione etrusca segna già un progresso e prelude al sorgere del Paganesimo. Anzi gli Etruschi, fondendo la religione greca con quella nazionale, diedero ai Romani una salda fede. Il lato sostanziale aveva bisogno di esplicarsi con magnificenza straordinaria, per avvincere il popolo. I fasti e le ceremonie venivano completate e rese imponenti per mezzo della musica. Possiamo dire anzi che il lato coreografico dominava quello ideale. Il canto in special modo e gli strumenti musicali vennero così ad appartenere direttamente al culto, mentre i sacerdoti con apposite norme ne disciplinarono l'uso, che divenne obbligatorio nelle principali ceremonie e feste.

1^a) Ceremonie dei defunti

Contrariamente alla fede di oggi, gli Etruschi ritenevano una festa la morte di un loro parente. E ciò non per egoismo: ma il dolore umano veniva soagiato dal sentimento religioso. Il morto aveva le lacrime (quasi sempre di occasione) delle ploratrici e le lamentevoli nenie dei bicanni. Ma aveva pure gli squilli gloriosi dei corni e le ricche feste organizzate in suo onore. Il culto dei morti presso queste genti italiane raggiunse quasi l'importanza di quello egiziano.

V'era una speciale legislazione dei morti, mentre sappiamo che un mese dell'anno era ad essi dedicato. Durante i riti la musica era indispensabile, poiché aveva il potere di ralle-

grare le anime dei morti e prepararle alla successiva divinizzazione.

a) *Lamentazioni funebri*. — Appena il cadavere veniva posto sulla speciale lettiera di morte, una schiera di donne, badando più alla mimica che al sentimento cosciente, si prostrava ai piedi del cadavero. Lunghi canti a forma di nenia risuonavano allora: il bicanne, strumento di carattere mesto e lamentoso, accompagnava le donne ploratrici.

b) *Giochi funebri*. — Feste e ludi ricordavano la vita dell'estinto. Nacchere di legno e bicanne accompagnavano le mosse dei giocatori, provetti ginnasti.

c) *Banchetti funebri*. — Si usavano per rievocare i lieti momenti che avevano accomunato il morto a tutti i membri della famiglia. Durante il pasto suonatori di bicanne salmodiavano tristemente.

d) *Preparazione del pasto*. — Il morto aveva bisogno per viaggio nell'oltretomba di larga scorta di viveri e bevande. Questa cerimonia, organizzata con ogni cura, veniva resa più solenne dal suono del bicanne.

e) *Corteo funebre e trionfo del defunto*. — Il popolo che seguiva la salma veniva invitato al raccolgimento da squilli di corno, annunciatore di gloria. Non pene infatti aspettavano l'anima del morto, ma lieta permanenza in luoghi più felici. Assistiamo così a scene di trionfo: in uno di simili esempi, mentre un aureo cocchio avanza verso il cielo, ben sei strumenti suonano; due corni, due flauti, un bicanne e una lira. La solennità dipendeva dalla condizione sociale dell'estinto.

2) Scene fantastiche

Non mancano figure di Dei amanti della musica, raffigurati in atto di cantare o suonare strumenti: ma questi esempi si riferiscono ai tempi più recenti, quando già l'ellenismo s'era infiltrato nelle manifestazioni indigene. Tra tutti notiamo Apollo suonatore di cetra. Vediamo anche Orfeo, liberamente concepito, cantare ai delfini e incantarli al suono della lira. Notevole pure il fantastico pianto di Crotone, già descritto, nel quale trovano posto bizzarre figurazioni mitiche e musicisti strumentalisti: ciò costituisce il lato bizzarro della musica etrusca, considerata emanazione divina.

B) Musica delle ceremonie profane

In ogni circostanza di vita risuonava presso queste antichissime stirpi la melodia, semplice

e inspirata. Era l'ardito ritmo delle danze e de' vivaci giochi, il conforto dei combattimenti, il ricercato giubilo delle nozze. Oltre a ciò in Etruria si avevano veri e propri trattenimenti musicali, come già in Egitto e in Babilonia, nelle caverne prima, poi nelle sale e negli anfiteatri.

I) *Danza*. — Allegre falangi di giovani amavano danzare lievemente, accompagnati specialmente dal suono della lira e dal bicanne. Le danze etrusche erano molto garbate ed eleganti, non chiassose e scomposte.

II) *Giochi non funebri*. — Possediamo scene di corse e di lotte: le gare equestri si disputavano al suono del bicanne; così durante la premiazione dei fantini vincitori.

III) *Trattenimenti musicali*. — Mediante tali esempi possiamo porre vetuste basi all'indipendenza della nostra arte, origine di quelli che oggi si chiamano Concerti.

Vediamo così suonatori di cetra e di organo a bocca eseguire melodie di fronte a gruppi di spettatori: e questa scultura risale all'epoca arcaica del dominio etrusco: di più è notevole che l'esecuzione è unicamente Strumentale, poiché nessuno dei presenti canta. Altrove abbiamo trovato un musico di professione che portava con sé vari strumenti racchiusi in un astuccio.

IV) *Musica guerresca*. — Semplici e strepitosi strumenti, corni e trombe tirreniche. La musica di battaglia doveva essere semplicissima e consisteva nei segnali di adunata, attacco ecc., squilli eccitanti gli animi dei forti guerrieri bramosi di sangue.

V) *Musica nuziale*. — Corno e bicanne si usavano per festeggiare la lieta cerimonia; così anche nei banchetti estranei al culto dei morti.

Come i Romani cancellarono ogni potenza rivale, così gli Etruschi unificarono l'arte italica, servendosi dell'acquisita potenza materiale e spirituale. Dei popoli che si susseguirono nella nostra penisola nessuno ignorò la musica, variandone la loro conoscenza secondo i costumi e il genere di vita condotto. Non si conosce la teoria melodica nazionale, che poi si uniformò a quella ellenica, accettata anche dai Romani. Più ampie notizie non si possono dare. Resta ancora il ricordo nelle canzoni antichissime che mormorano nei campi le genti italiane, seguendo una immortale, nostalgica tradizione.

MARIO SIGNORELLI



Don Francesco Montali Napoletano

Nella *Revue de Musicologie* di maggio, José Subira dava notizie su «La musica da camera Spagnola e Francese del 1700 nella biblioteca del Duca d'Alba», nel palazzo de Liria a Madrid, e fra l'altro diceva: «Un compositore abbondantemente rappresentato da opere manoscritte... è l'italiano spagnolizzato Francesco Montali, che, per lunghi anni, occupò il posto di primo violino alla cattedrale di Toledo. Ecco la lista di tali composizioni: 1º Sei Sonate a violino e violoncello del Sig. Don Francesco Montali, Napolitano (opera IV), datate da Toledo, il 27 agosto 1754. — 2º Sei Sonate a violino solo e basso fatte per l'Ecc.mo Signore Duca di Alba, da il Sig. Don Francesco Montali, Napolitano, año de 1729. — 3º Trios hechos de orden del Excmo. Sig. Duque de Huescar, a quien los dedicas su autor Don Francesco Montali, año 1729. Manca la parte del primo violino, esistono soltanto quelle del violino secondo e del violoncello. Quest'opera comprende un insieme di dodici composizioni ed ognuna porta in testa il titolo Sonata».

«Le Sonate di Montali comportano in genere tre tempi ognuna, di cui l'analisi, come quella delle altre opere manoscritte della biblioteca del Duca d'Alba, sarà oggetto d'un lavoro più esteso che spero pubblicare tra poco».

Senza pretendere di precisare il carattere delle Sonate del Montali, notiamo che tutto il complesso della musica da camera di cui dà notizia don José Subira, appartiene al tipo da chiesa con più tempi (talvolta due soli), in stile più o meno contrappuntistico, colla caratteristica disposizione ad uno o due strumenti acuti (violini) e basso continuo.

E' un maestro sul quale finora neanche i migliori lessici danno notizie.

Musica e dilettanti

A pag. 51 del nostro fascicolo di febbraio p. p. si è parlato della nuova tendenza giovanile tedesca. Poiché i maestri maturi (uguali da per tutto) non arrivano a capire che la loro maniera di intendere la musica non è tutta la musica; poiché essi non arrivano a concepire altra arte che quella che ha per velo la loro tecnica, molti tra i più svegli giovani tedeschi si allontanano dai maestri e s'incamminano diritti sulle orme dei loro grandi della prima metà del 1700, e si sentono «dilettanti» nel senso di considerare come elemento essenziale del loro atteggiamento il vivo e sincero amore per l'arte quale espressione di vita.

Tale movimento è d'un'intensità proporzionale all'intimo travaglio attuale della Germania, alla diffusione e profondità della cultura tedesca in genere, ed in specie musicale. I giovani che sentono come la Germania stia passando una fase di oscuramento, credono aver trovata la via d'una rinascita, e vi si lanciano col vigore d'un grande popolo sofferto, e d'una gioventù coraggiosa. Quindi organizzazioni, pubblicazioni, editori.

Tale movimento, com'è ovvio, provoca vive reazioni nei più prudenti, e più di tutto nella classe professionale; che per lunga tradizione considera i «dilettanti» come una classe inferiore, e s'illude di poter resistere alle forze rinnovatrici. Da ciò giudizi, articoli di riviste, scritti severi ed ammonitori: dove, com'è inevitabile, si crede trovare mille spiegazioni alla nuova tendenza, fuori di quelle ragioni che ne sono le cause reali.

Nell'*Allgemeine Musikzeitung* di Berlino, il dott. Hans J. Moser, uno dei migliori musicologi tedeschi, intervenne con parole di giustizia, e spiegò come, prima di tutto, la politica davvero non c'entri; poi, fra le altre cose, disse: «A proposito di dilettanti e professionisti, ammetto che da parte dei giovani si ecceda, e che bisogni istillare nell'animo di chi si prepara all'arte la reverenza per la capacità tecnica; ma l'argomento ha anche altri aspetti». E dopo aver ricordato l'alzoso spreco con cui per lo più parla dei di-

lettanti, la classe dei professionisti, che si crede « una specie di Ordine misterioso, oltre al quale non vi sia che ignoranza e garzonato », aggiungeva: « Chiunque consideri lo sviluppo sociale della cultura musicale, deve ammettere che ciò segna una ingiustificata e malefica scissione. Anche uomini come Kretzschmar e Abert ci hanno più volte detto che la salute dell'arte non può venire se non dal ravvicinare e dal fondere queste due categorie di musicisti ».

... Senza occuparsi del vantaggio materiale che viene ai professionisti da un laicato musicale colto ed attivo, bisogna riconoscere che, dando uno sguardo al passato, nessuna generazione si diede alla musica con così vivo amore, con così intensa passione quanto i giovani dell'attuale movimento. Essi non sarebbero più giovani se non andassero oltre il loro stesso scopo; sarebbe anzi malinconico vederli perfettamente misurati e prudenti... Certo si scrivono pezzi d'un contrappunto discutibile; certo alcuni di questi giovani si potrebbero mandare in una scuola di stile severo; ma questo non è il nocciolo della questione, non è la sua essenza... Il fatto capitale è che nel movimento giovanile la musica ha una parte immensa nella cultura, così che lo scopo non si può ottenere se non portando i giovani aderenti dal dilettantismo all'arte matura ed instillando loro un po' alla volta il rispetto e la considerazione per il lato professionale. E ciò non si ottiene con polemiche ». Cioè il dotto ed acuto uomo consiglia di utilizzare i giovani invece di combatterli.

Per noi italiani, oltre all'interesse come notizia sulla vita musicale tedesca, tutto ciò ha un valore d'analogia. Anche da noi, anzi assai più che in Germania, la strettezza di mente dei maestri professionisti pesa sull'arte e proprio su quei giovani che sono l'avvenire della musica. La reazione è meno viva, ed adesso non staremo a cercarne il perché; ma non si può non osservare qualche fatto positivo.

In Italia esiste una Giovane Scuola Musicale, e così viva che è tra le migliori. I maestri che la compongono hanno acquistata la loro fisionomia artistica fuori delle Scuole e dei Conservatori; solo Franco Alfano insegna composizione al Liceo Comunale di Torino (1). La loro influenza, (che è certo la sola forza viya dell'Italia odierna) opera dunque fuori, cioè di fatto contro l'insegnamento scolastico. Non vi sono polemiche né dibattiti veri e propri sulle nuove tendenze, ma le critiche sulle nuove composizioni ne sono dei saggi (per quanto non di rado meschini) e le discussioni e le avversioni vi sono nei giudizi e nelle conversazioni e nelle classi degli Istituti musicali.

(1) Pizzetti, pur troppo, non insegna al R. Conservatorio di Milano.

Poi non si può non vedere in tutto questo complesso di cose il problema generale dei rapporti tra arte, cultura musicale, cultura generale, diffusione ed amore della musica. Quante volte non si è detto e ripetuto che ora la distanza tra artisti creatori e pubblico è terribilmente grande? quante volte non si è sentito che la massa di quelli che magari amano sinceramente l'arte, non arriva a penetrare nel mondo ideale che l'artista evoca e veramente crea colle opere proprie? Ora tale separazione significa sterilità dell'arte.

Da noi la distanza fra i vari livelli di cultura non è certo minore che in altri paesi. Tra chi applaude alla Santa Teresa di Massagno e chi applaude alla Sagra della Primavera di Strawinski c'è un fosso ben largo. Eppure tanto gli uni quanto gli altri fanno parte di quello stesso pubblico a cui si rivolge implicitamente chi compone. Non sarebbe opera utile, feconda, intelligente, cercare d'avvicinare se non d'uguagliare la cultura di questi diversi strati? E come? Innalzando il livello estetico della massa, operando sui dilettanti, ed anche assai di più sui futuri maestri.

Se si riflette un poco, come si fa a non vedere che il dilettante è quello che trova diletto nella musica, cioè (più o meno profondamente) la sente e l'ama? E' dunque proprio questa la classe delle persone che s'interessa alla musica, che la pratica in quell'immenso ed importantissimo campo che è l'arte domestica, e riconosce e decide la vitalità delle opere d'arte. La musicalità delle nazioni è senza confronto fatta più dai dilettanti che dai professionisti. Il dilettante per solito ha molto entusiasmo ma poca preparazione tecnica? Il rimedio è pronto: aiutiamolo a studiare e ad innanzarsi.

Pei futuri maestri la necessità è palese ed urgente. Bisogna coltivare in loro con ogni cura l'amore vero e sincero dell'arte, eliminando quanto si può i parassiti, che suonano, cantano, purtroppo anche insegnano, solo di rado così, a freddo. Andate in un Conservatorio, parlate coi giovani, e sappiateci dire quanti si interessano alla musica, quanti sono disposti ad impiegare con voi un solo quarto d'ora per lasciarsi trasportare dalla potenza di una pagina di bella musica!

Fra un musicista troppo dilettante ed uno troppo professionista, non c'è dubbio possibile, bisogna scegliere il primo in nome della Musica e in nome dell'Arte.

NOVITÀ

D. SCARLATTI

10 Pezzi per Pianoforte

trascritti e diteggiati per ARPA
da Venusta Maselli Brighenti. (E. R. 667).

G. RICORDI & C. - EDITORI

Per il mio piccolo

L. PERRACHIO

LA LUNA

Novella dei fratelli Grimm

9 Studi per i piccoli

LA LUNE

Conte des frères Grimm

9 Etudes pour les petits

C'era una volta un paese dove le notti erano sempre scure, perchè non v'era né la luna, né le stelle. Notti buie e tristi e paurose...

Il était une fois un pays où les nuits étaient toujours sombres parce qu'il n'y avait ni lune ni étoiles. Nuits noires, tristes et effrayantes...

Triste, non troppo lento

PRIMO



1.

SECONDO



(1) Continua la preparazione delle due mani al moto retto (confr. gli Studi 9 e 10 del *Regardieno d'occhio*.) La nota perno in questo studio è il sol. L'insegnante insisterà nel far notare all'allievo la corrispondenza fra le dita delle due mani: al 1° della destra corrisponde il 5° della sinistra e viceversa, al 2° della destra il 4° della sinistra e viceversa, al 3° della destra il 3° della sinistra, e così via: così è indicato dalle tratteggiate.

(1) La préparation des deux mains au mouvement droit continué ici (comparez les Etudes 9 et 10 du *Regardieno d'oeil*.) La note pivot, dans cette étude, est le sol. Le professeur devra insister pour que l'élève remarque la correspondance entre les doigts des deux mains: au 1^{er} doigt de la droite correspond le 5^e de la gauche et vice versa, au 2^{er} de la droite le 4^e de la gauche et vice versa, au 3^{er} de la droite le 3^e de la gauche et ainsi de suite, comme l'indique le pointillé.

2



119897

3

119897

pp ma marc.

4

119897

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, maggio 1926.
G. RONAGLIA. - *Notizie su l'« Anfiparnaso » di Orazio Vecchi.*
Considerazioni sul significato di quella « commedia armonica » e sul suo carattere estetico.

G. PANNAI. - Zoltan Kodály.
Scritto illustrativo in bello stile verboso.

A. CASELLA. - *Sulla « durabilità » della musica.*
A ragione si sostiene che « fra tutte le arti la musica è senza dubbio la più effimera ».

Rivista Musicale Italiana. - Torino, giugno 1926.

A. FARINELLI. - *Il romanticismo e la musica.*
Bello scritto dove circola l'idea che l'essenza del romanticismo fosse musicale.

M. R. BRONDI. - *Il liuto e la chitarra.*

Fine dello studio. Si parla dei Fabbricatori, di Una visita al Museo del Conservatorio di Parigi, d'una sala da musica in forma di chitarra, di Lirici, di operai, sienfisti, scrittori appassionati per la chitarra.

R. DUHAMEL. - *Erreurs et lacunes de l'enseignement actuel du chant.*

« On ne saurait... concevoir le chant moderne autrement que comme un chant coloré et dit, comme un chant musicalement ordonné en même temps qu'émouvant et chargé de pensée ».

V. BEONIO-BROCCHIERI. - *Una celebrazione musicale della leggenda francescana.*

Descrizione ed elogio del Poema Francescano di Giov. Spezzaferrari, eseguito a Lodi il 25 aprile u. s.

M. LESSONA. - *« Turandot » di G. Puccini.*
Considerazioni analitiche sugli elementi sia del dramma sia della musica.

L. R. - *Ella von Schultz Adajewsky.*

Per l'80º compleanno della donna collaboratrice, se ne offre un ritratto giovanile, e si dà uno sguardo alla sua attività di pianista, di compositrice e di studiosa specie di folklore russo ed italiano. Ricordiamo le amoroze ricerche sulle melodie popolari friulane, pubblicate a suo tempo dalla rivista torinese. Difatti la gentile artista russa visse parecchi anni a Venezia, dove lasciò grato ricordo e vivo desiderio di sé.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, 30 aprile 1926.

R. HERRON. - *La « Mandragola » di M. Castelnuovo.*

Breve descrizione dell'opera, di cui si riconoscono giustamente i meriti, senza tacere le debolezze.

U. ROLANDI. - *Il librettista del « Matrimonio Segreto ».*

Continua la lista dei libretti dei Bertati, con brevi commenti illustrativi.

NOVITA'

B. ZERKOVITZ

La Bambola della Prateria

Operetta. Fantasia in due parti per Piccola Orchestra, con pianoforte conduttore, composta da V. BILLI.
(120111).

EDIZIONI RICORDI

ESTERO

Le Courrier Musical. - Parigi, 15 aprile 1926.
A. HIMONET. - *Exégèse d'un lieu commun.*

Scritto contro l'atteggiamento giovanile, di spregiare la musica che non stupisce.

L. LUTHIER DE FLORENCE. - *L'avenir de la « Lutherie moderne »*

Per l'A., essa dipende dal ritrovato delle virtù dei Maestri cremonesi. Idea questa ritenuta da altri come sorpassata.

Le Monde Musical. - Parigi, maggio 1926.

M. EMMANUEL. - *« Pelléas et Mélisande ».*
Primizia (che non ha nulla da fare coll'opera di Debussy) d'uno studio storico e critico edito da P. Melilotte a Parigi.

A. CORTOT. - *L'Oeuvre pianistique de César Franck.*

Estratto dal libro d'imminente pubblicazione in ed. Payot, dove il grande pianista illustra l'arte che egli tanto bene possiede.

M. PINCHIERI. - *Des Origines du Quatuor à Cordes.*

Conferenza dove si riassume quanto si sa finora sulle origini del gruppo di 2 violini, viola e violoncello.

Le Ménestrel. - Parigi, 14 maggio 1926.

H. DE CURZON. - *« Le Roi l'a dit » de Léo Delibes et ses quatre versions.*

Estrato d'un libro edito da G. Legoux. In questa prima parte si fa la descrizione dell'opera. Continua nel numero del 21.

C. LE SENNE. - *La Musique et le Théâtre au Salons du Grand Palais.*

Rivista (che continua nel numero del 21) delle opere plastiche a soggetto musicale o teatrale, esposte alla mostra del Grand Palais.

La Revue Musicale. - Parigi, maggio 1926.

Il fascicolo di maggio è tutto dedicato a *La Jeunesse de Claude Debussy*, di cui si danno ritratti e fac-simili d'autografi; e contiene: R. BONHEUR: *Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse*. — G. PIERNÉ: *Souvenirs d'Achille Debussy*. — P. VIDAL: *Souvenirs d'Achille Debussy*. — M. VASNIER: *Debussy à dix-huit ans*. — H. PRUNIÈRES: *A la Villa Médicis*. — M. EMMANUEL: *Les ambitions de Claude Debussy*. — R. GODET: *En marge de la marge*. — DEBUSSY: *Deux lettres à Chaussou*. — H. DE RÉGNIER: *Souvenirs sur Debussy*. — R. BRUSSAL: *Claude Debussy et Paul Dukas*. — A. MESSAGER: *Les premières représentations de « Pelléas »*. — C. KOEHLIN: *Quelques anciennes mélodies inédites de Debussy*. Sono: *Pantomime*, *Clair de lune*, *Pierrot, Apparition*, che vengono date in appendice musicale.

Revue de Musicologie. - Parigi, maggio 1926.

M. GAUCHE. - *Documents pour servir à une biographie de Guillaume Costeley*.

G. Costeley (si pronuncia Costelé) è uno dei migliori

maestri francesi del cinquecento, e finora della sua vita si sapeva ben poco. L'A. venne a conoscenza di parecchi documenti, tra cui due autografi, che recano utili notizie in proposito.

L. DE LA LAURENCIE. - *Les Luthistes Charles Bocquet, Antoine Francisque et Jean-Baptiste Besard.*

Intitolo d'uno studio su questi tre maestri, di cui finora soltanto il terzo era bene conosciuto, mentre hanno posizione notevole nella storia della musica per liuto.

J. SUBIRA. - *La musique de chambre espagnole et française du XVIII siècle dans la bibliothèque du Duc d'Alba.*

Notizie su questo fondo di musica finora sconosciuto, e che contiene varie cose che non si trovano in altre biblioteche.

G. DE SAINT-FOIX. - *A propos de Jean-Chrétien Bach.*

L'A., specializzatosi nello studio di Mozart e dei maestri pre e post-moraviani, parla con calore dell'ultimo tra i figli di G. S. Bach; maestro di cui fino a poco tempo fa era tradizione di parlare con disprezzo, ma che attira adesso l'attenzione di molti.

The Chesterian. - Londra, aprile-maggio 1926.

W. TREAT UPTON. - *Nature in Song.*
Sguardo a come vari maestri hanno rivelato il senso della Natura nei loro canti ad una voce con pianoforte.

DR. J. LOEWENBACH. - *Leos Janácek.*
Per preparare un concerto di musica di tale maestro ceco, se ne traccia la figura artistica.

L. C. LLOYD. - *New Paths in Wales.*
I «nuovi sentieri nel paese di Galles» sono tracciati da Mr. W. S. Gwynn Williams, Dr. Vaughan Thomas, Dr. David de Lloyd of Aberystwyth, i quali stanno creando un tipo di musica di schietto carattere regionale, a base di canzoni e danze popolari.

J. A. FULLER-MAITLAND. - *Two Modern Oratorios in Rome.*
Sono San Francesco d'Assisi di G. F. Malipiero e Le Roi David di A. Honegger, eseguiti a suo tempo all'Augusteo. Se ne parla con benevolenza.

S. FELUMB. - *Young Danish Composers.*
I giovani compositori danesi si può dire derivino da Carl Nielsen. Qui si parla di Simonsen, Paul Schlerbeck, Jørgen Bentzon, Ebbe Hamerik, Knudage Røsager, Harald Agersnap.

Musical Opinion. - Londra, maggio 1926.

P. GODFREY. - *Jornadas de Arte: 1841-1892.*
Ampia recensione dell'autobiografia di Filippo Pedrell. - *A Musical Pilgrimage in Vanishing London.*

Il «pellegrinaggio musicale in Londra che avanza» è diretto questa volta alla casa di Händel a Brook Street, Hanover Square, W. Se ne dà un disegno, e si illustra l'ambiente dove visse il grande Maestro.

E. M. GREW. - *Some Aspects of Musical genius.* (Qualche aspetto del genio musicale).
Intitolo d'uno scritto dove s'incomincia a studiare che sia il genio nel complesso della vita del pensiero.

The Musical Times. - Londra, maggio 1926.
A. BRENT-SMITH. - *Scylla and Charybdis.*

«Scilla e Cariddi» sono il gusto del pubblico e le esigenze dei raffinati. L'A. dice che è ovvio da quale delle due parti sarà il futuro artista che recherà al mondo un proprio messaggio.

B. MAINE. - *Personalities among Musical Critics. IV. Francis Toye.*

Piacevole medaglione su questo critico benevolo ed ottimista.

I. PHILIPP. - *Advice on Pianoforte Playing.*

Il risonante didattico parigino dà «consigli sul modo di suonare il pianoforte», con chiarimenti di vari pianisti celebri.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Late Tudor Composers. XVI. William Daman.*

Notizie su questo buon polifonista camillio, belga di nascita, che fece parte della cappella della regina Elisabetta, essendo contemporaneo di Palestrina.

P. EDMONS. - *Music in Albania.*

Brevi notizie su canzoni di zingari albanesi, con melodie e ritmi riprodotti in note.

E. M. GREW. - *Ruskin's Progress in Music.*

Con citazioni si mostra il progresso fatto dal grande esteta inglese nel riconoscere il valore dell'arte musicale. Tant'è vero ch'egli diceva: «la triste (bad) musica di Verdi è il tipo più corrompere che se ne sia mai conosciuto...»!!!

G. - *The Handel Festival, Past and Present.*

(Il «festival» händelliano passato e presente).

Il «festival» händelliano tradizionale a Londra risale alla grande commemorazione fatta per l'anniversario della morte del Maestro. Se ne danno vari particolari, riferendoli dal Burney.

H. WESTERBY. - *The Lost Symphonies of Clementi.* (Le Sinfonie perdute di Clementi).

Si attira l'attenzione sullo scritto di Carl Engel riguardo agli archivi di quelle Sinfonie, conservati alla Biblioteca del Congresso a Washington, e sull'illustrazione che ne fece Georges de Saint-Foix. «Pare verosimile che la prossima scoperta (in argomento) debba essere fatta a Londra, dove il maestro passò quasi tutta la sua vita di lavoro».

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

CHOPIN (F.).

E. R. 184. *Album N. 1.* di composizioni scelte.

E. R. 185. *Album N. 2.* di composizioni scelte.

E. R. 201. *Studii.* Dodici Studii. Op. 10. - Dodici Studii. Op. 25. - Tre Studii composti per il Metodo di Félix e Moscheles.

Revisioni di A. BRUGNOLI.
FRUGATTA (G.).

E. R. 26. *Ventiquattro Esercizi preparatori* ai ventiquattro celebri Studii di F. Chopin, dodici all'Op. 10, e dodici all'Op. 25.

E. R. 187. *Due Serie di Pezzi.* senza ottave.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 1 aprile 1926.

A. SIGGARDT. - *Irrthumer über Gluck.* (Errori su Gluck).

Pra i parecchi errori che l'A. retifica, manca proprio quello contro cui si sceglia l'inizio dell'articolo: Gluck è ceco di nascita e non tedesco.

9 aprile 1926.

F. BENNEDIK. - *Der Erziehungswert des Tonworts.*

Si esalta il valore educativo del sistema di solleggio inventato dal Dr. Carlo Ilitz, sistema che avvia dritti e con naturalezza alla pratica strumentale ed alla teoria.

16 aprile 1926.

R. GRESS. - *Fritz Jöde und die Kunst Bachs.*

In questo e nel seguente numero si parla a lungo e non benevolmente del libro *Die Kunst Bachs* (L'arte di Bach) pubblicato da F. Jöde in ed. G. Kalmeyer di Wolfenbüttel; libro dove tutto si vuol spiegare sulla base delle Invenzioni.

A. USTHAL. - *Ist das Geigenbauproblem wirklich gelöst?* (Il problema della costruzione dei violini risolto?).

Per l'A. pare di sì e su queste basi: 1. gli strumenti non mutano né guadagnano venendo suonati, 2. il segreto dei Maestri Cremonesi sta nel fare che fra la sonorità del fondo e del coperchio vi sia rapporto di 5a o di 4a. Lo scrivo continuo nel numero seguente.

30 aprile 1926.

K. G. PELLERER. - *Zur Frage des musikalischen Zeitstils.* (Sul problema dello stile musicale del tempo).

Considerazioni sull'essenza di ciò che si dice «stile d'un dato momento», sugli elementi che contribuiscono a formarlo, e su quelli che l'ostacolano o lo dissolvono.

7 maggio 1926.

R. STERNFELD. - *Der Schluss der Missa Solemnis.*

«La chiusa della Missa Solemnis» di Beethoven significa, per l'A., che la pace (dona nobis pacem) non si trova in questo mondo. Si nota come tale interpretazione non si segua da altri studiosi beethoveniani, e si propone di eseguire per il centenario dell'anno venturo, la Missa Solemnis e la Sinfonia IX l'una dopo l'altra, con una pausa competente.

H. KUZNITZKY. - *Max Reger.*

Pel decennio dalla morte (11 maggio 1916) si ricorda la figura del Maestro, che, secondo l'A., aveva per ultimo ideale la Sinfonia, rinnovata colla politonia strumentale tedesca, e sogna persino un'opera buffa basata su.

Dr. H. J. MOSER. - *Noch ein Wort zur musikalischen Jugendbewegung.* (Una parola ancora sul movimento musicale dei giovani).

Poiché nella rivista si scrisse contro il movimento giovanile tedesco (vedi pag. 51 del nostro fasc. di febbraio p. p.), l'A. dice parole eque e pacificanti.

W. DAHMS. - *«Turandot».*

L'A., noto per le sue simpatie verso la «musica

meridionale», parla con rispetto ed oggettività dell'ultima opera del composito grande maestro.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 19 maggio 1926.

Numero speciale per la 56a riunione della Società dei Musicisti tedeschi a Chemnitz dal 25 al 29 maggio.

R. OEHMICHEN. - *Chemnitz als Musikstadt.*
Particolareggiate notizie su Chemnitz come città musicale dal 1729 ad oggi.

K. WESTERMAYER. - *Von der Würde des Künstlers.* (Sulla dignità dell'artista).

Si invoca con calde parole la massima separazione tra l'artista e tutto quanto sia di affare e di interesse materiale.

O. STEINHAGEN. - *Intuition und Intellekt im musikalischen Schaffen und Nachschaffen.* (Intuizione ed intelletto nella creazione e nell'interpretazione).

Si spiega la necessità del giusto equilibrio fra sentimento e sapere, sia in chi compone e sia in chi eseguisce.

Dr. F. SCHERBER. - *Musikkritik.*

L'A. cerca precisare gli scopi e le condizioni positive della critica musicale, indipendentemente dalla sua efficacia sul pubblico e sulla fama degli artisti.

W. HIRSCHBERG. - *Der Kritiker al Musiker.*

Per l'A. il critico dev'essere musicista nel pieno senso della parola, e come sarebbe tale se non praticasse l'arte? Dunque la pratica dell'arte è una superiorità per il critico.

L. BUETOW. - *Klangfarbe und Differentialität.*

A proposito del libro dove il russo Wischnegradsky propone una sua divisione dell'ottava in 72 parti, l'A. spiega perché egli ritiene tali sensibili come maniera d'avvicinarsi all'intonazione naturale, sola base acustica ragionevole.

K. BOETTGER. - *Tonmalerei.*

Per l'A. ogni arte è autonoma, e sola buona pittura musicale è quella che dipinge il «valore lirico», cioè il sentimento che le cose suscitano in noi.

M. CHOP. - *Aus Verdis Jugendtagen.*

Ampio estratto dato quale primiglia della biografia di Verdi pubblicata dall'A. in ed. Reclam di Lipsia.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, maggio 1926.

F. RUEHLMANN. - *Rudolf Stuckenbrocks Erinnerungen an Richard Wagner.* (Memorie di R. Stuckenbrock su R. Wagner).

Si presentano e si pubblicano queste memorie inedite, dove il celebre cantante, che fu in rapporti personali con R. Wagner e con P. Cornelius, dà particolari interessanti il periodo tra il 1864 ed il 70.

R. WAGNER. - *Eine unveröffentlichte Erklärung Richard Wagners inbetreff der Trennung des Bülow'schen Ehepaars.* (Una spiegazione inedita di Wagner sulla separazione di H. von Bülow da sua moglie).

Il documento datato da Tribesch, 7 settembre 1869, dice che la separazione era inevitabile da anni. Ciò che, naturalmente, non dice perché fosse divenuta tale.

M. PROELSS. - *Antwort auf den Aufsatz «Pianistische Irrtümer» von H. Bohl.*

Nel numero di marzo (pag. 155 del nostro fasc.)

maggio) H. Böhl spiegava le quali imponderabili sono pianistico con leggi fisiche; l'autrice processa adduce ragioni contrarie.

DR. A. HEUSS. - *Mörikes «Das verlassene Mägdelein» in verschiedenen musikalischen Fassungen.* (La poesia «la fanciulla abbandonata» di Mörike in vari aspetti musicali).

Fine dell'ampio studio. Si confronta la maniera in cui trattarono le stesse parole R. Franz ed Hermann Goetz.

A. M. MEYER. - *Einige Erinnerungen an Leipziger Kunst und Künstler.* (Qualche ricordo sull'arte e gli artisti di Lipsia).

Notizie e ricordi sulla celebre cantante Camilla Landi, e su Gugli. Backhaus, artista di cui si dà un ritratto. La cantante è accompagnata al pianoforte dall'allora piccolo pianista, già straordinario nel trasportare.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, maggio 1926.

A. Z. IDELSON. - *Der «Missinal» - Gesang der deutschen Synagoge.*

Interessante studio sui canti Missinali, della Sinagoga tedesca. Il dottor autore mostra come fino al pieno medioevo vi siano stati continui scambi tra il culto liturgico cristiano e quello ebraico.

H. RIETSCHE. - *Ein Gedächtnisbeihelf für die Ligaturlesung.* (Aiuto mnemonico per la lettura delle «legature»).

Chiara rissata dei principi che regolano la non semplice teoria delle legature nella notazione musicale del medio evo.

F. STEGE. - *Constantin Christian Dedeck.* Studio biografico su questo maestro del Lied secentesco.

E. MAJOR. - *Beethoven in Ofen im Jahre 1800.* Notizie sul soggiorno fatto da Beethoven ad Oden nel 1800 in occasione delle feste per l'onomastico della granduchessa Maria Pavlovna, moglie del Palatino Giuseppe; Beethoven vi si presentò come pianista.

B. SZABOLECSTI. - *Probleme der Alten ungarischen Musikgeschichte.*

Lo studio sulla storia musicale ungherese, continua e trama della musica sacra, dei canori profani e della musica di danza alla fine pure del 1700; e chiude precisando i compiti degli studi di musicologia ungherese secondo i propri speciali bisogni.

J. B. TREND. - *Musikschätze auf spanischen Bibliotheken.* (Tesori musicali nelle biblioteche spagnole).

Elenco di opere musicali manoscritte e stampate delle biblioteche di Avila, Barcellona, Cordova, Escorial, Leon, Madrid, Malaga, Monserrato, Santiago, Siviglia, Toledo, Valenza.

Nene Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1 aprile 1926.

W. v. WALTERSHAUSEN. - *Absstempelung (Stampigliatura).*

Tanto il pubblico quanto gli stessi musicisti hanno la tendenza, quasi il bisogno, di dare un'etichetta ad ogni maestro; etichetta spesso falsa ed infissa, che pesa duramente sull'artista così sommariamente classificato.

DR. A. ABER. - *Die Musik im Drama der Naturalisten.* (La musica nel dramma dei naturalisti).

L'A. spiega come la tendenza wagneriana a fondere di nuovo dramma, musica, scena, fosse comune anche ai maestri del teatro drammatico del secolo XIX, i quali spesso desiderarono che la musica prendesse parte ai loro lavori, se non addirittura come elemento necessario e motore, almeno come «musica di scena», cioè come elemento d'ambiente.

O. KELLER. - *Die Familie Danzi in München.* Notizie storiche sulla famiglia Danzi, e più su Francesco Danzi (d'origine italiana), buon musicista condotto a Monaco dal Principe Elettore Carlo Teodoro, quando salì al trono di Baviera. Ritratto annesso.

DR. L. SCRIBA. - *Die Logik in der Musik.*

Per l'A. «il segreto della genialità sta nel ritmo». La prima fonte della bellezza è dunque la logica costruttiva.

— 18 aprile 1926.

L. SCHRADE. - *Ueber deutsche und italienische Musikalität.* (Sulla musicalità tedesca ed italiana).

Per l'A. sono d'intima natura diverse: l'italiano pensa e sente corporalmente, mentre per il tedesco la musica è «la dissoluzione del filo nell'infinito...».

DR. W. GEORGII. - *Die Klaviermusik der letzten Jahrzehnte.* (La musica pianistica degli ultimi decenni).

Rassegna dei principali Concerti per pianoforte, o piuttosto dei principali lavori per pianoforte ed orchestra. Confirma.

B. WEIGL. - *Franz Seraphinus Lauska.*

Poché il 18 aprile 1925 ricorsero cent'anni dalla morte di tale maestro, se ne danno ampie notizie, quale contributo alla storia musicale della fine del 700 e principio dell'800.

DR. W. FROELICH. - *Zwei Duos für Violine und Viola von W. A. Mozart.*

Michele Haydn stava componendo sei Sonate per Violino e Viola per incarico dell'arcivescovo di Salisburgo, ma s'ammalò. Il non facile prelato minacciava di licenziare il maestro, ed ecco che il buon Mozart terminò il lavoro. Qui si fa un'accurata illustrazione della parte morattiana di tale opera.

CANTO E PIANOFORTE

GIOVANNI SGAMBATI

62184. - *Fior di siepe.* Poesia di L. Stecchetti. S. o T.

62185. - *Fior di porta.* Poesia di L. Stecchetti. M. S. o Br.

SEI MELODIE LIRICHE:

1. *Fior di porta*. - 2. *Ninna-nanna*. - 3. *Balata*. - 4. *Baci*. - 5. *Il povero Pieruccio*. - 6. *Sul lago*. Duetto:

103134. - Soprano o Tenore.

103135. - Mezzo-Soprano o Baritono.

EDIZIONI RICORDI

P. CORNELIUS. - *Unveröffentlichte Briefe.* Lettere inedite del maestro romantico, comunicate e brevemente illustrate dal don. Paul Billow.

Nene Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1 maggio 1926.

H. SCHORN. - *Die grosse Stunde des deutschen Theaters.* (La grande ora del teatro tedesco).

I secoli Ibrici minacciano rovina finanziaria. Bisogna decidere: bassano rimedi finanziari, o la finanza non è che effetto della dimissiva adesione del pubblico alla vita teatrale?

R. GRESS. - *Zu Max Regers Gedächtnis.*

«In memoria di M. Reger» si evoca la maschia e superiore figura del Maestro, che dentro di sé stava al di sopra delle lotte e dei partiti artistici, e ora vive più di quando era tra gli uomini materialmente.

A. DRESLER. - *Der Plan eines Münchner Musikhauses.*

Si dà qualche schizzo e si illustra «il piano d'un Palazzo della Musica progettato per Monaco di Baviera».

— 15 maggio 1926.

Numero dedicato al 100° anniversario della morte di Carlo M. von Weber, del quale si danno parecchi ritratti, riproduzioni delle abitazioni, dei monumenti e di autografi; e contiene i seguenti scritti:

J. M. LOSSEN-FREYTAG. *Carl Maria von Weber, zu 100. Todestag.* - H. SCHORN. *C. M. von Weber und die Bühnenkunst des XX. Jahrhunderts.* (C. M. v. Weber e il teatro musicale del secolo XX).

Il maestro viene prospettato come genio tutore del teatro tedesco.

H. ENSSLIN. *Weber als Klavier Komponist.*

- PROF. H. VON WALTERSHAUSEN. *Händel-Renaissance und Weber-Gedenkfeier.* (La rinascita di Händel e la commemorazione di Weber). - L. VON STROM. *Eine Einführung in den «Freischütz».* (Una iniziazione al «Franco cacciatore»). — DR. P. BUELOW.

C. M. von Weber im Roman und in der Novelle. (C. M. von Weber nel romanzo e nella novella).

Die Musik. - Stoccarda, maggio 1926.

P. BEKKER. - *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen.* (Storia musicale come storia delle trasformazioni delle forme musicali). Interessante primizia d'un volume di recente pubblicazione in ed. Deutsche Verlags-Anstalt di Stoccarda.

W. HÜLLE. - *Mozart redivivus.*

Scritto piuttosto involto, dove si spiega che l'arte di Mozart è la gioia della liberazione, e come tale esprime l'essenza dell'odierno genere umano.

A. WEISSMANN. - *Der Musikkritiker und die Gegenwart.*

Quadro della vita musicale presente e dei problemi che il critico deve risolvere. Non è uno scritto di giudizi, ma di fatti.

R. HERNRIED. - *Theoretische Zukunftsmusik.* (Futura musica teorica).

Fano proprio dei nostri giorni è partire dalle teorie per fare della musica, mentre è naturale il contrario. L'A. esamina specie le idee teoriche di Erwin Hartung (Die Oberonleiter-die natürliche Grundlage der Musik), e conclude che su quelle basi la musica risulterebbe impoverita.

H. DAPPNER. - *Unterricht bei Max Reger.* (Studio con M. Reger).

Vivi ricordi personali, con lievi ma caratteristici tratti del grande maestro; di cui si reca in fac-simile un ritratto ed un autografo.

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, maggio 1926.

Tutto il numero è dedicato all'Opera, che negli ultimi anni, specie in Germania, fu proclamata forma d'arte esaurita, assurda, ibrida, ma alla quale adesso proprio i più caldi novatori tornano a rivolgersi. La Redazione dice che il numero si è come formato da se, coll'accumularsi dei resoconti d'esecuzioni di nuovi lavori. Ecco gli scritti contenuti nel fascicolo:

P. STEPAN. - *Bekanntnis zur Oper...* (Ritorno all'Opera).

T. WIESGRUND-ADORNO. - *Operprobleme.* Considerazioni sull'esecuzione dell'«Intermezzo» di R. Strauss, «Otello» di Verdi, «L'anello del Nibelungo» di Wagner, al resto di Francoforte.

Gibt es eine Krise der Oper. (C'è una crisi nell'opera?).

Il «Berliner Tageblatt» ha proposto tale domanda a parecchi compositori e direttori di teatro. Si riferiscono le risposte di Arn. Schönberg e Fr. Schreker.

Dr. H. GRAF. - *Händel als Wegbereiter für die Opernregie der Zukunft.* (Händel quale preparatore della via verso l'allestimento scenico dell'opera dell'avvenire).

L'A. considera l'ispirazione odierna verso Una nuova primitività, La nuova primitività nell'interpretazione della commedia e della danza (Taloff e Laban), e La nuova primitività nell'opera in rapporto alla riscelta dell'opera händeliana.

E. KOLLINER. - *Bemerkungen zur Strawinskys «Renard».* (Osservazioni su «Renard» di Stravinsky).

H. LEICHTENTRITT. *Die deutsche Opernbücher und der künstlerische Nachwuchs.* (La scena tedesca ed il rinnovamento del suo personale artistico).

L'A. mette in risalto il grave pericolo odierno per molti teatri tedeschi, di non poter ricambiare quanto e come occorre i propri artisti.

Dopo questi scritti si danno resoconti sulle esecuzioni di Turandot a Milano, del Sacrificio del prigioniero a Colonia, Achille a Sciro di E. Wellesz a Stoccarda, Il protagonista di Curt Weill a Dresda, I dieci baci di Bern. Sekles a Francoforte, Wozzeck a Berlino.

zek di M. Gurlitt, a Brema, *Il Canto della notte* di H. Gal a Breslavia, *La Giara* di A. Casella a Dresda ed a Cassel, *Le commedie goldoniiane* di G. F. Mallipiero ed *Il convento veneziano* di A. Cassella a Darmstadt, *Siroe* di Händel e *Babar* di V. Rieti a Gera, *La forza del destino* a Dresda e *Don Carlos* di Verdi ad Amburgo, *Il fanciullo ed i sortilegi* di M. Ravel a Parigi, *L'ora* di C. Lafitte a Brunswick, *L'uccello incantato* di Cérepin a Bruxelles, *L'angelo di pace* di Sieg. Wagner a Karlsruhe, *Una festa della vita* di Gugli. Mauke a Dortmund, *Povera Ninetta* di Ot. Besch a Königsberg.

Musikhote. - Vienna, maggio 1926.

W. - *Das neue Lied.* (Il nuovo Lied).

Cos'è nell'abilitudine della rivista, si dà uno sguardo alle novità apparse (specie in Germania) in un dato genere di musica.

V. JUNK. - *Die Bedeutung der Schlusskadenz im Drama.* (Il significato della cadenza finale nel dramma).

La cadenza è il momento conclusivo, verso cui tutto converge. Si principia dal considerare questi punti riassuntivi: In Wagner, e si vede che sono in maggioranza le cadenze plagali, quali evocazioni di librazioni ultraterrene.

Dr. R. Mojsisowics. - *Das Grazer Musikleben der letzten hundertfünfzig Jahre.* Notizie storiche su « La vita musicale di Graz negli ultimi 150 anni ».

Der Aufakt. - Praga, 1926, n. 5-6.

Fascicolo dedicato in maggior parte a resoconti di opere.

Dr. H. SCHULHOF. - *Freischütz - Parodie.* Si illustrano brevemente le principali parodie che « Il Franco cacciatore » di C. M. von Weber suscitò nei tempi.

Dr. R. LACH. - *Die Musik der Inkas.* Resoconto in elogio dell'opera uscita in ed. P. Geuthner di Parigi, dove Raoul e Marguerite d'Harcourt hanno raccolte preziose notizie e notevole messa di canti e danze del Perù.

M. U. - *Turandot.* Resoconto ammirativo dell'ultima opera pucciniana e della sua prima esecuzione alla Scala. Seguono altri resoconti su *Barabaz* di V. Rieti a Gera, *Il protagonista* di C. Weill a Dresda, *Leoncio e Lena* di V. Merz a Brünn, *Il ladro dell'amore* di B. Schuster a Dortmund, su vari lavori eseguiti a Parigi, sul *Sacrificio del prigioniero* di E. Wellesz a Colonia, su alcune nuove opere céche e su *Il nano* di A. Zemlinsky a Praga. Poi si offre un gustoso confronto di giudizi dati dalla stampa di Praga su alcuni stessi lavori. Sono contraddizioni che si producono anche in altri paesi.

Muzyka. - Varsavia, maggio 1926.

M. GRAFCZYNSKA. - *Le opinioni di S. Tommaso.*

L'autrice raccoglie dai vari scritti filosofici e dagli inni e dalle sequenze (di cui le melodie non sono sue) le opinioni che sulla musica aveva il sommo filosofo medievale.

L. JANACEK. - *I miei ricordi sulla Polonia.* Il vecchio e popolare maestro céco parla della visita che fece a Varsavia prima della guerra.

K. SZIMANOWSKI. - *I sentieri ed i bivii della musica moderna.*

Il maestro polacco dà una primizia del suo libro di lezioni rivolte a quel timorato che restano sulla riva antica dell'arte, e con poca esperienza tentano tracciare quadri dell'avvenire.

M. GLINSKI. - *Il problema dell'abbandono del sistema temperato.*

Si tratta uno schizzo storico del « sistema temperato », e si spiega come tutti i tentativi di allontanarsi in nome dell'acustica e dell'orecchio siano fondati su un errore di base.

L. M. ROGOWSKI. - *Le nuove sonorità dell'orchestra.*

Si propone di introdurre in orchestra l'armonica a vetro di Franklin, la sirena, ed uno strumento fatto d'un cilindro in moto rotativo, che urta contro lame metalliche.

Pro-Musica Quarterly. - Nuova York, marzo-giugno 1926.

J. YASSER. - *Musical Moments in the Shamanistic Rites of the Siberian Pagan Tribes* (La musica nei riti sciamanisti delle tribù pagane di Siberia).

Notizie sui riti « estatici » siberiani, con speciale riguardo alla musica; di cui si danno esempi in note quanto si può essere.

A. CASELLA. - *Harmony, Counterpoint, ecc.* Si parla della lotta combattuta contro la polifonia durante il periodo romantico e subito dopo.

E. JADE. - *Darius Milhaud.* Scritto illustrativo con bibliografia delle moltissime opere pubblicate finora dal giovane maestro.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino solo

BACH (G. S.).

E. R. 557. - *Ciaccona* (dalla 2^a Partita per Violino solo).

DANCLA (C.).

Scuola dell'Arco, Studii, Op. 110:

E. R. 629. - Libro I. 10 piccoli Studii facilissimi.

E. R. 630. - Libro II. 18 Studii in differenti modi d'aricolazione.

Revisione di M. ANZOLETTI.

LIPINSKI (C.).

E. R. 643. - *Nove Capricci da Concerto.* Op. 10, 27, 29. Revisione di R. FRANZONI.

EDIZIONI RICORDI



VITA MUSICALE

TEATRI

La trionfante «Turandot»

Pochi lavori, anche di autori i più stimati ed acclamati, hanno avuto un successo così immediato e rapido come l'ultimo del compianto, grande maestro lucchese.

Le otto rappresentazioni della Scala (ed altre ne sarebbero seguite se la stagione non avesse dovuto finire) e le quattordici del Costanzi, tutte a teatri esauritissimi, hanno dato una idea precisa della sicura vitalità dell'opera.

I maggiori teatri d'Italia hanno fatto a gara — quasi a titolo d'onore — di accaparrarsi *Turandot* per le prossime stagioni (prestissimo sarà rappresentata a Rimini, Bergamo e Venezia), e alcuni teatri dell'estero come Buenos Aires e Dresda, le cui più importanti stagioni liriche sono in corso, l'hanno già offerta, quale attesa e desiderata primizia, ai rispettivi pubblici.

Al « Colon » della metropoli Argentina — ove era ancora vivissima l'eco del successo di *Nerone* — l'opera pucciniana si è rappresentata dinanzi ad un pubblico rigurgitante ed alle più elette notabilità della capitale. La lunga e accurata preparazione ha permesso di presentare lo spettacolo con assoluta dignità, perfetto in ogni particolare. Il direttore Marinuzzi ha ottenuto una concertazione magistrale e vibrante, ottimamente assecondato da Claudia Muzio (*Turandot*), dal tenore Lauri Volpi (*Calaf*), dalla Panzanini (*Liu*), dal basso Passero (*Timur*), dal baritono Vanelli (*Ping*), dal tenore Nardi e Olivero (rispettivamente *Pong* e *Pang*). Il movimento delle masse, la messa in scena, curata da Ernesto Lert, i costumi piacevoli senza riserve. Il primo atto si è chiuso con sette chiamate, il secondo con sei; il terzo, col finale completato da Franco Alfano, ottenne otto chiamate, alle quali partecipò sempre, con gli artisti, il maestro concertatore. La critica è unanime nei suoi giudizi favorevoli e afferma che *Turandot* è la più complessa e rappresentativa opera pucciniana.

All'Opera di Dresda, che in Germania ha grandi tradizioni artistiche, la première di *Turandot*, oltre un uditorio locale foltissimo, ha

richiamato da tutte le città tedesche direttori di teatri e critici musicali.

Assistevano l'Ambasciatore d'Italia a Berlino S. E. Aldovrandi-Marescotti e il figlio di Puccini, venuto espressamente da Milano.

Anche ivi il successo è stato entusiastico. La messa in scena e l'esecuzione sono state all'altezza delle esigenze del lavoro pucciniano.

L'interpretazione, dal punto di vista artistico è sembrata inappuntabile: specialmente l'orchestra e i cori hanno riscosso viva ammirazione. Il direttore d'orchestra Fritz Busch ha contribuito validamente al successo dell'opera. Annita Rosele, che in America si è acquistata ottima fama, è stata un'eccellente *Turandot*; la parte del Principe che avrebbe dovuto essere eseguita dal tenore Taucher, è stata all'ultimo momento assunta da Riccardo Tauber, che l'ha sostenuta brillantemente. Ottima è stata pure la signora Roedlers (*Liu*) e lodevoleissima anche gli altri interpreti.

Il *Berliner Tageblatt* scrive che il successo di *Turandot* a Dresda non lascia più dubbi sulla vitalità dell'opera anche fuori della sua patria. Il *Lokal Anzeiger* dice che già al primo atto il successo si delineò. Dopo il secondo esso era assicurato. Non si tratta di un ingannevole successo, ma di un successo schietto, proclamato da un gran pubblico trascinato dall'entusiasmo. L'ultima opera di Puccini troverà larghe accoglienze sulle scene tedesche e sarà una forte opera di repertorio.

Al magnifico successo di Dresda ha notevolmente contribuito il nostro Caramba la cui cassa ha fornito al teatro tutti i costumi, unanimemente elogiati per il loro buon gusto e la loro ricchezza.

* Altri lavori di autori italiani sono stati calorosamente accolti all'estero. Al Covent Garden di Londra, tanto Gianni Schicchi di Puccini, come Falstaff di Verdi hanno suscitato grande ammirazione nel pubblico e nella critica, anche per la direzione del maestro Bellezza, per la messa in scena curata da Forzano e per l'esecuzione di Badini, Minghetti e Rosina Torri nello *Schicchi*; di Stabile e degli altri interpreti nel *Falstaff*.

Allo Stadtheater di Zurigo, la rappresentazione di *Mefistofele* di Boito — che per la prima volta si dava nella vicina repubblica —

ha assunto vero carattere d'italianità. Si sono avute oltre trenta chiamate al maestro Lucon, al basso Autori, al soprano De Voltri, al tenore De Muro, ecc.

Al Colon di Buenos Aires, infine, è stato accolto con grande favore il balletto *Carillon magico* di Pick Mangiagalli.

Al nostro Teatro dei Filodrammatici si svolsero con intendimenti benefici, alcune rappresentazioni del *Matrimonio segreto* di Cimarosa, ben diretto dal maestro Russo ed eseguito lodevolmente dal soprano Alba Damonte, dal tenore Polverosi, da Noretta Zonghi e da Rodolina Brunetto.

Nel giardino di casa Perego, pure per beneficenza, il maestro Parelli diresse i suoi *Dispettosi Amanti*, assai applaudito con gli interpreti Luisa Palazzini, Debora Fambri, il tenore Manuritta e il baritono Coletti.

CONCERTI

MILANO

ENTE CONCERTI ORCHESTRALI. — Nella sua seconda udizione, Bernardino Molinari offre un programma un po' pesante, ma ottimamente eseguito; *I Concerti delle stagioni* di Vivaldi (trascrizione dello stesso Molinari); *La Saga di Sibelius*; *La «Sinfonia» del Tannhäuser*, come novità, un profilo burlesco di Renzo Bossi dal titolo *Pinocchio*, lavoro che avrebbe di certo ottenuto accoglienze più favorevoli, se ai parecchi pregi di tecnica facesse riscontro una molto più convincente ideazione e un più sobrio svolgimento.

Il successivo concerto era dedicato a musiche strawinskiane, le quali — nonostante la indiscussa e ammirata bravura del direttore Ermanno Scherchen — suscitarono vivacissime discussioni e una battaglia di opposizioni e di applausi.

Mentre *Fuochi d'artificio* e *La Piccola Suite* ebbero liete accoglienze, altrettanto non può dirsi del *Concerto* per pianoforte e orchestra e della *Sagra della Primavera* (di cui venne eseguita la sola prima parte) le cui arditezze armoniche e sonore provocarono grandi clamori senza dubbio esagerati.

Perchè l'arte di Strawinsky, anche a traverso certe stranezze talvolta sconcertanti, rivelava pur sempre un musicista di razza e un sapiente costruttore. Forse questa sua arte è ora in un periodo di crisi o di evoluzione, superate le quali la figura dell'originalissimo compositore acquisterà un nuovo e più vigoroso rilievo.

Direttore di grandi qualità — equilibrato, sobrio, composto — si è dimostrato Bruno Walter

in un programma che comprendeva un'«Ouverture» di Weber; le *Fontane* di Respighi, riudite con molto piacere; *Don Chisciotte* di Strauss (violoncellista nitido, Enzo Martinenghi); e la *Sinfonia in re magg.* di Mozart, nuova per Milano, la quale ottenne calorosi consensi, sia per pregi intrinseci che per l'impeccabile esecuzione.

Il maestro Wendel chiuse con onore la stagione sinfonica. Il brano nuovo era costituito dalla marcia dell'opera *L'Amore delle tre mèlalances* di Prokofieff, breve e simpatico pezzo di tendenza moderna e lietamente accolto; completavano il programma l'*Ouverture* de *Gli Abencerraggi* di Cherubini, la *Prima Sinfonia in si bem.* di Schumann; *Cinque pezzi* di Couperin-Strauss, in verità non molto interessanti; l'*Idillio di Sigfrido*; l'*Ouverture* dell'*Egmont*.

ALTRI CONCERTI. — Il giovanissimo violinista Gimpel ha chiuso il suo giro in Italia con due udizioni al nostro Dal Verme, suscitando grande entusiasmo.

TORINO

La Corale Stefano Tempia ha degnamente celebrato il suo cinquantesimo anno di vita, con discorso del comm. Depanis ed un gradito concerto, diretto il maestro Rostagno.

Particolarmente interessante è riuscito il concerto del G. U. M. dedicato a canti popolari, concertatore il maestro Ghedini, esecutori la signorina Calcina e il maestro Thermignon. Si eseguirono canti trentini e friulani, armenizzati dal Ferraria; altri romagnoli di B. Pratella, e due siciliani del Favara, trascritti per coro dallo stesso Ghedini.

Ottima accoglienza ebbero il *Natale* di Perosi a S. Teresa, e una serata francescana all'Odeon (organizzatore e pianista il maestro G. Maffiotti).

BOLOGNA

Al Comunale, in occasione della visita del Principe Ereditario, Antonio Guarnieri diresse magnificamente un programma — ed il fatto merita particolare segnalazione e lode — tutto di autori italiani. Vi figuravano infatti l'*«Ouverture»* di Senigallia per le *Baruffe Chioggiotte*, la prima serie di *Arie Antiche* di Respighi, la *Canzone dei ricordi* di Martucci (eccellente solista la Cobelli), i Preludi di Pizzetti per l'*Edipo Re*, la *«Sinfonia» della Gazzalada di Rossini* e una nuovissima e suggestiva composizione del maestro Cesare Nordio — attuale Direttore del Liceo — dal titolo *Lago d'amore*.

Sempre in onore dell'Augusto ospite, nella chiesa di S. Francesco, il maestro Marino Cremonesi offrì una interessante e lodata esecuzione integrale della *Rappresentazione di Animae e di Corpo* di Emilio De' Cavalieri, per solisti, coro, orchestra, organo e cembalo.

ROMA

Al Teatro Quirino ha tenuto un applaudito concerto orchestrale il maestro Nazareno De Rubertis, che da molti anni risiede negli Stati Uniti, dove dirige la «Kansas City Symphony Orchestra». Egli è apparso un direttore preciso ed energico. Il programma comprendeva anche due saggi della contemporanea produzione nord-americana; e cioè l'*Ouverture In Bohemia* di Hadley, e la *Sinfonietta in re maggiore* di Chadwick: questi lavori sono apparsi di corretta fattura ma poco personali e caratteristici. Ha partecipato al concerto il pianista Oreste De Rubertis, fratello del direttore e insegnante nel R. Conservatorio S. Cecilia: egli è stato molto ammirato nelle *Variazioni sinfoniche* di Franck.

Alla Sala Sgambati si è presentato il violinista brasiliense, nato da italiani, Francisco Chiaffitelli, insegnante nel Conservatorio di Rio Janeiro. In un programma di prim'ordine il Chiaffitelli si è rivelato artista di buona tecnica, se non dotato di straordinarie risorse, e corretto interprete.

Ferruccio Viganelli, per invito del Governatore, ha tenuto due concerti d'organo alla Sala Borromini, dimostrandosi esecutore assai distinto.

In uno degli ultimi programmi, il Corpo musicale del Governatore, diretto dal maestro D'Elia, ha eseguito con grande successo il poema di Respighi *I pini di Roma* da lui stesso trascritto.

PALERMO

Un bel programma, direttrice la professoresca Porcelli, si è svolto nella chiesa di S. Pietro e Paolo per beneficenza.

Pure con scopi benefici, il maestro Giacomo Tantillo ha organizzato una serata musicale al Bellini.

Al Circolo di Cultura ebbero ottima accoglienza il baritono Cordone e il soprano Ribon.

Diverse commemorazioni di G. Verdi, con esecuzioni di sue musiche, si sono avute recentemente: all'Università Carducci di Livorno, applauditissimo discorso del prof. Arnaldo Bonaventura e interessante concerto; all'Istituto Veneto di Rovigo, direttrice il maestro Cremonesi, udizione con oltre seicento esecutori; a Bellinzona, infine, il maestro Luigi Tosi diresse un bel programma vocale e strumentale.

A Genova, indetto dalla Federazione mandolinistica italiana, si è tenuto il grande Concorso di Campionato mandolinistico. Vi hanno partecipato 12 orchestre a plettro di Milano, Genova, Como, Bergamo, Busto A., Savona e Sampierdarena. Nella categoria superiore, l'Accademia mandolinistica di Milano, composta di 60 esecutori, diretta dal maestro Dante

Rinaldi, ha conseguito brillantemente il primo premio assoluto vincendo la grande medaglia di S. M. il Re, la Coppa federale «challenge» triennale, la medaglia d'oro della «Federazione» ed aggiudicandosi il titolo di campione per il 1926-27.

Anche l'ultimo concerto dell'Orchestra stabile del Liceo di Pesaro, affidato questa volta al maestro Ferruccio Calusio, ebbe calorosi consensi.

Il maestro Cesare Franco ha diretto a Bari un concerto corale dedicato a Palestrina, che suscitò molto interesse.

Due importanti concerti orchestraali ha diretto a Cagliari il maestro Fasano: l'uno al Teatro Civico in onore dei congressisti d'Archeologia, l'altro per inaugurazione della Sala Alessandro Scarlatti al Civico Istituto Musicale, con musiche, quindi, dello stesso Scarlatti.

Con due interessanti manifestazioni d'arte si è celebrato a Ravenna il centenario di quell'Istituto musicale Verdi sorto nel 1826 e che vanta tradizioni artistiche nobilissime e dalla cui scuola d'strumenti — tenuta da valorosi insegnanti fra cui il Casalini, maestro di Angelo Mariani — sono usciti esecutori valenti, qualcuno divenuto famoso. Alunni ed ex alunni, ora concertisti, hanno eseguito un programma comprendente anche esumazioni e nuove esecuzioni, fra continui applausi agli esecutori ed al maestro Mario Guagliumi, attuale direttore.

Il Festival internazionale di Zurigo si è svolto con molto concorso di pubblico e di critici, recativisi da tutti i paesi d'Europa. I programmi comprendevano un solo autore italiano, Casella, la cui *Partita*, per piano e orchestra, lavoro assolutamente personale, ottenne uno dei migliori successi. Tra gli altri, degni pure di particolare menzione, vanno ricordati: *Litanie* per coro di Petryek; *Concerto* per orchestra di Hindemith; *Concerto* per violino e strumenti a fiato di Weill; *Sonata* per piano di Miskowski; *El Re tablo de Maese* di De Falla. Molta curiosità destò il compositore californiano Jacoby.

Al Teatro Reale di Thurday è stato molto apprezzato il maestro Donich, quale direttore d'un concerto sinfonico.

Novità

E. ENKE

12 Pezzi Melodici

nell'estensione di cinque note per Piano-forte a quattro mani.

Revisione di E. MARCIANO
(E. R. 662)

EDIZIONI G. RICORDI & C.



MUSICA SACRA

BOTTIGLIERO (Sec. E.) — *Missa pro defunctis* duabus Vocibus aequalibus (tenori e bassi), concinenda Organo comitante. — *Missa Angelica* duabus Vocibus aequalibus (Tenori e Bassi) concinenda Organo comitante. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Musica Sacra*: Milano :

Missa Angelica — L'egregio A., già ben noto nel campo sacro per le sue numerose pubblicazioni, ci presenta con questa nuova Messa un lavoro assai scorrevole e di qualità perfetta, ciò che lo rende di facile esecuzione e di pronto effetto. Il testo è sempre ben rispettato, tanto per accentuazione che per proprietà di frasi, le quali, se non tutte peregrine, tuttavia si susseguono con dovere, orrente da un equilibrato substrato armonico nell'accompagnamento d'organo. A questo proposito, forse si poteva desiderare una maggiore intensità di elaborazione e varietà di procedimenti. L'edizione è assai nitida ed elegante.

Missa pro defunctis. — Questa Messa ha tutti i pregi della precedente, poiché le idee musicali conservano una giusta naturalezza e spontaneità d'ispirazione, si che l'esecuzione ne riesce pure facile e di effetto sicuro. Se la Messa di Gloria brilla per la sua semplicità, questa da morto vuol essere più erolita, con accenni di arditezza che si ripercuotono specialmente, con gusto più o meno fine, nella conquista armonica. Il sentimento messo in predominio e sembra ben riuscire ai pregevoli scopi artistici dell'A.

PETRALOYSIUS PRAENESTINUS (J.). — *Missa «Lauda Sion»* Quatuor Vocibus Inaequalibus (A. 2 T. B.) hodierni chorus editi Presb. J. H. Rostagno. (Sten, Torino).

La bella Messa palestriniana, composta sul corrispondente Motetto dello stesso Maestro (non sulla sequenza, come bene osserva il revisore) si trova qui presentata «per la prima volta in edizione moderna, colla parte dell'antico *Alta* — 20 voce — scritta per voci vissili, conformemente alla pratica dei secoli d'oro della polifonia». L'interpretazione di don Rostagno è delle sille delle odierne esecuzioni dei maestri più reputati, ed è indicata con ogni cura, così da facilitare il compito di chi dirige. Editore e revisore suggerano che il bel lavoro (certo composto nella maturità del sommo Praenestino) entri nel repertorio della Schola cantorum italiana, e noi sottoscriviamo di cuore a tale voto. Se diverrà realtà, don I. Rostagno vi avrà la sua parte di merito.

EHRMANN (R.) — *Tantum ergo pour Ténor et Orgue avec pédale obligée* (M. Senart, Parigi).

Composizione liturgica nello stile romantico, di facile esecuzione.

PETRALOYSIUS PRAENESTINUS (J.). — ANERIUS (J. Fr.) — *Missa pro Defunctis* ad 3, 4, atque 5 Voces dissimiles (Sten, Torino).

È la Messa da requiem (incompleta) del 9° volume della grande edizione palestriniana, con aggiuntivi pezzi di G. Fr. Anerio e melodie gregoriane dell'edizione tipica vaticana. Le voci sono notate in chiavi di violino e di basso, con una riduzione per pianoforte od harmonium a pure scopo pratico durante lo studio, e segni d'esecuzione aggiuntivi dai maestri Don Giovanni Pagella e Mons. Raff. Casimir, di cui ormai tutti conoscono la specialità e le sille delle interpretazioni di polifonia palestriniana. La bella stampa in grande formato è nitida ed esatta. Anche da questa pubblicazione c'è da trarre lieti auspici per la musica sacra italiana.

GAL (H.) — *Motette fur 8 stimmigen gemischten Chor a capella*, op. 19. (N. Simrock, Berlino).

Imposto lavoro polifonico ad otto voci misce in un coro solo, su una poesia tedesca di Matthias Claudius. Lo stile è d'una polifonia moderna ma pure tradizionale, cromatico senza durezze né urti. Eseguito da un coro numeroso e buono, con voci femminili (i soprani toccano il si sotto le righe ed il si bemolle acuto, i bassi scendono in piano fino al do grave ed in forte al mi pure sono le righe), questo pezzo produrrà certo effetto bello e solenne.

RENZI (A.) — *Missa Tertia Divo Antonio dicata ad chor. 2 Vocab inseq.* (G. B.) Organo vel Harm. comit. — *Ave Maria* per Tenore solo e Coro a 4 v. disug. con Organo od Armonio. (G. Zaniboni, Padova).

Musica d'un certo non ingradevole tono religioso, che, non foss'altro, non sa di romanticismo in ritardo. Ma questo buon lato può non bastare a far musica viva e vitale. Per esempio la monotonia è una delle più fidei compagnie e nemiche della musica sacra, specie nei modi antichi. Nell'*Ave Maria* il tenore solo attacca sul sol acuto e va fino al si bemolle; si vede che l'A. ha davvero qualche buon tenorino nella sua cappella.

Giulio Bas.

Gli abbonati, che ci avvertono del loro cambiamento di residenza, sono pregati di comunicarci, oltre al nuovo, anche il vecchio indirizzo

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

PAMER (E.) — *Serenade*. Tandaradei ed altri Lieder (L. Doblinger, Vienna).

Queste liriche fanno pensare che, se non fossero di moda certi procedimenti, specie armonici, l'A. scrivebbe Lieder romantici del più schiavo. Eppure non c'è dubbio, la vitalità dell'opera d'arte dipende dall'emozione che la genera, e dall'efficacia con cui i mezzi stilistici esprimono l'emozione stessa. Certo «stralare» toglie anziché aggiungere, e come qui, ogni tanto reca disordine anche nelle cose chiare.

HINDEMITH (P.) *Liederbuch für mehrere Singstimmen, erstes Heft*, Op. 33 (Figli di B. Schott, Magonza).

Canti a 4, 5, 6 voci sole su antiche canzoni tedesche, che costituiscono uno dei saggi più rappresentativi della nuova corrente polifonica della giovanissima Scuola tedesca. Sentiamo lo spirito austero ed aspramente teutonico che anima, sia i testi sia la musica con cui si cantano; ma confessiamo che gli urti sonali sono troppo forti per noi, così che lo sconcerterà superba l'attrattiva musicale. Poiché questi canti vennero eseguiti a Dusseldorf il 26 luglio 1925 dalla Società Madrigalesca di Stoccarda, essi mostrano a che mirabile grado di sicurezza devono essere arrivati i cantori tedeschi, per poter intonare queste polifonie così disarmoniche.

HINDEMITH (P.) — *Kammermusik N. 3 (Cello-Konzert)*, Opus 36 N. 2. — *Kammermusik N. 4 (Violin-Konzert)*, Opus 36 N. 3. — *Klaviermusik (Uebung in drei Sätzen)*, Opus 37. — *Konzert für Orchester*, Opus 38. (B. Schott's Söhne, Magonza).

Ormai tutti quanti seguono la via che va percorrendo questo strano e possente giovane maestro, tutti conoscono il suo linguaggio aspro ma strigente, la sua forza quasi demonica, la naturalezza con cui linee melodiche, ritmiche, tonali, sempre diverse, fuiscono di continuo dalla sua mano, così che (a parer nostro) nessuno può sottrarsi al senso d'un singolare vigore ed una, sia pure, sconcertante spontaneità, inesauribile. D'altra parte egli costruisce ormai sempre come i polifoni strumentali tedeschi del secolo XVIII. Ed è naturale, perché la sua musica è sempre lineare (mai a colpo), ed ha quella smania logica, che è l'essenza dell'arte contrappuntistica nel suo pieno sviluppo. L'ampiezza d'orizzonte sonale (e pertanto armonico) è la più.

Queste affinità tecniche sono naturalmente connesse (e non potrebbero non esserlo) coll'ampliamento di intimo concetto delle musiche; concetto che è quant'è possibile oggettivo. Così il Concerto per Orchestra, op. 38 è pensato e svolto con linee analoghe con quelli del 1700, e non è solo nella struttura che il 10 Tempo è trattato come il vecchio Concerto Grossso, col Concertino che dialoga in opposizione al grosso dell'orchestra. Questa forma porta subito nell'ambiente estetico in cui tutto si sviluppa.

Questa musica è poi gradevole? È lirica come è in essenza (Croce ha ragione) tutta l'arte, per quanto in vari gradi? No. Si può dunque discutere seriamente se soddisfi a quel bisogno dello spirito e del sentimento per cui la musica si fa e si ascolta. Eppure v'è un punto innegabile benché sconcertante: Paolo Hindemith è un musicista, che si può magari non amare, ma che non può lasciare indifferente nessuno. Giudicarlo è certo tanto

difficile quanto imprudente; ad ogni modo in questo lavoro egli parla la sua lingua senza freni e, più che mai, senza riguardi.

Giulio Bas.

TOSCHI (P.) — *L'angelo*, dai «Pedali della natura» per Canto e Pianoforte (F. Boni-giovanni, Bologna).

Chi conosce la Romagna sa quale fascino di gioia e di bontà, o di nostalgica tenerezza, abbia il suono delle campane che fa vibrare l'aria di quella bella terra fertile e sana, conservatrice e patriarcale. E il Toschi, un romanesco di razza, è un poeta di questo fascino. È un simpatico... campanaro, che conosce tutti i segreti dei suoi strumenti, consiente dell'effetto che essi producono sulla tranquilla pianura del suo paese.

Randi ristocchi di un insieme scampando occupano tutta la parte pianistica de *L'angelo*, mentre la voce plange e alighiora per la morte de «la mia bambina» e alla fine trova una debole rassegnazione pensando che «Là in te mezz'paradiso, la purinal». Il tutto è espresso con una notazione indefinita e approssimativa, che può permettere grande libertà di interpretazione e che forse può giustificare anche la grande estensione (dal sol sotto il si al do acuto), nella quale si muove la voce.

Dove sia la musica non so, ma, forse per il soggetto di tenera affezionalità che appena s'intravede nelle tre o quattro parole che lo compongono, c'è, se *L'angelo*, qualche cosa che può anche commuovere e che è certo l'espressione di un'anima buona.

TOCH (E.) — *Fünf Stücke für Kammerorchester*, op. 33. (Figli di B. Schott, Magonza).

Oramai nel campo della polifonia strumentale tutto è permesso. Ogni movimento di parti il più illegico e insignificante trova il suo paladino che ne fa una ragione d'arte. E in questa trascuratezza decine di compositori han trovato il loro comodo mezzo d'espressione, per lo più preoccupatissimi di dare un interesse qualsiasi alle loro musiche.

In mezzo a queste bande di rivoluzionari, più o meno in ritardo, Ernst Toch ei fa tutt'altro che una brutta figura. I suoi cinque pezzi per orchestra da camera hanno una vita dinamica ed intensa, che, malgrado l'eccessivo impiego di mezzi inutili, riesce ad avere notevole robustezza. Una nutrita polifonia scorre sopra un tessuto strumentale, che, se riesce talvolta un po' curioso (per esempio per l'uso quasi costante del contrabbasso come strumento solista), si può tuttavia pensare possa essere di buon rendimento sonoro. Segnaliamo, come il momento più felice della «Suite», un simpatico «Intermezzo», scorrevole e fresco.

V. M.

MUSICA SINFONICA

TOMMASINI (V.) — *Chiari di luna*, per Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna :

Arte nobile, aristocratica, tecnica orchestrale preziosa. Estetica internazionale, con prevalenza francese, glorificata però dalla ditta del lavoro che conta già dieci anni di vita. Musica quindi fatta più di sensazione che di sentimento, ma in cui si mostra un tecnico forte ed una squisita sensibilità di artista. Questi *Chiari di luna* sono certo il lavoro più significativo apparso finora dell'opera del Tommasini.

Il primo quadro, *Chiese e ruise*, è brano intessuto di visioni sonore, rese volutamente un poco statiche dalla scelta dei tempi, brevi, e figurazioni e andamenti indecisi, ed aerei da armonie vaghe, e da strumentazione colo-

ristica. Non mancano in esso pure efficaci ed originali momenti veramente musicali, quali ad esempio il brano a canone del N. 8, od altri virilmente dinamici, come dal N. 11 al 13, dove il secondo tema, allargato e capovolto, sferrato dai corni e dai tromboni, sotto l'ondeggiare sibilante dei legni, è con l'ansimare affannoso degli archi in ottava in terzine accecate e quattre, raggiunge veramente una grande potenza di espressione e di sonorità.

Pure il secondo Quadro, *Serenata*, risente non poco di quel colore iberico che i francesi, ispirandosi al folklore della Nazione di confine, hanno reso convenzionale, pur raggiungendo in esso l'ultima raffinatezza con l'*Hibéris* di Debussy. La prima parte (o prima Serenata) ha carattere romantico, a modo di canzone. I suoi temi sono a frase chiusa in cadenza (sempre con armonizzazione originale e aspettissima) e si avvolgono e si amplificano su costante ritmo di chitarra. La seconda ha invece carattere di danza, vivificato da un efficace alternarsi di tre ottavine e di due quarti in tempo allegro, e del contrappunto di un frammento di serenata di semicrome col ritmo dell'*Habanera*.

Dopo un breve sviluppo, l'A. riprende il primo tema di canzone, alternato al ritmo di danza, fino ad affidarlo decisamente a tutti gli archi in ottava, mentre i legni giocano giocondamente sul frammento della danza, e gli ottoni marcano ostinati il passo.

Dal massimo di sonorità e di intensità espressive a cui porta questo canto, poche battute leggere e gale conducono alla chiusa.

Lavoro questo del Tommasini degno di tutta la considerazione sono ogni rapporto — pur non presentando grande personalità — e che onora la letteratura sinfonica italiana.

Casa Ricordi nella scelta di tali lavori, mostra di comprendere assai bene come da essi dipenda la quotazione che si stabilisce all'estero sulla produzione musicale italiana, la quale (tra parentesi) va occupando giorno per giorno il primo posto sul mercato mondiale.

GUISO GUTTENSTEIN.

RESPIGHI (O.) — *Pini di Roma* — Poema sinfonico. Partitura d'orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Vita Musicale Italiana*, Napoli.

Nel lodare una partitura, per averla solo vista sulla carta, c'è una pretescione latente delle quale mi dichiaro immune. L'orchestrazione è come un piano di battaglia: bisogna vederlo in azione; prima della prova, ci si può soltanto riferire alla fiducia che gode lo stratega. Così preferisco riferirmi alla indiscussa genialità di Respighi strumentatore, per poi dire che un nuovo esempio smagliante mi è parso questo poema che vien secondo (nel tempo) alle *Fontane di Roma*, ormai celebri e celebrate dovunque.

I *Pini di Roma* sono resi in quattro episodi. Il primo di essi è costruito con una impressionante semplicità di tempi: son bimbi che giocano nella pineta di Villa Borghese. Dopo una tal festosa e luminosa gaiezza, ha un forte risalto la espressività e religiosità del secondo episodio, *Pini presso le Catacombe*. Seguono i *Pini del Gianicolo*: pochi arpeggi e tocchi di pianoforte solisti; poi dolcissime armonie di quintetto d'archi, sulle quali si eleva, con soave canzo, il clarinetto; a loro volta, gli archi assumono il predominio, ripigliando un secondo tema appena accennato dall'oboë. Chiude l'episodio la voce dell'uzignolo, che si fa sentire attraverso il grammofono, sui trilli in pianissimo dei violini audivisi.

Nel quarto episodio, l'A. ha immaginato un esercito vittorioso in marcia... su Roma lungo la via Appia, magnifica col suo più solerit. Su un ritmo ossessionante affidato ai bassi, si avvolge un crescendo imponente: anche

l'orchestra appare, sì, vittoriosa. Anch'essa merita gli onori del trieste.

ACHILLE LONGO.

HONEGGER (A.) — *Pastorale d'été*, Poème symphonique. — *Horace victorieux*, Symphonie mimée pour orchestre. — *Pacific 231*, Mouvement symphonique. (M. Senart, Parigi).

Un altro giovane davanti a cui si ha il senso della potenza, e della difficoltà del giudizio: anch'egli d'un vigore e d'una spontaneità di canto, benché di carattere ben diverso da P. Hindemith.

I lavori che abbiamo sott'occhio sono di natura abbastanza differente: la *Pastorale d'été* è un delicato poema per piccola orchestra, ispirato da un'idea di J. A. Rimbaud, ed evoca veramente la dolce e radiosa atmosfera dell'alba estiva. (Non si può non notare il secondo tema davvero troppo beethoveniano).

Gli altri due lavori sono di mole e di vigore assai maggiore, e danno — in certo modo — il saggio del loro autore. Ricchezza creativa e sincerità, manifestate con pieno maestro tecnico. Malgrado le obiezioni... antifasciste, forse *Pacific 231* è il pezzo più caratteristico e possente. Come spiega l'autore stesso, non è musica di colore e di descrizione, è musica che evoca uno slancio, uno stato d'animo, un volo; cioè musica davvero. Come Honegger l'ha espressa, è presto denso: da padrone e da artista che sa quel che vuol dire e scegliere i suoi mezzi.

L'editore permette di dire che delle tre partiture d'orchestra, due sono bellissime, ma *Horace Victorieux* è illeggibile. La fotografia (dedotta da una partitura in grande formato) è troppo piccola, la stampa non bene riuscita, e grigia in più.

GIULIO BAS.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino e Pianoforte

PRINCIPE (R.)

Dieci trascrizioni

liberamente armonizzate ed elaborate

- E. R. 507. - MATTHESON (G.). - Aria (sulla 4^a corda).
- E. R. 508. - HÄNDEL (G. F.). - Larghetto.
- E. R. 509. - MARCELLO (B.). - Largo.
- E. R. 510. - CLEMENTI (M.). - Presto.
- E. R. 511. - MOZART (W. A.). - Rondo.
- E. R. 512. - BEETHOVEN (L. van). - Allegretto.
- E. R. 513. - PAGANINI (N.). - Capriccio XVII.
- E. R. 514. - SCHUBERT (F.). - L'Ape (L'abeille).
- E. R. 515. - SCHUBERT (F.). - Allegretto grazioso.
- E. R. 516. - MENDELSSOHN-BARTHOLDY (F.). - Canzonetta.

E. R. 525. - Sei Pezzettini facili in 1^a, e 1^a e 3^a posizione, con l'applicazione dei colpi fondamentali dell'arco.

E. R. 517. - Canto Popolare dell'Hainaut.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



CONCORSI

Il «Giornale d'Italia» di Roma ha proseguito al 30 settembre p. v. il suo Concorso per una Canzone romanesca.

Il Governatorato di Roma seguendo anche nel campo della educazione musicale del popolo il fervido rinnovamento promosso dal Governo Nazionale, e riconoscendo l'alta importanza dell'educazione musicale nell'insegnamento scolastico, bandisce un Concorso fra musicisti italiani per Canti destinati ai fanciulli delle Scuole Elementari. La scelta delle poesie da musicare è lasciata in facoltà dei concorrenti. Sono stabiliti tre premi rispettivamente di L. 5000, 3000, 2000. Copia del bando di concorso si può chiedere alla Segreteria del Governatorato.

Con scadenza il 31 agosto, è aperto il Concorso per titoli ed eventualmente per esami al posto di Direttore della Banda cittadina di Lendinara. Chiedere programma alla Segreteria di quell'Istituto musicale.

NOTIZIE

Congressi.

In quest'ultimo mese si sono tenute diverse adunanze che riguardano, direttamente o indirettamente, la musica.

Il Congresso svoltosi nella metà dello scorso giugno a Parigi, interessava più particolarmente gli autori drammatici, ma crediamo doverne fare cenno perché nel comma 4 dell'ordine del giorno approvato ha stabilito di: «studiare tutti i problemi dell'arte drammatica e della professione d'autore e di compositore sotto i loro differenti aspetti».

Il 15 giugno si è tenuto a Roma il Congresso dei proprietari ed esercenti di teatri e di cinematografi per costituire la Federazione industriale in seno alla Corporazione nazionale.

Il 24 e 25 giugno, infine, pure in Roma, si è adunata la Federazione fascista degli autori, la quale dopo aver nominato il dott. Luigi Razza presidente, ha chiamato a far parte della commissione per la lirica Ildebrando Pizzetti

(vice presidente), Mulè, Gasco, Ghislanzoni, Alaleona, Bellini.

Dalla sezione musicale sono poi stati emessi voti perché il Teatro Lirico Massimo di Roma sia intitolato «Teatro Nazionale d'Opera» per significare la sua alta finalità; che per combattere la crisi del teatro lirico, per quello che riguarda la rappresentazione di opere nuove si debba imporre ai teatri eretti in comitato autonomo o comunque sovvenzionati dallo Stato, o da enti pubblici, l'obbligo di rappresentare ogni anno non meno di due opere nuove, delle quali una liberamente scelta dalla Direzione del teatro e l'altra prescelta in base ad apposito concorso bandito dal teatro stesso fra gli autori italiani viventi.

E' stato anche approvato un voto degli autori di operette nel quale si reclama l'intervento dello Stato a favore della produzione operettistica italiana che ormai conta un ragguardevole numero di buoni e applauditi lavori, e perciò ha diritto ad una florida vita, mentre si trova in condizioni di manifesta inferiorità causa la concorrenza delle opere straniere.

Nella sede dell'Associazione Editori e Negozianti di Musica in Milano, si sono riuniti i rappresentanti delle maggiori case editrici della musica e del teatro allo scopo di costituire l'Associazione editoriale della musica e del teatro. Erano presenti, o rappresentati, 22 editori i quali hanno discusso ed approvato lo statuto. Possono appartenere all'Associazione tutte le persone od enti di nazionalità italiana che per abitual professione esercitano aziende editoriali di musica o si rendono abitualmente cessionari dei diritti di esecuzione o di rappresentazione di opere adatte a pubblico spettacolo. La sede venne fissata in Milano, via Lazzaro Palazzi 19. A presidente fu eletto il comm. Renzo Valcarenghi e a segretario il comm. Ugo Gheraldi.

L'Istituto internazionale di canto, di via della Signora, per sopportare ai bisogni di un importante centro lirico qual'è Milano nei riguardi di chi desidera intensificare la propria preparazione in «spartiti» e per chi ama di non interrompere gli studi, ha provveduto per la continuità dell'insegnamento durante le vacanze estive.

Assai lieto è il bilancio del primo anno del Teatro di Torino, sostenuto dalla signorilità d'un mecenate. Si rappresentarono sei opere : *Italiana in Algeri* di Rossini, *Alceste* di Gluck (esumazioni) ; la « Sacra rappresentazione » di Feo Belcari *Abramo e Isacco* con musica di Pizzetti (novità assoluta) ; *Arianna a Nasso* di Strauss ; *Le sette canzoni* di Malipiero ; *L'Heure espagnole* di Ravel (tutte tre di prima esecuzione in Italia). Queste opere furono dirette dal maestro Gui (meno l'*Abramo* che ebbe a direttore Pizzetti) e inscenate da Otto Erhardt e da Lert.

Lo stesso Gui diresse ben dodici dei venticinque concerti sinfonici ; per gli altri si avvendarono i maestri Riccardo Strauss, Bâton, Scherchen, Calusio e Ansermet, spesso con la collaborazione di valenti solisti.

Si ebbero, inoltre, otto concerti di musica da camera oltre quelli della corale Stefano Tempia, e le esecuzioni della Messa di Verdi. Presso la Direzione delle Belle Arti, si stanno compilando i nuovi programmi d'esame e d'insegnamento per i Conservatori di musica.

Questo provvedimento è molto più importante di quel che sembri, perché i programmi tuttora in vigore rimontano al 1890, o giù di lì, ed erano in contrasto con tutto l'andamento dei nuovi indirizzi musicali.

I nuovi programmi interessano non soltanto gli esami ma tutto l'andamento degli studi nei Conservatori, che si orienterà necessariamente alle nuove esigenze, le quali avranno un riconoscimento ufficiale. I programmi, cioè, terranno conto di tutte le tendenze più moderne della musica e dei progressi fatti negli ultimi anni dalle varie tecniche musicali.

Sono stati chiamati a collaborare a questo lavoro tutti i nomi più autorevoli del mondo musicale vecchio e giovane : Mascagni, Pizzetti, Cilea, Respighi, Franchetti, Mulè, Consolo, Serato, Corti, Casella, ecc.

Il Teatro Costanzi, com'è noto, è stato assunto dallo Stato. Molte sono le dicerie sul finanziamento e i criteri artistici della sua nuova gestione, ma finora nulla vi è di concreto.

Zandonai, in occasione delle rappresentazioni della sua *Francesca* a Trento, è stato nominato cittadino onorario di quella città.

Al Metropolitan di Nuova York, nella stagione testé chiusasi, si sono date 249 rappresentazioni in 186 giorni, con ventiquattro opere cantate in italiano, dieci in francese, dodici in tedesco ed una in spagnolo. Fra gli autori tiene il primato Verdi con 26 rappresentazioni : seguono Puccini con 22 rappresentazioni, Giordano con 14, Leoncavallo e Ponchielli con 7 ciascuno, Donizetti e Wolf Ferrari con 6 ciascuno, Mascagni e Spontini con 5, Boito con 3.

Speciale attrattiva della stagione fu la *Vestale* di Spontini che si dava per la prima volta

in America, e che il Metropolitan inscenò con grande ricchezza, pur senza nuocere alle linee austere dell'opera.

Altre novità furono la *Cena delle beffe*, *Don Chisciotte* di Massenet, *L'Usignuolo* di Stravinsky, *La vita breve* di De Falla, *Il Barbiere di Bagdad* di Cornelius, *L'Heure Espagnole* di Ravel.

La grande novità della prossima stagione sarà *Turandot*, protagonista la Jeritza : Giulio Gatti Casazza si propone di prepararne un'edizione superba.

Pure nuovissime saranno *La Giara* di Calsella, e *The King's Heathman* del notissimo Deems Taylor, l'autorevole critico che lascia il suo ufficio al « World » per dedicarsi alla composizione.

Durante la stagione si avranno inoltre importanti esumazioni : *Il flauto magico* di Mozart, *Fidelio* di Beethoven (in occasione del centenario della morte del grande compositore), *Mignon*, che avrà a protagonista Lucrezia Bori, poichè si eseguirà l'opera nell'edizione per soprano ridotta dallo stesso Thomas. Si rappresenteranno anche : *L'amore dei tre re* di Montemezzi, *Il Cavaliere della Rosa* di Strauss, *Le Coq d'or* di Rimsky Korsakoff nella quale canterà la giovanissima Marion Talley, un'artista che è stata la rivelazione della passata stagione del Metropolitan, *La forza del destino* di Verdi. Tutto questo, s'intende, oltre le opere che saranno scelte nel repertorio abituale del teatro.

NECROLOGIO

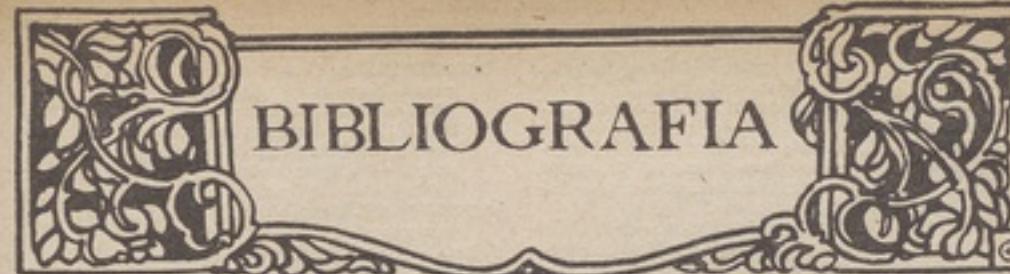
All'età di 83 anni è morto a Firenze il 9 c. m. il baritono Senatore Sparapani, artista che ai suoi tempi aveva avuto una bella reputazione. Era anche autore d'un'opera dal titolo *Don Cesare di Bazan*, tratta anch'essa, come già *Ruy Blas* di Marchetti, dal noto dramma di Victor Hugo.

Negli ultimi suoi anni, lo Sparapani si era dedicato all'insegnamento del canto.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSESCHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

- BEETHOVEN (L. von).
E. R. 65. - *Sei Sonatine*.
E. R. 87. - *Composizioni facili*.
E. R. 183. - *Pezzi*. Op. 39, 51, 77, 89, 119, 126, 129, ecc.
Variazioni
- E. R. 111. - Volume I.
E. R. 112. - Volume II.
Revisionsi di G. FRUGATTA.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

- RECLARD-D'HARCOURT (Margherita). (120128). *Trois Chants des Anses*: I. *Yarvi (Chant d'amour)* — II. *Desde Lima vengo... (De Lima j'arrive...)* — III. *El baile de mi sombrero (La danse de mon chapeau)*. (Testo spagnolo e francese). Ms. o Br.
- TARENGHI (M.). (120200). *Primavera*. Piccolo Poema per voci di bambini. Versi di Lina Schwarz. Op. 102.
- OULITZKY (L.). *Trois Mélodies*. Ms. ou Br. (Testo francese e russo). Version française de Calvacaresi : — (R. 929). *Chanson russe*.
— (R. 940). *Berce-moi ma très chère*.
— (R. 941). *La Rose et le Rossignol*.

OPERE TEATRALI per Canto e Orchestra

- ZANDONAI (R.). *Francesca da Rimini*. Tragedia in quattro atti. Partitura. (Formato cm. 23x17).

PIANOFORTE

- BILLI (V.) *Neroni* di A. Boito. Quattro Trascrizioni : — (120146). Prima Trascrizione.
— (120147). Seconda Trascrizione.
— (120148). Terza Trascrizione.
— (120149). Quarta Trascrizione.
- CELANI (C.). (120144). *I want a chance one more*. Fox trot.
— (120145). *El Gaucho*. Tango argentino.
- FLORENDA (P.). (R. 906). *Le Tanztzenet*. Fox trot.
- HAYDN (G.). (E. R. 717). *Sonata* (N. 5). (G. Buonomini).

DUE PIANOFORTI

- POZZOLI (E.). (120687). *Tarantella*.

VIOLINO E ORCHESTRA

- CASTELNUOVO-TEDESCÓ (M.). (119977). *Concerto* italiano in Sol minore. Partitura - Formato fascibile.

CONTRABBASSO

- BOTTESINI (G.). (E. R. 631 a 633). *Tre grandi Duetti*. (I. Calmisi).
— (E. R. 634). « Nel cor più non mi sento ». Arietta di G. Paisiello. Tenza e Variazioni per Contrabbasso e Pianoforte. (I. Calmisi).
— (E. R. 635). Elegia in Mi minore per Contrabbasso e Pianoforte. (I. Calmisi).
— (E. R. 636). Elegia in Re maggiore per Contrabbasso e Pianoforte. (I. Calmisi).

ALTRÉ EDIZIONI

PIANOFORTE A DUE MANI

- AKIMENKO (Th.). *Trois morceaux* : Scherzino; Rêve dououreux; Menuet russe. (Rouart, Lerolle & C., Parigi).
- AURIOL (T.). *Quatre Danses françaises de salon* : 1. Polonaise. — 2. Fleurette. — 3. Valse révuse. — 4. Madame Ariane. (E. Guérat, Parigi).
- BORWICK (L.). *Concert Transcription* : 1. BACH, Fugue in G. major; 2. BACH, Fugue in G. minor; 3. BACH, Choral Prelude « Nun freut euch, lieben Christen » (Augener Ltd., London).
- BRILLOUIN (J.). *Prelude et Fugue*. (M. Senart, Parigi).
- CANEPA (E.). *La scatola armonica*. (P.M. Serra, Genova).
- CANTU' (M.). *Suite romantica*. Hommage à Schumann (Prelude, Contie, Sérenade mignonne, Petite Ballade, Retour à Schumann, Berceuse, Air de danse). — *Nella Basilica di S. Marco*. Impresionist. — *Ricordanze d'una festa campestre*. (F. Bongiovanni, Bologna).
- COLLET (H.). *Danzas Castellanas* (La Tarara, Seguidilla, Habanera, Burgalesa). (M. Senart, Parigi).
- CRISCUOLO DORIA (Ph.). *Gavotte à Sylvie*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- DE BREVILLE (P.). *Sept Esquisses* : 1. Improvisation; 2. Dédicace; 3. Prélude; 4. Crédit; 5. Danse d'esprios; 6. Thème; 7. Variation. — *Thème varié. Fugue et Chanson*. (Rouart, Lerolle & C., Parigi).
- FRANCAIX (A.). *Odillette. Galop*. (M. Senart, Parigi).
- KOMITAS (Rér. Pérel). *Musique Populaire Arménienne* : *Dances*, recueillies et mises en musique. (M. Senart, Parigi).
- LA VIOLETTE (W.). *Envoy — The Valley of the Loire*. (M. Senart, Parigi).
- LEO (L.). *Sei Toccaté*, rivedute da M. MAPPOLINI (A. & G. Carisch & C., Milano).
- LONGO (A.). *Bizzarria*. — *Arabesco*. — *One Step da Concerto*. (F.B. Curci, Napoli).
- LOVRIGLIOS (E.). *Valse Impromptu*. (E. Guérat, Parigi).
- MAGANZA (G. M.). *Lobro di vivaldo. Canzone Fox* (M. A. & G. Carisch & C., Milano).
- MANONI (R.). *Mon blues*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- MASCHERONI (V.). *Jazz for! Fox-One Step*. — *Mal d'amour. Valse lente*; — *8 Danze moderne*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- MASSI-HARDMAN (F. W.). *Novellette*. (Augener Ltd., London).
- PAVIA (L.). *Cabaret Polka*. (Augener Ltd., London).
- POULENC (Fr.). *Napoli. Suite*. (1. Barcarolle; 2. Nocturne; 3. Caprice italien). (Rouart, Lerolle & C., Parigi).
- ROSENBLUM (S.). *Three Concert Studies*: N. 1. In G. Flat; N. 2. In F.; N. 3. In C. — *Nazurka in F. sharp*. — *Valse in F. N. 1*. — *Valse in F. N. 2*. (Augener Ltd., London).

SAUGNET (H.). *Trois françaises*. — *Trois nouvelles françaises*. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 SIGNORELLI (M.). *Nubi d'argento*. Coro a tre voci. (Alberto De Santis, Roma).
 SOUBHYRAN (E.). *Croquis d'enfants*: 1. A la campagne. — 2. A la maison. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 STEPAN (V.). *Rêves nostalgiques*. Fannaise en forme de variations. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 SYMONS (Dom. T.). *Spring Suite*. (M. Senart, Paris).
 TURINA (J.). *Le Quartier de Santa Cruz*. Variations rythmiques. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 VECILLI (A.). *Il mormorio del Piave*. Muzsika. (A. & G. Carisch & C., Milano).
 VIERNE (L.). *Solitude*. Poème en quatre parties. (M. Senart, Paris).
 VOORMOLEN (A.). *Livre des enfants*. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 WILLIAMS (C. à B.). *Hampton Comt.* (Augener Ltd., London).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

AKIMENKO (Th.). *Mélodie Russe pour Piano et Violoncelle* (ou Violon). (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 CHIAREGGHIN (S.). *Canto romantico per Violino e Piano*. — *Canto nostalgico per Violoncello e Piano*. (Matzurri & Bianchi, Bologna).
 DE COQ (R.). *Sarabande et Menuet* pour Violoncelle et Piano. (M. Senart, Paris).
 DE LA CASINIERE (Y.). *Sonatine en Sol mix.* pour Violon et Piano. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 D'INDY (V.). *Sonate en Re*, pour Violoncelle et Piano. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 R. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
 Direttore responsabile: CARLO CLAUSETTI
 Tipografia E. Zerbini - Via Cappuccini, 18 - Telef. 22-235

Società Anonima Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato: L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina — Blanche e Colorate da scrivere; da Stampa, da Registri, per Musica, fine, mezza 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 soprattini.

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.

INDIRIZZI UTILI

Negoziati di Musica.

BOLOGNA.

Bongiovanni Francesco - Via Rizzoli 22-24

Umberto Pizzi - Via Zamboni, 1.

CASALE M.

Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.

Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca 52-54 - Tel. 21-637.

— Fratelli Serra - Musica, rulli, pianoforti, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).

LODI.

Castellotti Jordi e C. - Corso Roma, 39
MILANO.

G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PADOVA.

« Bottega della Musica » - Via Roma, 25 .
PALERMO.

G. Ricordi e C. - Via R. Settimio, Palazzo Francavilla.
ROMA.

G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.

Silvio Parisi - Stabilimento Musicale - Via XX Settembre, 76 - Strumenti - Musica.
TRIESTE.

Editoria Musicale Carlo Schmidl (proprietaria anche delle edizioni C. Schmidl e C.) - Via G. D'Annunzio 2. Casella Postale Ufficio III, N. 174.

— Tedeschi e Obernau - Corso Vitt. Eman., 26

— Ario Tribel - Successore a Schmidl e C.
VARESE.

Ditta Giuseppe Riccardi - Corso Roma.
Strumenti Musicali

CHIAVARI.

Policino Salvatore di Ruggiero - Piazza Roma N. 1 - Fabbrica di Pianoforti.

CASA MUSICALE
Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (1)

Telefono 21-637

fondato nel 1880

INGROSSO

DETALIO

Instrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
inomati Mandolini « Felice Arpino »
— VINACCIA fu P. di Napoli —

Corde armatiche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

FRESCOBALDI (G.).

E. R. 85. - *Venticinque Canzoni per Cembalo o Organo, trascritte per Pianoforte.*
 E. R. 207. - *Partite per Clavicembalo o Pianoforte.*

E. R. 208. - *Correnti per Clavicembalo o Pianoforte.*

Revisioni di F. BOGHEN.

E. R. 413. - *Toccata o Fuga.*
Revisione di A. BRUGNOLI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



DISCHI CELEBRA' - CANZONESETTE
DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Maravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

STABILIMENTO MUSICALE

TITO BELATI - Perugia

STRUMENTI MUSICALI
E MUSICA PER BANDA

Catalogo Gratis

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA 

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTURA MUSICALE

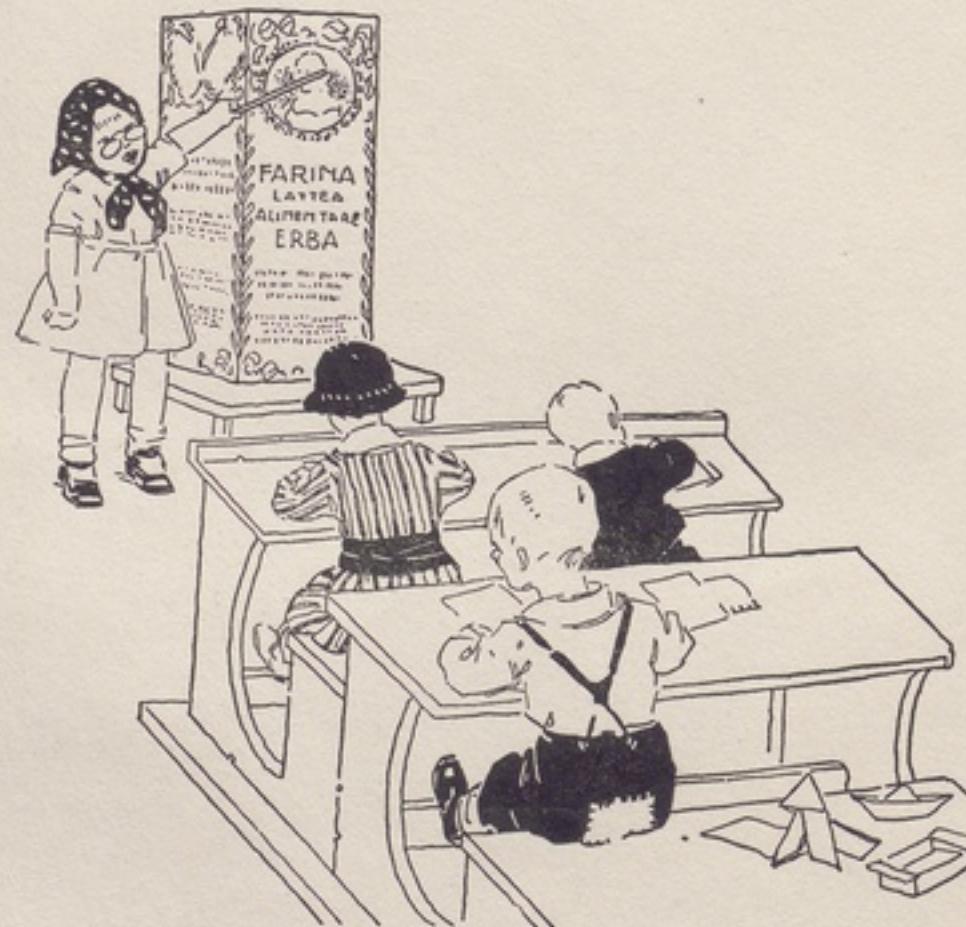


ANNO VIII NUMERO VIII-IX. AGOSTO-SETTEMBRE MCMXXVI

FARINA LATTEA "ERBA" ALIMENTO COMPLETO PER BAMBINI

*Il più rationale nutrimento per i bambini
dopo il sesto mese di età e durante lo sviluppo*

CARLO ERBA - MILANO



Sinfonie, Preludi, Intermezzi celebri

per Pianoforte a due mani

(Ricchi volumi coi ritratti degli autori)

- | | | |
|---|---|---------|
| VOL. | I. - CIMAROSA. Giannina e Bernardone. - Le trame deluse. - Il Matrimonio segreto. - Le Astuzie femminili. - Gli Orazi e Curiazi
- Il giorno felice. - Artemisia. - PAISIELLO. Il Barbiere di Siviglia. - SPONTINI. La Vestale. - Fernando Cortez | (49220) |
| II. - MOZART. Idomeneo. - Il Ratto del Serraglio. - L'Impresario. - Le Nozze di Figaro. - Don Giovanni. - Così fan tutte. - Il flauto magico. - La Clemenza di Tito | (49221) | |
| III. - CHERUBINI. Lodoiska. - Elisa. - Medea. - L'Osteria portoghese. - Le due Giornate o il Portator d'acqua. - Anacreonte. - Fanska. - Gli Abencerraggi | (49222) | |
| IV. - WEBER. Räuberzahl. - Jubel. - Der Freischütz. - Preziosa. - Eu- riane. - Oberon | (49223) | |
| V. - MORLACCHI. Francesca da Rimini. - ROSSINI. L'Italiana in Algeri. - Il Barbiere di Siviglia. - La Gazza ladra. - Semiramide. - L'Assedio di Corinto. - Guglielmo Tell | (49224) | |
| VI. - HÉROLD. Zampa. - Le Pré aux Clercs. - MEYERBEER. - Roberto il Diavolo (Preludio). - Gli Ugonotti (Preludio). - Struensée. - Dinorah. - Per l'Esposizione di Londra 1862 | (49225) | |
| VII. - BELLINI. I Capuleti e i Montecchi. - Norma. - MERCADANTE. I due Figaro. - Ismilia. - Elena da Feltre. - La Schiava Saracena | (49226) | |
| VIII. - DONIZETTI. Anna Bolena. - Fausta. - Gemma di Vergy. - Linda di Chamounix. - Don Pasquale. - Maria di Rohan | (49227) | |
| IX. - VERDI. Oberlo Conte di S. Bonifacio. - Nabuccodonosor. - Giovanna d'Arco. - Luisa Miller. - La Traviata (Preludio Atto II). - La Traviata (Preludio Atto III). - I Vespri Siciliani. - Aroldo. - Un Ballo in maschera (Preludio). - Macbeth (Pre- ludio). - La Forza del destino. - Aida (Preludio) | (49228) | |
| X. - AUBER. La Muta di Portici. - Fra Diavolo. - CAGNONI. Michele Perrin. - PEDROTTI. Fiorina. - Tutti in maschera. - Rossi (LAURO). - Il Domino nero | (49229) | |
| XI. - BOITO. Mefistofele (Preludio). - FACCIO. I Profughi Flaminighi (Preludio). - Amleto (Preludio Atto III). - GOMES. Salvator Rosa. - MANCINELLI. Cleopatra (Intermezzo) Overture. - Ponchielli. I promessi sposi. - I Lituan. - A Gaetano Donizetti. Cantata. (Preludio). - La Gioconda (Preludio). - Il Figliol prodigo (Preludio Atto IV) | (49230) | |
| XII. - WAGNER. Rienzi (Sinfonia). - Il Vascello Fantasma (Sinfonia). - Il Vascello Fantasma (Preludio Atto II). - Tannhäuser (Sinfonia). - Tannhäuser (Preludio Atto III). - Lohengrin (Preludio Atto I e Preludio Atto III). - Tristan e Isotta (Preludio Atto I). - I Maestri Cantori (Preludio Atto I e III). - La Walkiria (Pre- ludio Atto II). - Parsifal (Preludio Atto I) | (104861) | |

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

CASA MUSICALE
Ditta ALBERTO DE SANTIS

ROMA (9) - Via Ripetta 172 a 176 - Telefono 63-20 - Ind. Teleg.: Listeria

Wiener Philharmonischer Verlag A. G.
WIEN IV.
Le migliori partiture da studio

NOVITA'

84. PERGOLESI. - La serva padrona	L. 20,-
209. MALIPIERO. - Pause del silenzio	» 14,-
253. MAHLER. - 7 ultimi canti	» 22,-
127. WAGNER. - « Parsifal ». Incantesimo venerdì santo	» 3,20

Chiedere ultimo catalogo

Servizio rapidissimo commissioni

Spedizioni giornaliere
.. in tutto il mondo ..

AA

Grandioso assortimento
di tutte le edizioni classiche e moderne

AA

MUSICA RUSSA

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

:: Tutte le novità ::

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da gioco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Lario Mill" "Old Lario Mill" "Labor Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)
STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

VALVOLE RADIO

ASSOLUTA PUREZZA
DEI SUONI



PHILIPS

PIANOFORTI AUTOPIANI

'ANELLI, CREMONA

PRIMATO ITALIANO



PRODUZIONE
CINQUE PIANOFORTI AL GIORNO
RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA
Prezzi Cataloghi a richiesta
Soc. An. **ANELLI - CREMONA**

F. PAOLO TOSTI

DUE POEMETTI

per Pianoforte e Canto

Poesie di GABRIELE D'ANNUNZIO

S. o T. o MS. o Br.

117075 LA SERA. 1. Rimanete, vi prego, rimanete qui. - 2. Ci ferirebbe forse, come un dardo, la luce. - 3. Ma chi vede più larghi e più profondi occhi. - 4. E quale cosa egualgia nella vita del mio spirito. - 5. Piangi, tu che hai nei grandi occhi la mia anima.

117076. CONSOLAZIONE. 1. Non pianger più. - 2. Ancora qualche rosa è ne' rosai... - 3. Tanto accadrà ben che non sia d'aprile... - 4. Perchè ti neghi con lo sguardo stanco? - 5. Sogna, sogna mia cara anima. - 6. Scilubre (di: l'anima tua m'ascolta?). - 7. Quanto ha dormito, il cembalo!... - 8. Mentre che fra le tende scolorate...

Copertine col ritratto dell'Autore

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA D'OGGI

RISSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

ITALIA:	L. 1,00	MILANO	ABBONAMENTI:
ESTERO:	L. 1,50	VIA BERCHET, 2	ITALIA: anno L. 10 sem. L. 5,50
			ESTERO: " L. 14 " L. 7,50

oltre la tassa governativa di L. 0,10

SOMMARIO

- | | |
|---|----------|
| CASELLA A. - Armonia, Contrappunto ecc. | Pag. 237 |
| BEER E. - L'uomo Beethoven | 240 |
| BRÜGGERMANN A. - Dalla Germania: Notizie e pensieri | 243 |
| TONI A. - Musica e musicisti in Brasile | 245 |
| RIVISTA DELLE RIVISTE: Il progresso nell'arte. - Wagner e Verdi. - Italia. - Esteri | 248 |
| VITA MUSICALE: Teatri: Falstaff a Busseto; Nerone e Turandot ecc. - Concerti | Pag. 257 |
| RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica scenica. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sacra | 265 |
| IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologio | 269 |
| BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi | 271 |

BRANO MUSICALE:

N. PICCINNI: *La Cecchina o La buona figliola.*

RACCOLTE DI CANTI POPOLARI

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

Canti popolari toscani di L. GORDIGIANI - Volume I e Volume II (49130-31).

Impressioni campestri toscane (dalla raccolta del Tigri) per Canto e Pianoforte di M. PIERACCINI (117640).

Canti pistoiesi musicati da ELISABETTA ODONE (113849).

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

Canti popolari abruzzesi trascritti da F. P. TOSTI (46742).

Centocinquanta celebri Canzoni popolari napoletane per Canto e Pianoforte, rac-

colte da V. DE MEGLIO. Vol. I, Vol. II, Vol. III (44980, 45980, 93530).

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

Mélodies populaires Indienne (Équateur, Pérou, Bolivie) récuesillies et harmonisées par M. BÉCLARD-D'HARCOURT (118966).

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

Canti della terra d'Abruzzo riaspressi per Canto e Pianoforte da E. MONTANARO. Testo abruzzese con traduzione letterale. (119471).

Dieci bozzetti su motivi popolari dell'Alta Italia, di G. CONFALONIERI (119907).

G. RICORDI & C. EDITORI — MILANO

ANNO VIII.

AGOSTO-SETTEMBRE 1926

NUM. 8-9



Armonia, Contrappunto, ecc.⁽¹⁾

Gli ultimi trent'anni della storia musicale hanno segnato una evoluzione così apparentemente enorme nella nostra arte, da giustificare l'imbarazzo di certe menti — impreparate a simile lavoro critico — di fronte a tanto smisurato « travaglio » spirituale.

Però, oggi che la grande crisi è tramontata, consentendoci finalmente di veder chiaro attorno a noi, è possibile di sintetizzare tutto quel vasto periodo che va da Wagner a Schönberg e Scriabine, di definirlo con precisione, e di determinarne rigorosamente i rapporti colla storia dell'arte nostra.

Il romanticismo, ieri ancora padrone del mondo, viene oggi (e non di rado) definito una « malattia » del pensiero umano. Si potrà certamente trovare irriverente o per lo meno esagerata questa parola clinica. Nondimeno, è ormai evidente che lo « *Sturm und Drang* » ha portato con se una quantità di errori e di inconvenienti, la cui gravità si palesa solamente oggi ai nostri occhi resi maggiormente coscienti da un nuovo secolo.

Musicalmente, il romanticismo puntò soprattutto le sue artiglierie sopra due obbiettivi ben determinati: il contrappunto e la forma. Vediamo infatti i creatori musicisti dello scorso secolo, nella loro violenta passione di rinnovamento e di reazione, dimostrarsi totalmente incapaci di adattarsi alle forme dei precedenti secoli (e perciò volerle distruggere), e d'altra parte preoccuparsi in modo sempre più eccessivo di ricerche armoniche.

Dati gli scopi del presente scritto, lasceremo in disparte ogni questione riferentesi alla forma, per non esaminare che quelle altre

Sola versione italiana autorizzata dal « Pro Musica Quarterly » di New York.

riguardanti la polifonia sia contrappuntistica, sia armonica.

L'epoca delle grandi preoccupazioni armoniche comincia durante la vita di Beethoven, con Schubert e Weber. L'autore delle nove sinfonie si dimostrò sino alla morte scarsamente attratto dai misteri della vasta « foresta vergine » dell'armonia ignota, e questo per una evidente e tragica ragione: la sordità. Vediamo infatti nella gigantesca produzione beethoveniana, la forma, la melodia, il ritmo, rinnovarsi senza posa in un formidabile processo evolutivo, mentre l'armonia dell'ultimo Beethoven rimane press'a poco quella medesima ch'egli ebbe in retaggio da Haydn e Mozart. Alcuni anni fa, era di moda — in taluni ambienti « progredi » — il deplorare questo forzato disinserimento beethoveniano per l'armonia. Ma questa critica meritava di andare a raggiungere l'altra indirizzata a Michelangelo da analoghi esteti e che lo incolpava di aver dato origine alla decadenza barocca.

Un critico francese scrisse un giorno: « tra il '700 ed il romanticismo musicale, la differenza si riassume in un accordo ». Questo paradosso, nel suo apparente semplicismo, contiene una forte verità. Ciò che caratterizza infatti lo stile armonico dei romantici e conseguentemente tutta la loro musica, è precisamente un larghissimo impiego dell'accordo di *nona dominante maggiore*, accordo il quale era quasi ignoto in musica prima del 1750, e non venne adoperato da Haydn e Mozart che eccezionalmente e sempre sotto forma appoggiaturale. Va notato — a corroboramento di quanto venne poco fa affermato — che questo accordo continua a rimanere quasi totalmente assente dall'armonia beethoveniana, confermandone così il carattere prevalentemente settecentesco.

Fu Carl Maria von Weber l'uomo che intro-

dusse d'un colpo nella nostra arte il mirabile accordo di nona dominante. Ed è a questo accordo che il romanticismo deve in buona parte quel suo particolare « colore » armonico, che poco a poco doveva inebriare i compositori dello scorso secolo e condurli insensibilmente sino al *Tristano* ed a quelle sue estreme conseguenze chiamate Strauss, Schönberg e Scriabine. Ed è ancora questo medesimo accordo che doveva, all'aurora del nostro secolo, alimentare in gran parte il delicatissimo e profumato impressionismo di un Claudio Debussy.

Eccettuati forse Mendelssohn e Brahms — ambedue fortemente saturi di classicismo tedesco — è lecito affermare che nessuno dei grandi compositori dello scorso secolo fu un vero, grande contrappuntista, e che tutti più o meno i romantici, furono soprattutto melodiisti ed armonisti. Non si possono considerare grandi polifonisti né Weber, né Schubert, né Liszt, né Schumann, né Chopin, né tanto meno Rossini, Bellini e nemmeno Verdi (le cui possibilità polimelodiche affiorano però potentemente in taluni suoi mirabili « concertati »). D'altronde, la sensibilità passionale e morbosa di questi musicisti, disperatamente tesa verso nuovi orizzonti, non poteva fare a meno di cozzare violentemente contro tutto ciò che poteva sembrare ostacolo al conseguimento di quelle libertà, e particolarmente contro il pensiero contrappuntistico, che pareva a questi musicisti rappresentare la quintessenza dello scolasticismo da loro tanto aborrito.

Venne così poco a poco formandosi, a traverso le ricerche e le creazioni romantiche, quella particolare concezione della polifonia che fu poi un bel giorno chiamata — per una fortunata immagine — « verticale », per distinguerla dalla concezione contrappuntistica, battezzata in pari tempo « orizzontale ».

Indipendentemente dall'accordo di nona dominante maggiore, ciò che caratterizza ancora lo stile armonico romantico, è il suo sempre crescente impiego di alterazioni cromatiche introdotte progressivamente nella compagine polifonica. Se non dovesse parere azzardato l'affidare la crisi musicale romantica ad un processo biologico, si potrebbero equiperare queste alterazioni progressive del sistema armonico a vere « tossine », introdotte poco a poco in un organismo e sviluppate sino a porne in pericolo l'esistenza stessa. E

veramente, se ancora appare il *Tristano* wagneriano un'arte in piena rigogliosità, il paragone biologico comincia a giustificarsi per la *Salomè* straussiana, e diviene necessario per opere quali il *Pierrot lunaire* di Schönberg o il *Prometeo* di Scriabine.

Venne recentemente definita la violenta crisi armonica dei trenta scorsi anni: « retorica armonica ». Questa definizione mi sembra singolarmente giusta. Lo spirito musicale post-wagneriano appare infatti caratterizzato, al nostro attuale sentire, da una febbre ed incessante ricerca di nuove combinazioni armoniche spinta sino all'ossessione. Ma come ogni crisi spirituale, anche questa doveva guarirsi da sé. E guarì infatti il giorno in cui i compositori pervennero a sovrapporre in un solo accordo le dodici note della scala cromatica. E così i giovani compositori odierni sembrano maggiormente preoccupati di indovinare una « invenzione » a due voci che di edificare ulteriori graticci armonici. Gli accordi complicati non interessano più nessuno, nemmeno i pupi. E la *atonalità* schönberghiana sembra venerabile quanto quei famosi quadri-rebus che deliziavano le esposizioni pittoriche di 12-15 anni fa.

Appena dieci anni fa, l'atonalità poté momentaneamente sembrare lo sbocco logico dell'evoluzione secolare musicale. La decadenza del contrappunto, lo sviluppo quasi mostruoso dell'armonia, la complicazione sempre maggiore degli accordi, il disprezzo dimostrato da molti compositori verso il melodismo (a tante disgrazie va aggiunta ancora quella dell'atonia ritmica recata dall'impressionismo) — tutte queste cose avevano poco a poco conferito una salda apparenza di legittimità all'avvenire del cromatismo assoluto.

Per ciò che mi riguarda, sebbene io non abbia mai (contrariamente alle affermazioni erronie di certi nostri pennaioli che non sanno la musica) raggiunto nella mia musica l'atonalità, ho nondimeno — perché non confessarlo? — condiviso (per poco tempo però) quel generale « errore d'ottica ».

Ma ciò che poteva sembrare temporaneamente, nell'oscurità lasciata dal malessere post-romantico, l'avvenire supremo della musica, si rivelò ad un tratto — ed in modo imperativo — la fine di un ciclo storico. L'atonalità è semplicemente l'ultima convulsione del grande travaglio ottocentesco. Schönberg non apre una porta sull'avvenire. Ma egli chiude

invece tutto un vasto — e glorioso — periodo della nostra arte, quel periodo precisamente che Weber e Schubert inaugurarono, e del quale Riccardo Wagner fu il punto culminante.

Il diatonismo rinasce oggi, libero dal cromatismo romantico. Certo, questo risorto diazonismo non è quello di Mozart. Sarebbe ingenuo assai il supporre che un secolo come quello ultimo scorso, possa sparire senza lasciare tracce. Ma sarebbe ancora più ingenuo il credere che possa rivivere il passato. In ogni caso, una cosa ormai è certa; ed è la sopravvivenza, ad una furiosissima battaglia, di quella misteriosa necessità umana (senza dubbio antica come le più remote civiltà) di raggruppare i suoni musicali attorno a determinati centri sonori, e che si chiama « senso tonale ».

E l'influenza di questo rifiorire dello spirito diazonico ha un primo importantissimo risultato nell'odierno ritorno dei giovani compositori alle forme musicali pre-romantiche. Perchè senza tonalità non esiste architettura musicale. La *atonalità* consente bensì di « cinematografare » nebbie e nuvole, ma non di costruire orgogliose moli di pietra.

Nondimeno, un fatto scaturisce oggi dall'apparente conflitto (di cui sopra) tra le concezioni verticale ed orizzontale della musica: ambedue non sono che differenti aspetti di una medesima realtà. L'una e l'altra concezione partono dalla medesima origine: il *discantus* del nono secolo, vale a dire la possibilità definitivamente « codificata », di combinare assieme due o più suoni musicali. Pare oggi certo che questa possibilità estetica ed acustica sia stata ignorata dalle civiltà alla nostra precedenti. Ma da questa concezione è nata tutta la musica nostra. E noi la chiamiamo « polifonia ». Da questa conquista spirituale nacquero il contrappunto prima, l'armonia poi. Ed è supremamente interessante il constatare oggi — a superamento romantico avvenuto — che « verticalismo » ed « orizzontalismo » non erano in fondo che due diverse « rappresentazioni » di un medesimo fondamentale concetto: l'armonia considera la polifonia nella simultaneità (si potrebbe quasi dire: nello spazio) — mentre invece il contrappunto considera il medesimo concetto nella successione (tempo). Ma ambedue le rappresentazioni hanno un identico oggetto e sembra oggi sorprendente che abbiano potuto — sia pur momentaneamente — apparire incompatibili a certi teorici.

« Plus ça va, et plus c'est la même chose », dice un vecchio e saggio proverbio gallico. Questa melanconica constatazione potrebbe essere la morale del presente scritto. Ma in questo reo mondo, nulla accade senza ragione. La crisi dell'armonia era inevitabile. Poichè essa è avvenuta e finita, dimentichiamo i suoi inconvenienti e non consideriamo che la somma di nuove bellezze di cui possiamo esserne debitori.

D'altronde, è anche possibilissimo che quel futuri, inevitabili rimestatori di passato che esplorneranno tra otto o dieci secoli le biblioteche dei nostri pronipoti e tenteranno di ricostituire — a mezzo di scarsi e preziosi documenti — la fisionomia della nostra musica attuale, troveranno, tra la musica di Beethoven e quella di Strawinski, altrettanta poca differenza quanta ne vediamo noi tra le musiche del X^o e del XII^o secolo. E nessuno di quegli intrepidi « galombardi del pensiero » potrà immaginarsi che abbia esistito — nel primo quarto del XX^o secolo — una così grave, così profonda tenzone teorica tra gli amici del contrappunto e quelli dell'armonia...

ALFREDO CASELLA

MUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Contrabbasso

BOTTESINI (G.)

Tre Grandi Duetti:

- E. R. 631. - 1^o Duetto.
- E. R. 632. - 2^o Duetto.
- E. R. 633. - 3^o Duetto.

E. R. 634. - « *Nel cor più non mi sento* », Arietta di G. PAISIELLO. Tema e Variazioni per Contrabbasso e Pianoforte.

- E. R. 635. - *Elegia in Mi min.* per Contrabbasso e Pianoforte.
- E. R. 636. - *Elegia in Re magg.* per Contrabbasso e Pianoforte.

Revisioni di I. CAIMMI

CAIMMI (I.).

E. R. 415. - *La tecnica superiore del Contrabbasso*. Veneti Studii.

CUNEO (A. F.).

E. R. 499. - *Trentadue Esercizi e Studi* per lettura a prima vista per Contrabbasso a quattro corde. Op. 114.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

L'uomo Beethoven

Come se l'umanità riconoscesse in Beethoven il rappresentante più puro dell'ascesa tormentata dallo sforzo contrastato dalle passioni tumultuanti, verso l'ideale, la commemorazione centenaria del musicista viene preceduta da una lenta, direi sacra preparazione.

Egli è molto vicino a noi, forse più che qualunque altro. I suoi fratelli in spirito, Dante e Shakespeare, sono nel loro ero così diverso dal nostro, e avvolti nella speciosa nuvola della leggenda. Beethoven è qui tra noi, più terreno; e nello stesso tempo così vicino a Dio, che sembra il miglior interprete di una umanità che voglia farsi migliore. Chi come lui avrebbe, tra terribili sofferenze, cantato la gioia attraverso il dolore? Dieci anni dopo, Giacomo Leopardi, si spegneva disilluso degli uomini e del suo stesso dolore: aveva reclinato. Beethoven, nuovo re Lear, morì alzando il pugno contro la tempesta scrosciante.

Aveva alzato il pugno contro la tempesta. Aveva inteso il dolore nelle sue più irrose manifestazioni e l'aveva combattuto: e in quel gesto è il significato di tutta la sua vita.

« Non riconosco altro segno di superiorità che la bontà » (1). Questo è il soleo che ha tracciato in un mondo che tumultuava intorno a lui, tra una società cadente e una giovine Europa frémante d'illusioni generose. Pervaso da quegli ideali che la Rivoluzione Francese aveva portato attraverso l'Europa, risvegliando i più arditi pensieri e le più nobili passioni che dal Rinascimento in poi non s'erano sottili, e che nel vecchio continente covavano sotto la lustra della vita settecentesca. Ludovico Beethoven fu tra i pochi che vollero con la propria esistenza costituire un esempio.

Un esempio di guerriero vittorioso, in cui la bontà era forza, e il sacrificio il culmine dell'intima religiosità da cui scaturiva il potere creativo, e la creatura dell'arte, altra ostia in dono agli uomini immeritevoli. Onde in Beethoven noi scorgiamo non il pathos dell'uomo che attraversa la tempesta della vita, ma la folgore della grazia celeste, che apre il cielo più profondo, e rivela la calma suprema, la suprema quiete che Dante solo sentì e vide nel Paradiso.

(1) Lettera a Giac. Del Rio.

Perciò la sua vita intima ha assunto un significato che ha il suo valore e per noi e per la sua opera. Poiché nello scrutare il mistero dell'origine di tanta voce e eleo interiore qual'è la sua musica, non solo va unita all'opera la sua personalità psichica, e il medesimo potere creativo, ma tutta la sua personalità esteriore, tutti gli accidenti della sua esistenza travagliata, e il valore morale che egli dava a questa esistenza. Singolarissima dote, che fa più uomo l'artista, e perciò lo rende così sentimentamente vicino a noi, perché forse nessuno mai si rese padrone del dolore nel distacco della persona più amata, per compiere un sacrificio alle supreme ragioni dell'arte. Beethoven sì: e non per ambizione, perché se ne rendeva conto con una disamara scrupolosa. Scriveva nelle note: (2) « Sottomissione al tuo destino: tu non puoi più esistere per te stesso, ma solo per gli altri: per te non vi è più felicità che nella tua arte. O Dio, concedimi la forza di vincere me stesso ».

Come tutti i genii, egli era consci del suo: e appunto per questo sentiva più stretto il dovere di servire l'umanità con l'opera affidata alle sue pagine e con la vita medesima, che già travagliata per circostanze tristissime, le si rese ancor più angosciosa per il suo ideale da plasmare nei rapporti con gli altri, e perfino coi suoi consanguinei.

Così visso da lontano, egli è il genio che ha creato il suo mondo di affetti e anche di convenzioni.

Figlio spirituale del diciottesimo secolo, il miraggio della perfezione umana lo scorgeva attraverso il modello della vita classica, quale si raccolgeva in Plutarco; poiché tale era il concetto di civismo che alimentò gli intellettuali della Rivoluzione Francese; e questo ideale pervaso dalla spiritualità cristiana, paleavasi col filantropismo e con tutti gli altri concetti dell'epoca; eguale in questo a Mozart, e a Schiller, e a molti altri spiriti superiori del suo tempo.

La Rivoluzione Francese batte alle porte. Persino Kant lascia da parte la sua calma regolata da una norma di imperativi minuziosi, e si anima alla dichiarazione dei diritti dell'uomo. Beethoven, non filosofo, ma artista, non si ferma ai concetti, alle dichiarazioni, agli ideali astratti: fonde tutto il popolo che ha

(2) ROMAIN ROLLAND — La vita di Beethoven — Trad. Zampieri.

fatto la rivoluzione in un solo uomo, e quell'uomo è per lui Napoleone. Tanto, che quando il Corso prese con la piccola mano lo scettro e la corona l'uomo Beethoven stracciò la dedica, vi sostituì quella celebrante il « sovenire di un grande uomo », e lasciò al mondo l'*Eroica*, per l'Eroe che egli aveva creato. Dall'*Eroica* alla *Nona Sinfonia* egli doveva passare attraverso la religiosità del suo spirito: e la tappa fu la *Messa Solemne*.

Non va disgiunto dalla comprensione di Beethoven uomo e artista questo cammino fatto tra le asperità della vita. Perchè in lui il pensiero del suo tempo non si immette per pressioni esteriori, o per abbandono romantico a quella corrente: non è retorica, non è posa di artista: è ascetismo quasi, che dopo molto si rivelerà in Tolstoi: è ideale che gli sgorga dall'interno come la sua musica. E per questo la sua singolarità è fuori del quadro comune, e anche se stona con l'ambiente, noi sentiamo che egli ha ragione; gli diamo ragione, come non la daremo a un altro.

Tale religiosità è di linea materna: poiché del padre egli non poté serbare buon ricordo: ma a sua insaputa quanto di violento e di volontario era nel suo carattere, è di eredità paterna. Così anche molti atteggiamenti di Giacomo Leopardi risentono della testardaggine del conte Monaldo.

Ma quanto dell'eredità parentale resta nei discendenti, e quanto essi creano di nuovo, è questione non ancora sconsigliata dagli psichiatri. Un uomo che grandeggi, non solo nella famiglia, ma nel secolo, il genio insomma, dipende da leggi che l'economia cosmica non ha rivelato.

L'ereditarietà è parte importante nello svolgimento del carattere di Beethoven: la sordità (incidente esteriore) è parte ancor più importante: i diversi avvenimenti non sono dissimili da quelli che uomini grandi e piccoli debbono sopportare durante l'esistenza. Resta il fatto che si è svolto in quel corpo forte, e massiccio e nervoso, un fenomeno di immadesimazione con le energie naturali: che il suo cuore ha scandito il ritmo allo spirito sottile chiuso in quella ferrea armatura, e che nel silenzio immenso prodotto da una infelicità dolorosa e crudele, è stata creata la musica della elevazione e il poema della bontà più perfetta.

Il mondo fenomenico non penetrava in lui che a gran pena. Il suo sguardo fisso e quasi cattivo non scorgeva nel mondo ester-

no che moleste perturbazioni del suo mondo interiore. Ed i suoi rapporti col mondo esterno si limitano quasi esclusivamente agli sforzi per evitarlo.

« E' così che lo spasmo diventa l'espressione abituale del suo viso: il dispetto contrae quel naso e quella bocca che non si illumina mai di un sorriso, ma che solo l'enorme risata riesce a snodare.

... La natura protesse in lui quel cervello eccessivamente delicato affinché egli guardasse solo entro di sé e coltivasse in una calma indisturbata la intuizione universale del suo grande cuore » (3).

Egli aveva così, in sè, l'isolamento necessario sia alla percezione delle melodie che il suo spirito creava, come allo svolgimento delle idee di perfezione umana, che per lui coincidevano con gli imperativi morali del cristianesimo e della ragion pura. E sotto l'impulso del genio, che è un dono di Dio, volontà e potere, pienezza di vita e infermità, piacere e dolore, bene o male, si sono fusi nell'uomo che è giunto, forse solo, a cantare la gioia dopo il dolore.

Pochi grandi sono conosciuti nelle fattezze del volto come Beethoven. Quella maschera che non ride, ma che nel severo silenzio della morte sembra che frema per la vibrazione ancora esistente di pensieri nascosti, non va disgiunta da nessuna rievocazione di lui.

Ho detto che egli è un asceta. Dopo di lui la musica prenderà altre vie, e anche il patriottismo tenterà di strapparlo al mondo che è la sua vera patria. Egli resta lì, fermo, a guardia del suo secolo, a prevedere nel futuro lontanissimo quale sarà la metà più alta che noi tutti auguriamo all'umanità.

E' un asceta per temperamento. Era fatto per amare, e non ebbe fortuna. L'abbandono dell'amore, per cui aveva creato la *Patetica*, il *Chiaro di luna* e l'*Appassionata*, ci fa conoscere il Beethoven consci dell'amore per l'amore, e del sacrificio non solo per una ragione spirituale superiore, ma per ragioni umane. Tanti anni dopo, nell'ultimo della sua vita, egli che aveva saputo rinunciare, fu scorto piangere innanzi al ritratto di Teresa di Brunswick, ed esclamare: « tu sei bella, così grande, così simile agli angeli ».

Non fu morale borghese la sua, come asserisce Riccardo Wagner: ma giustamente intuisce l'*Oberdorfer*: « in realtà quest'uomo

(3) R. WAGNER — Beethoven — Trad. di A. Maldotti.

che rinnegava il « godimento dei sensi senza unione degli spiriti » non fu un sensuale; per cui poté fare anche in questo campo — che a molti anche eletti, non riesce di dominare con la volontà — ciò che la legge morale gli imponeva. E non la legge di una piccola morale borghese, ma una grande dettata dalla sua arte... Non perché immorale, ma perché inadeguato alla grandezza della sua arte, Beethoven sdegnò la celebrazione dell'amore individuale, e s'accherò solo quando in un solo abbraccio sentì di avere stretta l'umanità intera, « Ch'io vi abbracci, o milioni di uomini » canta il finale della IX Sinfonia (4).

Or si pensi agli amori ora facili e fortunati, ora profondi e — direi — metafisici, del Goethe: o al desiderio di amore di Giacomo Leopardi: anzi, a tutte le infermità che tolsero al poeta di dare al mondo altra e maggiore creazione del suo genio; è evidente che l'idea del sacrificio, che fu la più alta forma religiosa dell'arte, dai tragici greci a Dante, balzetta e nobilissima solo in Beethoven, tanto maggiore, quanto il suo tempo, romantico, favoriva l'individualismo più esaltato.

Pagine e pagine di angoscia e di sottomissione al destino vergò. La sua infelicità non vibrava solo nel suo spirito, per trarne lamenti e speranze incoscienti. Egli aveva il coraggio di fissare lo sguardo nel fondo dei suoi mali, e di toccarli con mano ferma di medico. Non si limitò al lamento sterile. Come la sua musica non è monodica, così la sua vita non è solitaria, nel senso che egli volle toccare gli strumenti dell'esistenza umana e naturale, e, accuratissimo nel nascondere agli altri la sordità incipiente fin quando lo poté, esiliato dal mondo per colpa non sua, cercò nelle vergini manifestazioni della Natura la compagnia e il conforto. Ed esaltando verso Dio il pensiero, peregrinando per la campagna, annotava: « Onnipotente, son felice, son beato nel bosco; da ogni albero parla la tua voce. O Dio, che meraviglia in questi boschi! E pace è sulle alture: pace perchè si possa servire a Lui » (5).

Con tale animo portò nel mondo la sua missione, e con visione esattamente consapevole di quanto era stato affidato al suo spirito, senza falsa modestia, alzò la sua missione di fronte a quella di Napoleone e, più che pari, volle manifestarsi superiore alle teste corona-

te convenute a Vienna, stupito, ma forse adolorato, che il Goethe non facesse altrettanto.

Poichè Beethoven è un uomo quanto noi, la leggenda ha poco ricamato sulla verità della sua vita. Quella maschera severa è proprio l'uomo che si è elevato attraverso tutti i dolori umani (ci fu tempo che dubitò finanche della giustizia divina) all'altezza degli ideali più nobili, quelli che non riguardano solo un individuo, ma tutta la specie umana. Come tutta la sua musica vibra del suo ritmo peculiare, si che vi si sente lui e solamente lui, così tutta la sua vita è fremente di quella sola vibrazione.

E l'uomo che ha fatto dire a Lenin: « Non conosco niente di più bello dell'Appassionata. Potrei ascoltarla ogni giorno. Musica sovrana, sorprendente. Ogni volta che la sento, confesso a me stesso, con orgoglio, forse ingenuo e infantile, ecco quali meraviglie possono creare gli uomini » (6). È il modernissimo demone distruttore, il tartaro obliquo che diviene uomo perchè Beethoven ha trasfuso nella musica la sua inestinguibile fiamma di umanità.

Dall'ascetismo del dolore macerante alla beatitudine serafica.

Ecco la scala religiosa di Beethoven, il quale, sulla soglia di un secolo, che gli avvenimenti odierni ci fanno respingere nel lontano e morto passato, ci rivolge il volto severo ed amoroso, come per sacrificarsi ancora e per donare qualcosa di sovrano, e per trasmetterci tra i ricordi della sua vita dolorosa, e la armonia multanime della sua musica, la legge ch'è umana e divina: « non riconosco altro segno di superiorità che la bontà ».

EMILIO BEER.

(6) ADOLFO TINO — Beethoven visto da Gorki (Giornale d'Italia del 3-11-1925).

PIANOFORTE a DUE MANI

Novità

A. BOITO

NERONE

Quattro Trascrizioni di VINCENZO BILLI
(120146 a 120149).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

(4) ALDO OBERDÖRFER — Vita di Beethoven.

(5) ALDO OBERDÖRFER — Vita di Beethoven.

DALLA GERMANIA

Notizie e pensieri

Farà piacere al lettore italiano apprendere che l'avvenimento per eccellenza nel periodo ora trascorso sia stato costituito da *Turandot* di Giacomo Puccini al gran Teatro dell'Opera di Dresden. Un critico chiaroveggente scrive in un giornale di quella città che « il trionfale successo di *Turandot* è un avvertimento salutare agli operisti tedeschi ». Questi, difatti, pensano e ponzano, e s'affannano a incubare ciascuno un tipo d'opera a sé, dando fuori i più strampalati prodotti, terrori dei cantanti, delle orchestre e... dei botteghini; e non vogliono comprendere che l'opera lirica ha trovato il suo « tipo » da un pezzo, ed è viva e vegeta, e può entusiasmare, tuttora, anche un raffinato pubblico moderno.

Premesso ciò, ecco una breve rassegna di avvenimenti minori, ma pur interessanti.

A Wiesbaden nonostante vi sieno due eccellenti direttori d'orchestra, Schuricht e Klemperer, di cui il secondo già celebre all'estero, possiamo registrare un successo calorosissimo di Pietro Mascagni, come direttore, presso il pubblico e la stampa. Egli diresse la *Sinfonia patetica* di Ciakowski, e le Sinfonie delle opere *Guglielmo Tell*, *Le Maschere* e *I Maestri Cantori*. Naturalmente non mancarono i soliti cercatori del pelo nell'uovo neppure fra i critici di Wiesbaden, che ritengono che mai un Italiano sappia dirigere musica tedesca, e simili fandonie, mentre il successo di Mascagni, condiviso dall'orchestra tedesca, è stato un vero titolo di gloria per ambedue. Da Wiesbaden, con mezz'ora di treno, passiamo a Francoforte; qui vi è la rinomata e antica « Società del Museo » che offre alla colta cittadinanza i grandi Concerti Sinfonici, diretti ora da Clemens Krauss. Notiamo, fra le prime esecuzioni, un lavoro del compositore viennese, Joseph Marx, che ringrazia personalmente il pubblico della festosa accoglienza.

Nella stessa serata si fece applaudire, col Concerto di Dvorak, il terzo dei celebri fratelli Busch, il violoncellista Hermann Busch (degli altri due, Adolf è il grande violinista, e Fritz il famoso direttore d'orchestra, attualmente a capo dell'Opera di Stato Sassone a Dresden, dove ha felicemente inaugurato il giro sicuramente trionfale di *Turandot* in Germania).

In un altro Concerto della stessa Società del Museo si eseguirono per la prima volta a

Francoforte, e con lusinghiero successo, le *Impressioni dal vero* di G. F. Malipiero. Il programma comprendeva anche il raramente eseguito Concerto per Corno di R. Strauss, stupendamente interpretato da Carl Stiegler, e la *I Sinfonia* di Bruckner, una fra le meno eseguite delle sinfonie del problematico compositore che, poveretto, suscita ora tanto postumo interesse in Germania, dopo essere stato un oscuro organista sino quasi alla morte. (Torna qui a proposito un episodio accaduto mentre il celebre direttore d'orchestra Hermann Abendroth, l'anno scorso, dirigeva alcuni concerti a Leningrado con l'orchestra di quella città. Voleva, fra altri lavori, far conoscere anche Bruckner in Russia. Ma fu per lui, famoso interprete bruckneriano, una amara delusione il constatare che quell'orchestra, che aveva sonato, per esempio, Beethoven con un entusiasmo senza pari, non volle invece saperne di studiare Bruckner; i professori lo pregarono di non continuare le prove essendo per il loro sentimento e il loro gusto la musica di Bruckner una musica « insopportabile »... Abendroth calmò il « soviet orchestrale », e ottenne che il programma del concerto non fosse mutato. E quei buoni professori, sonarono anche Bruckner con l'abituale maestria, per quanto con un minimo d'entusiasmo. La accoglienza del pubblico fu anch'essa glaciale per Bruckner, caldissima per tutto il resto; e Abendroth, festeggiatissimo, fu invitato a tornare, ma dovette promettere di non mai più suonare Bruckner. Ecco un incidente che fa riflettere sulla « delimitazione » nazionale di certa musica o... di certi uditori).

Il noto teatro ex-Ducale di Altenburg ha offerto un'altra primizia, dopo quelle già menzionate nel precedente resoconto, cioè una *Fatme* di Flotow, ritoccata nel testo e nell'orchestrazione dal dottor Benno Bardi. Il successo è stato grande; l'opera è giudicata pari, per ogni riguardo, a *Marta*. Dunque un piccolo capolavoro? (si licet verbum).

Dalle forme scorrevoli e leggere care al disinvolti maestro ottocentesco passiamo a quelle un po' troppo severe e un po' repulsive di un dotto maestro moderno, cioè all'opera *Alceste* di Egon Wellesz, rappresentata a Karlsruhe e, non molto dopo, a Colonia, concertata e diretta dal bravissimo Eugen Szenkar. Il successo è stato di stima, nè poteva essere migliore, dato anche il soggetto che, già musicato da Gluck, non portò fortuna neppure allora, per la sua tetragGINE e la sua poca umanità. Magnificare l'amore coniugale con

un'opera lirica, è cosa tutt'altro che facile, e ad ogni modo, con l'*Aleste*, non ci sono riusciti né il Calzabigi, né il Gluck, né ora l'Hofmannsthal e il Wellesz, poeta e compositore rispettabilissimi, ma privi di quella semplicità che occorrerebbe, più d'ogni altra virtù, per trattare un argomento così « semplice ». Chi invece questa semplicità ebbe, fu un grandissimo e per molti versi tutt'altro che semplice, fu proprio Beethoven. Ed ecco perchè riusci a darci col suo *Fidelio* il vero poema dell'amor coniugale, sebbene neppur quello non fosse un vero capolavoro teatrale, per ragioni inerenti al temperamento del Maestro, non già per colpa dell'argomento. Del resto, Beethoven non era ammogliato..., dunque nessun'ombra poteva offuscare il suo entusiasmo per quell'argomento... Ma torniamo al professore Wellesz, uno degli uomini più in vista nel movimento progressista, e forse uno dei più seri, certo, uno dei più dotti, e riflessivi. Giomonostante, a noi la sua opera fece l'impressione d'una Messa da Requiem, ma d'una messa al cui paragone quella di Giuseppe Verdi è un inno alla vita... Ammirammo la costanza con la quale il Wellesz, nella sua melopea, rifugge da ogni intervallo che le darebbe un senso di frase musicale comunque afferrabile, talché si ha l'impressione di aver sbagliato uscio e di sentire i gargarismi d'un prete in una chiesa anziché di stare in un teatro. E parliamo di « canto », non già di recitativo che può essere anche geniale come in Debussy o in Pizzetti, nei quali però non appare mai come « frase musicale » alla quale, come in Wellesz, siano stati freddamente estirpati gli organi vitali. Solo verso la fine c'è un coro, « afferrabile » anche troppo, perchè ripete infinite volte le 8 note di spunto della frase « Addio Fiorenza » di Gianni Schicchi. Ma di ciò non muoviamo biasimo all'autore; ch'è son cose che capitano spesso; benchè quel moncherino di quella frase sia cosa veramente plastica in tutta l'opera. Nell'armonia, poi, il maestro non scherza neppure in quanto al ripudiare con l'ammirevole costanza dello scienziato, pel quale armonia non è che il prodotto del contrappunto politonale, gli intervalli e gli accordi che l'orecchio aspetta; ma gli siamo stati assai grati, con tutto ciò, di una certa sobrietà armonica, e più, di un'astensione quasi completa dal cromatismo. La orchestrazione ha pur essa avvinto la nostra attenzione, per la sua sobrietà ed efficacia nei coloriti.

Nella stessa serata, come première assoluta, ci è stato presentato un altro lavoro anch'esso

del Wellesz, che s'intitola *Il sacrificio del prigioniero* e deve essere — secondo quanto immagina e vuole l'autore — un'azione « di culto », cioè con uno sfondo religioso e morale, ma in un senso modernamente astratto, non determinato dal cristianesimo né da altra religione concreta. L'autore stesso ci introduce nell'ambiente della sua opera lirico-coreografica la cui azione si può riassumere in poche parole: un re messicano vittorioso ritorna con i suoi guerrieri, portando come preda lo stesso sovrano nemico al quale, prima di essere sacrificato agli Dei, è consentito — sciolto dai ceppi — per una sola ed ultima volta ancora, di godere le cose che più gli avevano dato piacere nella vita. Sembra questa una crudeltà quanto mai raffinata, ma così non la intende il Wellesz: per i suoi uomini di fantastica grandezza eroica tutto ciò diventa rito religioso, che si compie senza complicazioni drammatiche. Così, il re prigione berrà nei « sei boccali », indosserà il « manto », danderà con la « principessa verde » e lotterà contro i migliori guerrieri dell'altro re, le « aquile » e i « giaguari ». Ciò fatto, dovrà morire e morrà volentieri. Per il Wellesz non si tratta di questo solo prigioniero di cui qui si compie il destino; separando il discorso dal protagonista (che infatti è incarnato da un ballerino, non da un cantante) l'azione passa dal caso individuale al caso tipico, diventa in qualche modo una funzione o cerimonia, le cui singole fasi si svolgono secondo sacri riti. Il protagonista, l'*eroe*, sta per tutta la sua stirpe. E siccome ogni discorso, ogni domanda e risposta, è cantato dai primi coristi (coregi) e dal coro, quasi come nella tragedia greca, tutta l'azione s'eleva ad un livello superindividuale.

La musica è certo più avvincente di quella dell'*Aleste* grazie alla maggiore quadratura, come è imposta dai ritmi di danza, sia pure liberissima; ma non convincente, perchè la musica del Wellesz — e di tanti altri rispettabili maestri di recente rinomanza — è una musica tutta ragionata e voluta. E' bene dirlo una volta per sempre: il melos naturale delle nostre stirpi europee si fonda sopra un particolare gioco di determinati intervalli, gioco infinitamente vario ed iridescente, ma pure ben definito (se non definibile...) e caratterizzato, tanto che lo sentiamo presente quando un altro gioco agisce, per esempio il gioco d'intervalli che sta a base del melos arabo, o di quello hindù o di quello cinese, ecc. Ora il Wellesz e tutti coloro che anelano con tutte le forze del loro spirito a una nuova musica, co-

mincano con un'impostazione risolutamente negativa di fronte a quel gioco d'intervalli che sta a base del melos che chiameremo *strano*, ed evitandolo ad ogni costo nè adottando — giacchè son dapprima ed essenzialmente negativi — alcun altro melos, scrivono veramente della musica nuova, nuovissima, arciuova, ma una musica che non ha nè può avere alcuna forza emotiva. E' un edificio dell'intelletto, costruito, con una logica ferrea che ha del barbaro, sulle rovine del subcosciente. Ora la radice dell'arte, d'ogni arte e, più di tutte, della musica, sta precisamente nel subcosciente. E' appunto negli strati inaccessibili alla coscienza, e tanto meno all'intelletto, dove opera quel gioco particolare di determinati intervalli che, quando si concretizza in « melos », sentiamo come musica viva, non importa qui se nostrana o esotica o un po' dell'uno e dell'altro, secondo il carattere dell'artista. Sopprimere il delicatissimo lavoro del subcosciente è una vera follia da suicida, ma anche il solo ficcacci le rudi dita dell'intelletto è già un errore. E questo è l'errore continuamente commesso dal Wellesz e, (chi più chi meno), da molti altri, mentre invece il grado di follia è perfettamente raggiunto da quel docente di chimica autosuggestionatosi musicista che è Arnold Schönberg, e dai suoi discepoli Anton von Webern e Alban Berg. Non tema il gentil lettore che questi signori soffrano ad essere trattati così; noi garantiamo che essi ne sono contentissimi giacchè l'olio che fa scorrere la macchina dei loro... motivi musicali è questo assioma, di pitagorica evidenza: « Il musicista Wagner è stato chiamato folle e fu poi riconosciuto grandissimo; ergo tutti i musicisti chiamati folli saranno riconosciuti grandissimi ».

Basta, sorvoliamo. Affermiamo viceversa e proclamiamo alto che il Wellesz è un musicista, e, perchè non si creda che nel mondo musicale tedesco progressista i veri musicisti scaraggino, citeremo anche i nomi già celebri di Hindemith, Bela Bartok e Ernst Krener, nè collocheremo tra i ferravechi maestri riconosciuti come Franz Schreker o gloriosi come Riccardo Strauss. Eppure, la vera fusione tra spirito progressista e musica liberamente sgorgante dal cuore ce la mostra l'indimenticabile Giacomo Puccini, e i giovani di tutti i Paesi dovrebbero meditarlo, anzichè seguire ciecamente, in tutto, e sempre, i maestri creduti i più avanzati, per poi affannarsi a strappar loro quell'invidiato « record »...

ALFRED BRÜGGMANN.

Musica e musicisti in Brasile

L'arte musicale nel Brasile, più che nell'Argentina, è ancora come chi dicesse un mondo in formazione. Le manifestazioni artistiche dell'America latina, in generale, e musicale in ispecie, non hanno acquistato ancora un carattere decisamente e tipicamente nazionale. Sono più determinate da fattori occasionali, da cause sporadiche, quindi, e però regolate dal capriccio della vita mondana o dipendenti dalla precarietà di questa o di quella influenza politica, che da necessità spirituali profonde e da forze e ragioni immanenti di natura intima, specificamente etniche.

Si direbbe, insomma, che in fatto d'arte e di musica le repubbliche del Sud-America siano ancora allo stato di nebulosa, specie, o solamente, se si vuole, in quanto è originale capacità ed attività produttiva. Sull'argomento si è già fatto qualche discorso e non c'è da insistervi. La verità, nel merito, è troppo elementare ed evidente per aver bisogno di svariate e molteplici dimostrazioni. I fatti hanno sempre valso, come prova irrefutabile materiale, più d'ogni e qualsiasi ragionamento, ed i fatti della vita musicale sud-americana sono là ad attestare la entità loro: minima per quantità e qualità, sia intrinsecamente che comparativamente. Comunque, una nebulosa non è fenomeno da trascurarsi. E' sempre interessante, invece, osservare gli aspetti di essa, anche se le mutevolezze cui dà luogo sono lente a determinarsi, e se il sorgere del mondo che promette è ancora di là da venire. Quella della musica americana, ad esempio, si presta ad osservazioni interessanti: ciò che s'è visto puntando il cannocchiale della critica sull'Argentina, e si vedrà, altresì, rivolgendo similmente lo sguardo sul Brasile, che è, a questo riguardo, plaga, si può dire, quasi inesplorata.

Veramente, è strano che la più vasta repubblica d'oltre Oceano abbia per la musica si poco interessato di sé, in tempi di facile curiosità come i nostri. Per la nostra curiosità, anzi, è rimasta come in eclissi.

Pure, con Carlo Gomes, circa un mezzo secolo fa, aveva brillato d'un certo suo splendore. I successi europei di questo musicista,

e la fertile facilità del suo estro, poterono allora considerarsi come segni di riconoscimento delle attitudini musicali del suo paese. Per deduzione logica, quindi, si dovette ritenere il Brasile come una terra promessa della musica. D'un balzo, questo nuovo paese, non veniva forse a porsi a lato delle nazioni di più alta ed antica civiltà? I fasti gloriosi del suo celebrato musicista non erano forse prove di native facoltà indigene: un inizio felice e fortunato, eppero pegni sicuri di un radioso e più splendido avvenire? Invece, Carlo Gomes non ebbe continuatori ed epigoni: non lasciò eredi diretti e larghe eredità artistiche. Dopo di lui il Brasile non contò più un musicista la cui gloria e la cui opera varcassero i confini patri. Vero è che all'autore del *Guarany* mancarono, del genio autoctono, gli inconfondibili caratteri della sua razza; le forze irradiatrici di una personalità che ha assorbito le virtù spirituali della terra ove nacque, ricche di germi fecondatori. Europeo d'origine, subì naturalmente e necessariamente l'influenza della musica e del melodramma italiano dell'ottocento, dei quali fu mancipo per quanto si studiasse di uscire dalle vie meno calcate e dalla soggezione del pedissequo.

Vissuto nel tempo prodigioso del nostro grande quadriunvirato melodrammatico, nel momento in cui Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi salivano allo zenit della loro massima parola artistica, ebbe di questi la fede ed i principi estetici. Come il nostro Ponchielli, forse, avvertì la fatalità di un rinnovamento artistico e vide non senza una certa perplessità, se non proprio con qualche simpatia, le audacie avveniristiche di un genio rivoluzionario, che fra le irrisioni universali architettava nuovissime, sbalorditive costruzioni ciclopiche. Forse, come il cremonese, sentì qualche leggero influsso della nuova arte e sognò e credette di poter rinverdire il vecchio tronco della musicalità tradizionale con l'adozione di parziali ed insignificanti procedimenti tecnici non ancora generalizzati. Così la sua opera assunse un aspetto, se non del tutto originale, per lo meno di una certa modernità. Ma senza genio autentico, con un ingegno mediocre e con facoltà artistiche grossolane, non riuscì che a sfogare il proprio acceso estro, più ricco di foga impetuosa che di intensa espressione, infrenandolo nei consunti schemi tradizionali e convenzionali. Fu dunque per il suo paese una eccezione, un fenomeno che non ripeteva i propri attributi da cause e ragioni etniche: l'esemplare, si può dire, di una flora stra-

niera attecchita inaspettatamente ed inopinatamente in terreno non proprio.

Ciò non vuol dire che dopo lui dovesse di nuovo incominciare il deserto, o quasi: che l'arte sua dovesse passare come una meteora, e che nessun senso di emulazione e nessuna istituzione artistica avesse da sorgere dal suo esempio per conservare i frutti della sua opera. Si può ricordare, a proposito, che molte dinastie hanno stabilito il loro dominio, favorite da inaspettate crediti o con appropriazioni più o meno legittime e legittimabili. Molti Principi, ed insigniti di titoli nobiliari, hanno avuto origini umili e servili. Di più, e per rimanere nell'esemplificazione diretta, nella produzione artistica, sia pure originalissima di un singolo creatore o di tutta una nazione, non vi è un periodo iniziale e remoto di avvistamento imitativo a questa od a quella scuola? E quanti paesi, se ne togli l'Italia, possono vantarsi di avere acquistato da se stessi il magistero delle forme e creato lo spirito musicale e melodrammatico?

**

Fuor dalle disquisizioni teoriche, la verità di fatto è quale fu asserita esordendo. Il Brasile musicale, nell'opera dei suoi artisti e nella vitalità delle sue istituzioni, non ha ancora scoperto una sua propria via, né si può dire che tenda ad una sua meta' originale con sicuro indirizzo e con generalità di propositi. Appunto, da Carlo Gomes a noi, i suoi compositori si sono mossi al vento della moda europea. Se il Gomes non seppe evitare l'attrazione del romanticismo italiano dell'ottocento: il Napoleone — un pianista di grandi pregi formatosi in Europa con la classica floritura del virtuosismo pianistico — ridisse con lieve eco il verbo meno profondo della scuola da cui uscì, mentre il Nemopucemo, morto, pochi anni or sono, sulla cinquantina, fu tutto infervorato ed impastato di wagnerianesimo. Oggi l'attività di alcuni giovani compositori — iniziati all'arte da un severo e dotto musicista, il Braga, che si formò a Parigi dagli ammaestramenti di Giulio Massenet — non è meno influenzata di quella dei loro vecchi compatrioti e si muove sulla via delle tendenze ultime ed ultimissime dell'Europa.

Può indurre a credere diversamente l'uso di ritmi e di melodie indigene da essi adottate: ma questo di ravvivare la propria musicalità con l'acquisizione di certi caratteri folkloristici è espedito universale: la parola d'or-

dine di un certo nazionalismo di marca cosmopolita. Non si può negare che il folklorismo possa essere e diventare il fulcro di una espressione artistica nazionale, solamente, però, se atteggiato a caratteri originali propri di chi lo imprende ad elaborare e ad esso folklorismo convenienti e rispondenti, cioè connaturali. Non è il caso dei giovani musicisti brasiliani. Le due più spiccate tendenze da essi seguite sono largamente e prettamente imbevute di musica europea, si nel fatto tecnico che in quello espressivo ed ideologico. Non si può, per ragioni ovvie, passare in rassegna tutta l'opera di coloro che seguono tali tendenze, e però è sufficiente, a mo' d'esempio, riferirsi ai due compositori che ad esse fanno capo: ad Assis Repubblicano e ad Ettore Villa-Lobos.

Entrambi hanno abbastanza largamente operato nei due campi opposti della musica cosiddetta pura ed in quella melodrammatica. Il primo però è piuttosto noto ed apprezzato per le sue composizioni sinfoniche e per un'opera lirica eseguita lo scorso anno al Municipale di Rio Janeiro. Egli è l'esponente della musicalità, in un certo senso, meno evoluta, ed è quindi più legato alla tradizione. Si può classificare fra i seguaci o gli imitatori di Riccardo Strauss. Infatti, dell'ultimo grande musicista germanico, ha il senso polifonico, il gusto delle sonorità esplodenti, la bizzarria delle caccolonie e, spesso, il ricalco o pressoché, della tematica e la quadratura formale

**

L'opera sua surricordata — *Il Bandierante* — ispirata ad un immaginario episodio delle prime spedizioni coloniali in Brasile e celebre, attraverso all'inevitabile dramma d'amore — il pezzo forte di tutti i poemi nazionali dell'America — la fusione della razza indigena e straniera — è lavoro troppo riverberatosi alla luce dei melodrammi dell'autore di *Salomé* — bene inteso, pur con tutte le ombre e gli sgorbi, anzi, e gli aggrovigliamenti di una prima prova, qual è — (Una nota caratteristica per il Repubblicano: è di rossa moda, non poco singolare in lui, quindi, tanta raffinata sensibilità estetica di indole così schiettamente europea).

L'altro, il Villa-Lobos, è nella corrente dei postremi agitatori del verbo rivoluzionario musicale. Eclettico, però, ondeggia, futuristicamente, fra il vaporoso preziosismo debussista e le avventatezze barbariche stravinskiane.

Effetto, più che altro, di una buona cultura musicale, di un brillante ingegno e di non comuni facoltà assimilatrici. Comunque, nessuno di questi novelli autori ha trovato od è prossimo a trovare una larga eco di simpatia artistica fra il pubblico del suo paese. La ragione è la stessa, senza dubbio, che spiega l'incomprensione, in genere, delle nostre platee per quasi tutte, o, per lo meno, per tutte le più audaci affermazioni delle modernissime scuole musicali. Per essere prudenti, si può dire che il pubblico non si è evoluto con la stessa rapidità dei musicisti, e che, in ogni modo, non avverte come, pur facendo cappello alle innegabili, smaglianti conquiste della tecnica moderna, si sia raggiunta così una maggiore forza espressiva, altrettanto chiara, comprensibile ed avvincente di quella tradizionale. Tale contrasto o incongruenza di rapporti, già sensibile tra noi, è sensibilissimo nel Brasile. Basta considerare lo stato culturale di questo paese e rendersi conto della vita e delle sue istituzioni musicali.

ALCEO TONI

MUSICA VOCALE DA CAMERA

con accompagnamento da Pianoforte

OTTORINO RESPIGHI

Cinque liriche (117191 a 117195)

1. I tempi assai lontani. Parole di P. B. Shelley. Traduzione di R. Ascoli.
2. Canto funebre. Parole di P. B. Shelley. Traduzione di R. Ascoli.
3. Par les soirs... Paroles de Mr. De Fersen.
4. Par l'étreinte... Paroles de Mr. de Fersen.
5. La fine. Parole di R. Tagore. Traduzione di Clary Zannoni Chauvet.

Unite (117196)

Quattro liriche su parole di poeti armeni.

Testo italiano, francese, inglese e tedesco (118784 a 118787)

1. No, non è morto il figlio tuo.
2. La mamma è come il pane caldo.
3. Io sono la madre, per sempre è partito.
4. Mattino di luce, sole di giustizia.

Unite (118788)



Il progresso nell'arte

Nella storia della musica si parla sempre di sviluppi, che vanno dal semplice al meno semplice ed al complesso, come innalzamento delle cose primitive. Eppure « le forze creative sono sempre (come tali) le stesse, perché nulla vi si aggiunge, e nulla se ne perde ; quindi il risultato ha sempre lo stesso valore intrinseco... Gli uomini sono sempre stati uomini, almeno tanto dotati di saggezza, di talento e facoltà creativa quanto noi. Niente quindi ci autorizza a disdegno un'età passata, ed a qualificare primitiva. Se uomini di quella età mancavano di qualità che ora ci sembrano indispensabili, ne avevano altre in compenso. Dunque non progresso, ma cambiamento ; tale è il punto di partenza della *Storia della musica* che Paul Bekker ha pubblicata di recente in ed. Deutsche Verlags - Anstalt di Stoccarda, di cui *Die Musik* dà come primizia il primo capitolo.

Se tale criterio di base vale per le arti in genere, esso va considerato anche più per la musica, che è soggetta a speciali condizioni. « Materia della musica è il suono, cioè aria vibrante. Le arti plastiche producono in pietra, tela, colore, e la poesia con pensieri, che si lasciano fissare esattamente nella scrittura. Ma come possono mantenersi per millenni opere d'un'arte che si manifesta con vibrazioni aeree? La musica ha la sua scrittura, ma non si può neanche paragonare per precisione alla scrittura letteraria. Già non siamo più in grado di stabilire con sicurezza la pratica d'esecuzione del seicento... Ed è poca cosa rispetto alle difficoltà che s'incontrano retrocedendo di un paio di secoli... non parliamo se si risale più in là. Per quanto se ne sappia, « quando si parla di musica antica, si fa (alla lettera) come i ciechi quando parlano del colore. Ci manca l'intuizione visiva, che è irreparabilmente perduta per sempre... »

« Anche se avessimo una notazione sufficiente della musica antica, non sapremmo come fare perchè ci mancano le notizie sul modo d'intenderla e tradurla in realtà sonora. E' come se dessimo una partitura di Wagner a un uomo del 1200. Anche se gli si potesse spie-

gare bene che cosa significa, non arriverebbe a farsi un'idea del complesso, quindi gli mancherebbe la sensazione artistica.

« Immaginiamo d'essere, p. es., a Versailles celebre per suoi giochi d'acqua. Vediamo i giardini, le scalinate, le cascate, il piano delle tubature, ecc., ma abbiamo forse la visione dell'effetto di quel getto? No; l'avremo solo quando l'acqua zampillerà davvero... Questa immagine corrisponde al nostro rapporto colla musica antica ». Anche da ciò dipende l'inesatto concetto di sviluppo.

Giudichiamo primitive le cose che conosciamo meno.

« E' come quando fossimo davanti ad un viale di pioppi a perdita d'occhio. I più vicini ci sembrerebbero grandi e bene cresciuti, gli altri sempre meno, finché gli ultimi, all'orizzonte, parrebbero appena come punti. Ma sono davvero così? No certo... La storia della musica è simile a quel viale di pioppi ». E qui l'A. spiega ch'egli, nel suo recente lavoro, ha fatto il possibile per scutarla, mettendosi dal punto di vista che « un albero è sempre un albero ».

CANTO E PIANOFORTE

G. BENVENUTI

Frammenti di libri greci, musicati (117212 a 117215)

1. Da Saffo : O madre, o madre cara (per voce di donna).
2. Da Saffo : Verginità, verginità (per voce di donna).
3. Da Saffo : Tramontano la luna e le Pleiadi (per voce di donna).
4. Da Anscreonte : Canute son fatte le tempia (per voce d'uomo).

117216. - *Rispetto* (attribuito al Poliziano, Secolo XV) : So' innamorato d'una rosa rossa.

117247. - *Sul fiume*. Versi di E. Panzachi : « O tu dall'altra sponda ».

G. RICORDI & C. - EDITORI

Wagner e Verdi

Non vi può essere chi non noti il novissimo atteggiamento dei tedeschi verso tutto ciò che è arte italiana (ne abbiamo parlato altra volta), ed in ispecie verso Verdi. Non parliamo del sempre grande numero delle rappresentazioni delle sue opere. « Verdi sorge e si vendica », diceva nei *Musikblätter des Anbruch* di qualche mese fa Franz Werfel, il quale, come tutti sanno, ha scritto sul nostro grande Maestro un libro che ha avuto in Germania un successo stupefacente, ed ha preparato un'esecuzione della *Forza del destino*, che sollevò entusiasmo. Il Werfel, perchè nulla diminuisse la potenza della musica e della sostanza del dramma (due elementi inseparabili), rimaneggia il libretto, così da mantenere la sostanza drammatica eliminandone le note debolezze specie di forma. Le critiche ed i resoconti apparsi nelle varie riviste musicali, mostraron una concordia d'ammirazione, che sarebbe stata inconcepibile mentre durava la diretta influenza del teatro wagneriano.

Un altro segno di tale mutamento di spiriti vien dato dall'articolo di A. Weidemann nel *Berliner Tageblatt* del 17 giugno. « Verdi e Wagner », il confronto con cui per tanti anni si dissero le cose più strane riguardo al semplice ma possente Maestro drammatico italiano, diventa il tema d'un paragone abbastanza diverso.

« Sarebbe interessante sapere come i due Maestri giudicavano a vicenda l'arte propria. Quanto a Wagner, purtroppo poco si conosce del suo pensiero su Verdi; ma dal poco che si sa, pare ch'egli non stimasse molto la musica di Verdi ». Qui l'A. riferisce una testimonianza di Guglielmo Kienzl : « Wagner parlò sui melodiosi compositori Bellini e Rossini, sul misero (dürftig) Donizetti, di cui diede al pianoforte un saggio della « Favorita », e su Verdi, di cui trovava l'ispirazione vecchia e non originale; giudizi che confermava ridendo, colle tocanti e ben note cantilene del padre Germont nella « Traviata ». A. Weidemann aggiunge : « Pareva quasi che Wagner (il quale, come mostrano i suoi noti giudizi su Bellini, Spontini, Rossini, aveva pure un fine senso della musica operistica italiana), non volesse riconoscere (il genio di) Verdi. Tant'è vero che, a prova de' suoi giudizi, sceglieva le melodie più deboli e comuni che Verdi avesse mai scritte... A Wagner non era dato riconoscere la grandezza d'altri, quand'erano suoi contemporanei, come mostra la sua attitudine anche verso Brahms.

« Su come Verdi, invece, giudicasse Wagner, siamo fortunatamente bene informati ». Qui viene citato un tratto della biografia scritta dal Monaldi, dove si riferiscono giudizi alti ed ammirativi espressi su Wagner e l'arte

sua. Verdi anzi tenta scagionare Wagner dalle proprie inevitabili debolezze : la colpa non è sua, ma delle sue teorie, e de' suoi partigiani. L'A. riferisce da M. Chop (1) le parole di viva ammirazione dette da Verdi alla prima rappresentazione della « Valchiria » alla Scala ; riproduce le semplici ma efficaci espressioni di dolore scritte ad un amico per la morte di Wagner.

« Nel miglior modo Verdi rivela il proprio riconoscimento spassionato (neidlos, cioè senza invidia) di Wagner in un colloquio collo scrittore drammatico e letterato Felix-Philippi ». A questi, in una visita fatta all'Hôtel Milan, Verdi disse : « Lei è tedesco, e come tale è certo un seguace del maestro di Bayreuth ». — Più che seguace — rispose il Philippi — ne sono uno dei più ardenti ammiratori, anzi uno dei più vecchi e fedeli vassalli. — « E fa bene, rispose Verdi, ad onorare il suo maestro, perchè è uno dei maggiori genii. Che io, italiano, non ne capisco ancora tutto, Lei lo intende. Ma sono ancora giovane, disse sorridendo l'ottantaseienne Maestro, con bontà veramente infantile ». Ed alla domanda quale opera amasse di più, rispose : « *Tristano* ». Io sto davanti a quel gigantesco edifizio con stupore e terrore, e non posso capacitarmi che un uomo abbia potuto pensarla ed attuarla. Considero il secondo atto, colla sua ricchezza d'ispirazione musicale, colla dolcezza e sensualità d'espressione, e specie colla sua elaborazione orchestrale, una delle più sublimi opere dello spirito umano... »

« Questo giudizio sul « *Tristano* », colloca Verdi, italiano, ad un'altezza mai abbastanza apprezzata e mostra come il Maestro negli ultimi anni fosse andato a fondo della musica tedesca ».

A noi tali confronti mostrano specialmente la rara altezza d'animo di Verdi: quella semplice altezza d'uomo giusto, senza filosofie, senza raffinatezze che sviano dal dritto senso dell'onesto, del nobile, dell'alto. Quella limpida, solida, primordiale grandezza che è la stessa ragion d'essere dell'arte verdiana.

(1) Il quale ha pubblicato ora una biografia del Maestro.

NOVITA'

RICCARDO ZANDONAI

FRANCESCA DA RIMINI

tragedia in quattro atti
Partitura per Canto e Orchestra.

Elegante volume (23x17) finemente inciso,
rilegato in tela con impressioni in oro.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ITALIA

II Pianoforte. - Torino, giugno 1926.
E. DESDERI. - *Weber nel primo centenario della morte.*

Si illustrano le tre Ouvertures che sono quasi le sole opere weberiane conosciute in Italia, e l'opera pianistica del grande romantico.

V. GUI. - *Atteggiamenti lirici nella musica odierna.*

« Il campo della migliore attività musicale moderna si è spostato: dal teatro a quello meno aperto, ma certo più ricco della musica intima ». Per l'A. il maggior lirico del secolo XIX è stato Brahms, che è « forse il primo dei moderni specialmente per questa sua scoperta: la valorizzazione del colore... ».

A. CIMBRO. - *Le "quinte probile".*
Questo articolo conferma la ben nota verità: è facile parlare in argomento, ma ben difficile dire cose nuove o convincenti.

— luglio 1926.
A. CIMBRO. - *La linea e l'accordo.*
Considerazioni sulla varia efficacia di questi due elementi, a seconda delle condizioni in cui si presentano. Si parla di « radice fisica » della consonanza e dissonanza, di cui « occorre trasformare radicalmente il concetto ». All'A. non è dunque ancora nato il dubbio che siano due concetti sorpassati.

A. BONACCORSI. - *Un compositore inedito: Ettore Desderi.*

« ...tende all'espressione dello stesso d'animo e non cerca il suono per sé stesso, né il gioco strumentale; ...rivelà però un sentimento... in cui prevale la noia scura e dolorosa... ».

M. BERNARDI. - *Mazzini e la musica.*
Si spiega come Mazzini avesse lasciata la sostanza della rinnovazione teatrale wagneriana; ma in maniera tanto embrionale da poter sognare che Dossetti fosse eletto ad ammiratore.

II Messaggero. - Roma, 21 luglio 1926.
A. CASELLA. - *Sul nuovo ordinamento dell'« Augusteo » romano.*

Dal benevolo esame dello sviluppo assunto dall'« Augusteo », l'A. trae sicuro affidamento per il futuro e maggiormente avvicinare la perfezione, con le seguenti proposte: educare il pubblico a convincersi che l'Augusteo è un ente spirituale, nemmeno antropofatico; guidare il pubblico — che deve imparare a non giudicare — anziché lasciare comandare da esso; pieni poteri al Direttore artistico per la scelta dei programmi, con meno Beethoven e Wagner e più di altri autori di essenziale importanza; e per gli italiani maggior riguardo per quelli che all'estero hanno destato interesse e ammirazione; serenare i solisti — somponendo la vanità del concorrente alle leggi supreme dell'arte — perché sussino con l'orchestra e non perché si facciano accompagnate da queste; utilizzare meglio il tempo, offrendo anche concerti veramente popolari, e trasportando l'orchestra anche in altre città.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, giugno 1926.
A. SUAREZ. - *Wagner et le Poème.*

Esaltazione delle opere wagneriane come poemi integrali, con chiare puntate polemiche contro i facilmente offesi odierni. « La grandeur de Tristan est effrayante. C'est l'œuvre la plus vaste de l'art. Elle est

comme une sphère qui se forme, se développe, tourne et se ferme sur elle-même... Ceux qui se moquent à la fois de Parsifal et de Tristan n'entendent leur juste peix... ».

R. SCHADE. - *Weber et Hoffmann.*
L'A. commenta delle noce scritte da Rod. von Beyer sul colloquio di Weber e Hoffmann per la prima rappresentazione del Franco Cacciatore a Berlino il 18 giugno 1821. E notevole l'avversione del d.c. Maestri per lo Spontini, comune nemico.

A. COEURDY. - *Une nouvelle adaptation française du Freischütz.*
Per l'andata in scena del Franco Cacciatore all'Opera di Parigi nel centenario di Weber, si fa la storia degli adattamenti francesi, fino a quello fatto dall'A., che spiega i criteri da lui seguiti.

H. PRUNIÈRES. - *Monteverdi à la chapelle de Saint Marc.*
Primitiva del volume *La Vie et l'Oeuvre de Cl. Monteverdi* (ed. Librairie de France), con notizie su questo lato meno noto dell'attività del grande Maestro cremonese.

S. M. CHARITAKIS. - *Le chant populaire de Crète.*
Brevi e sommarie notizie sulla musica popolare cretese, con forme bizantine, e ancora tutta monodica, anche nell'accompagnamento strumentale.

La Revue Musicale. - Parigi, luglio 1926.
A. TESSIER. - *Madame de Mondonville ou la Dame qui a perdu son peintre.*
Si dà una riproduzione dei bellissimi ritratti di La Tour, testo di Monsieur quanto di Mad. de Mondonville, e nello scritto se ne fa la storia.

G. DONIZETTI. - *Lettres inédites.*
Paul Nelli comunica venticinque tenere e biglietti senza data, ma che dal contesto si possono ritenere del 1843-44.

T. MARIX. - *George Sand, la musique naturelle et la musique populaire.*
Numerose testimonianze, specie offerte dalla stessa grande scrittrice, provano il suo intenso amore per la musica tutta, e particolarmente per i rumori che sono come la voce della vita stessa naturale, e per la semplice ma affascinante arte popolare.

A. COEURDY. - *Notes brèves sur l'inspiration musicale de George Sand.*
« Il faut renoncer à dénombrer ici, tant elles sont diverses, les idées musicales dont G. Sand a partagé ses récits. On y trouve des théories harmoniques, des notions sur la gamme majeure et mineure, une profession de foi sur la musique à programme et sur l'harmonie imitative, et de larges fresques d'histoire musicale... »

Le Ménestrel. - Parigi, 28 maggio 1926.
G. L. GARNIER. - *Franz Liszt.*
In questo e nel prossimo numero si parla a lungo e con caldo eloquio della biografia scritta da G. de Poupart.

— 11 giugno 1926.
D. MILHAUD. - *La vie musicale en U.R.S.S.*
Notizie sulla nuovissima scuola della Russia odierna, di cui l'A. esalta l'intensa attività, sia nel campo teorico a Mosca, e sia nel campo pratico a Leningrado. « L'ammirazione di questa giovane scuola per Prokofiev ha spazziato via i resti dello scriabinismo ».

Le Ménestrel. - Parigi, 18 giugno 1926.

J. BARUZI. - *Louis Foucaud.*
A proposito della recente biografia pubblicata da S. Rocheflave in ed. Les Belles Lettres a Parigi, si evocano la figura e lo spirito di questo eseta, pensatore e critico, ancora della Scuola di L. Taine, ma d'una rara altezza e profondità.

J. CHANTAOVINE. - *"Orphée" mimodrame en trois actes de M. Roger-Ducasse à l'Opéra.*
Ecco un'opera a cui furono dedicati di ogni parte molto talento e cura...; ma che, malgrado così onorevoli sforzi, non commuove e non suscita che interesse analitico.

— 25 giugno 1926.

A. SCHAEFFNER. - *Notes sur la Musique des Afro-Américains.*

Scritto interessante, che si esconde oltre il numero del 16 luglio, e riassume e coadiuva notizie di viaggiatori e di studiosi.

Le Monde Musical. - Parigi, giugno 1926.

L. FLEURY. - *Les sept Plaies de la Musique. — La musique à l'œil (La musica gratuita).*
Ultimo scritto del celebre flautista spirato di recente. Uno dei molti della professione è che troppi, anche amanti dell'arte, credono che i musicisti vivano d'aria, e li fanno suonare senza compenso.

C. L. PERRET. - *Louis Fleury.*
Elogio fuscere del raro virtuoso.

Les Vues de quelques Compositeurs sur la Musique contemporaine.

Risposte di Albert Roussel, Roland Manuel, Béla Bartók, Viermoses, Georges Migot, G. F. Malipiero, E. Grassi, ad un questionario proposto dalla redazione della rivista.

Le Courier Musical. - Parigi, 1 luglio 1926.

R. GIBAUDAN. - *Art poétique et Pensée musicale.*

« ...les deux arts... sont complets par eux mêmes et irréductibles l'un à l'autre. Si, par leur union, nous voulons faire jaillir l'éminence divine chantée par Beethoven, il faut en quelque sorte qu'ils soient prédestinés l'un à l'autre. »

Music and Letters. - Londra, luglio 1926.

E. J. DENT. - *Busoni's "Doctor Faust".*

Studio sulla maniera con cui il Busoni intendeva l'opera, sui vari suoi lavori teatrali, e poi sul Doctor Faust « indubbiamente il maggior lavoro di Busoni: quello in cui mise maggior parte di sé... »

S. GODDARD. - *Ravel's Ballet "Daphnis et Chloé".*

Note illustrative.
A. E. BRENT-SMITH. - *Charles Hubert Hastings Parry.*

In occasione della pubblicazione della vita del grande e semplice maestro, se ne studiano i lati deboli, la realtà per mettere in luce la sua base solida e nobilitissima.

G. VILLIERS STANFORD. - *On the Study of Music.*

« Ciò che si dice orecchio antimusicale non esiste in una normale natura umana. Chiunque abbia orecchio naturalmente, o per effetto di sviluppata sensibilità, può arrivare a sentir musica coll'immaginazione o coll'occhio ».

J. PULVER. - *The Language of the Lutenist.*

Poiché in Inghilterra si va esaminando e diffondendo l'antica musica per liuto, si spiega com'era fatto lo strumento, come lo si suonava, e se ne dà la nomenclatura inglese.

H. BAGENAL. - *An Acoustic Questionnaire for Organists.*

Poiché ogni chiesa ed ogni organo presentano condizioni acustiche speciali, che si ripercuotono sull'effetto sonoro, l'A. rivolge agli organisti un questionario in proposito.

R. ALDRICH. - *At the Back of Some Dedication.*

L'A. svela ciò che sta « dietro a certe dediche » del tre maestri Chopin, Schumann, Liszt. Sono, ora sincera ammirazione, ed ora debolezza od ostilità, specie in dediche mancate, o ridotte, o addirittura cancellate.

D. G. MASON. - *The Artist and his Fellows.*
(L'artista ed i suoi compagni).

Si spiega come l'artista abbia a necessari compagni nell'arte sia gli immaginari uditori a cui si rivolge, i grandi passati coi quali sente comunità di vibrazioni spirituali, e gli uomini futuri che sentiranno la vitalità impressa nell'opera prodotta dall'artista stesso.

H. M. ADAMS. - *Passion Music Before 1724.*

Riassunto della storia della Passione quale forma musicale fino al 1724, data della Passione secondo S. Giovanni di G. S. Bach.

A. CLYNNE. - *Spanish Music.*

Si dà risalto alla bellezza del canto popolare spagnolo, alla sua diffusione nel sei e settecento anche fuori di Spagna, ed alla sua parte come elemento mosso della odierna rinnovata arte spagnola, da F. Pedrell in poi.

The Sackbut. - Londra, luglio 1926.

U. GREVILLE. - *The Critical Faculty.*

« La facoltà critica » è un dono che hanno ben pochi. Ne è riconferma questo scritto sullo sconcerto in cui si trovano i critici davanti all'apparizione di qualche artista non ancora catalogato.

E. C. ROSE. - *Vaughan Williams.* - *An Appreciation.*

« Vaughan Williams ha oggi ragione d'essere il più felice dei compositori moderni. La sua musica, originale e nuova, contiene un richiamo a tutte le classi dei suoi connazionali, come non s'era dato più da Byrd e Gibbons... »

G. M. GATTI. - *A Fifteenth-Century Revival in Turin.*

Descriptione della Rappresentazione e festa di Abram e d'Isaac suo figliolo di Peo Belcari (sec. XV) con « musica di scena » d'Idebrando Pizzetti.

R. B. INCE. - *Exit Wagner and King David.*

Scritto ironico sull'obbligazione fatta dal preposto della cattedrale anglicana di Worcester, contro l'esecuzione in quella chiesa di musiche di Wagner, qualificato un « ordinario lo meglio: volgare uomo sessuale ».

G. COOKE. - *Tonality and Atonality in Music.*

Nel fascicolo di giugno p. p. l'A. ha parlato molto acutamente della Tonalità, qui tratta dell'Atonalità, ed annuncia che nel numero ventuno « classificherà meriti e demeriti, così da... ritenere tutto ciò che è buono, tanto nelle teorie vecchie quanto nelle nuove, e respingere ciò che è falso e folle, essendo di sola durata transitoria... »

J. PULVER. - *The Language of the Lutenist.*

Poiché in Inghilterra si va esaminando e diffondendo l'antica musica per liuto, si spiega com'era fatto lo strumento, come lo si suonava, e se ne dà la nomenclatura inglese.

H. SHIPP. - *The Tendencies of the Ballet*. L'A. nota la attuale tendenza del Ballo Russo ad eliminare le parti « a solo » ed ogni elemento espressivo, concentrando tutto nel moto meccanico di masse impersonali. Pure essendo accentuati a Montecarlo, gli artisti russi, lontani dalla patria, liberi da ogni costituzione, percorrono la stessa via dell'arte moscovita. L'A. non sa non rimplangere Petrushka e L'uccello di fuoco.

The Sunday Times. - Londra, 27 giugno - 4 luglio 1926.

E. NEWMAN. - *The Dual Nature of Mozart*. Specie in seguito alla celebre Biografia scritta da Jahn, Mozart appariva a tutti come un eletto creato proprio solo per la musica. Gli studi del dott. Alfr. Heuss, ed anche più la nuova edizione del lavoro di Jahn, che in realtà è una vera creazione di H. Alberti, hanno rivelato un Mozart ben diverso. In questi due articoli si amira l'attenzione sulla superficialità d'emozioni, forse effetto di poca vitalità fisica che si ripercosse sull'arte del Maestro.

The Musical Times. - Londra, giugno 1926.
— Our Thousandth Number.

La redazione amira con ferocia l'attenzione dei lettori sul fatto che questo è il millesimo numero della rivista, iniziata nel 1844. (Si dà in appendice un facsimile di alcune pagine del primo fascicolo). E dunque una delle più vecchie pubblicazioni musicali del mondo, e la più vecchia d'Inghilterra. Segnano giudizi, felicitazioni dei maggiori musicologi inglesi.

A. BRENT-SMITH. - *The Charm of Limitations*. Malgrado la lotta per la libertà, tutti sentono « l'attrattiva delle limitazioni », cioè tutti ammettono certe condizioni di base, necessarie all'arte. Prima fra tutte è l'ordine (necessario alla comprensione), cioè la forma, non escluso il concetto classico di forma-schema.

— J. MAINZER. Notizie sull'apostolo della musica corale in Inghilterra; dal quale, indirettamente, la rivista trae le prime origini.

B. MAINE. - *Personalities among Musical critics*. - V. - Richard Capell.

Sguardo alla maniera di questo critico (del Daily Mail), che è un vero artista della minatura. Le sue critiche sono brevissime, ma concepite in modo da implicare tutt'un mondo di idee, che il lettore intuisce naturalmente.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Late Tudor Composers* - VII. - William Blitheman.

Notizie su questo maestro vissuto dal 1538-36 al 1591, e sul quale finora si avevano ben pochi dati biografici.

E. VAN DER STRAETEN. - *Charles Burney in the Light of his Letters*. (C. Burney alla luce delle sue lettere).

Si riproducono con brevi commenti varie lettere che mostrano il celebre musicologo in rapporto con eminenti uomini del suo tempo, e rivelano le sue idee e condizioni sociali e politiche nel turbolento passaggio dalla fine del sette all'inizio dell'ottocento.

S. TOLSTOY. - *Music in Tolstoy's Life*. Il figlio del grande scrittore russo infilò uno scritto su « La musica nella vita di Tolstoi », il quale aveva tale sensibilità, che la musica lo faceva piangere e singhiozzare. Continua nel numero di luglio.

R. H. HULL. - *The Pianoforte Concerto Problem*.

Riferendosi ad un articolo di M. Kalkbrenner Sorabji (in febbraio 1924), l'A. inizia a depolare che si scuola sempre gli stessi Concerti per Pianoforte, mentre ve ne sono tanti, pure molto belli, che nessuno esegue mai.

A. CLYNE. - *The new Organ - Pianoforte*.

Si annuncia quello che sarebbe il maggiore miglioramento introdotto nel pianoforte dopo l'invenzione di B. Cristofori. Ne ripareremo.

— *The Influence of Music from Arabic Sources*.

Resonato d'una lettura tenuta da M. Henry G. Farmer alla Musical Association, sull'*Influenza della musica secondo fondi arabi*. L'idea del potere magico della musica (che aveva originato la teoria greca dell'*ethos*), passò presso gli Arabi sotto forma astrologica; e venne ripudiate soltanto durante il periodo aristotelico d'Al-Farabi (+ 980).

Musical Opinion. - Londra, giugno 1926:

H. O. ANDERTON. - *The Weber Centenary*.

Si esalta l'importanza storica di Weber quale fondatore dell'opera romantica tedesca, e non tedesca soltanto.

C. W. PEARCE. - *The "Symmetria" of Handel's "Messiah"*.

L'A. sostiene che la scelta dei toni per i singoli pezzi del *Messiah*, risponde ad una gradazione di carattere emotivo dei pezzi medesimi. — Lo stesso fu osservato nella Passione secondo S. Giovanni di G. S. Bach. Se sia cosa voluta oppure intuita, nessuno può dire.

F. BERGER. - *Carl Maria von Weber*: 1786-1826.

« La sua musica non richiede lessici per spiegarla, non conferenzieri per diffonderla. Va da cuore a cuore, tanto delle masse non iniziate quanto dei doni pedagoghi. Il giusto epitaffio per Weber è: visse vita pura, scrisse pura musica, morì morte pura ».

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

CZERNY

E. R. 598. - *20 Esercizi di lettura*, in chiavi di Violino. 2. Edizione coll'aggiunta di 10 Esercizi progressivi nelle chiavi di Violino e Basso.

E. R. 599. - *70 Esercizi progressivi scelti dalle Opere* 261, 821, 139, 599, 349, 636, 299.

Revisioni di E. MARCIANO.

DUSSEK (G. L.)

E. R. 36. - *Pezzi celebri*. Revisione di S. CESI.

E. R. 37. - *Tre Sonate*, Op. 10, 70, 77. Revisione di E. MARCIANO.

FANO (G. A.)

E. R. 389. - *Il tecnicismo delle Scale*, semplifici, doppie, diatoniche e cromatiche.

FIELD (J.)

E. R. 529. - *18 Notturni*. Revisione di E. MARCIANO.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

NICCOLÒ PICCINNI

La Cecchina o La buona figliuola (*)

Riduzione di
F. M. Napolitano

ARIA DI CECCHINA: *Vieni, il mio seno*

Largo con moto ♩=76



(*) Dalla «Piccola Antologia Settecentesca». 24 Arie e Duetti inediti o rari scelti da Andrea Della Corte, in relazione al libro sull'Opera Comica Italiana nel '700, riveduti e trascritti, per canto e pianoforte da V. Fedeli - G. F. Ubedini - F. M. Napolitano - F. Vatielli.

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.

519617-25

duol ri - pie - no, di duol ri - pie - no,

dol - ce ri - po - so, a con - so - lar -

vie - ni il mio se - no di duol ri - pie - no,

espress. dol - ce ri - po - so a con - so -

lar, a con - so - lar, a con - so -

..... *a tempo* lar. vie - ni il mio se - mo di

..... *a tempo*

duol ri - pie - no, di duol ri - pie - no,

dol - ce ri - po - so, a con - so - lar,

4

dim.

lar.

pp

- lar.

rit.

119617-35

The Chesterian. - Londra, giugno 1926.

C. M. VON WEBER. - *An English Letter.*

Poche frasi con cui Weber domanda a Sir Henry Bishop un posto per assistere alla prima rappresentazione dell'opera *Aladdin* del Bishop stesso,

E. GOOSSENS. - *Carl Maria von Weber.*

Sguardo complessivo all'opera del grande Maestro romantico, quale operista, compositore di Lieder e di cose pianistiche. È significativo come, malgrado l'antropismo dominante, anche i più decisi assertori dell'arte odierna sentano ed ammirino la musica romantica, quand'è grande e sincera.

E. ABRAHAMS. - *C. M. von Weber in Copenhagen.*

Notizie sulla prima esecuzione dell'Ouverture del *Franco Cacciatore* a Copenaghen nel 1820, e sull'ambiente che ne diede luogo e le impressioni lasciate.

Opinions.

Gliudati su opere weberiane, emessi da Beethoven, Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner, Debussy.

L. DUNTON GREEN. - *The Literary Works of C. M. von Weber.* (Le opere letterarie di Weber).

Mentre la prima generazione romantica (tra cui Hoffmann) scrisse musica a complemento della sua attività letteraria, Weber fu il primo d'una generazione successiva (Schumann, Berlioz, Liszt, Wagner) di musicisti che furono anche letterari a complemento della loro intensa azione musicale.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 2 giugno 1926.

C. M. v. WEBER. - *Autobiografische Skizze.* E l'originale schizzo autobiografico del grande Maestro romantico.

— 23 giugno 1926.

R. HARTMANN. - *Zur Methodik des Korrepetitores.*

L'A. espone le linee generali del Manuale da lui pubblicato (in ed. Max Hesse di Berlino) sul metodo nell'arte di far imparare ai cantanti la loro parte.

— 30 giugno 1926.

L. STEFFEN. - *Nachdichtung vertonter Texte.* La versione poetica di testi già musicali è compito quanto mai arduo, che esige in chi vi si dedica sensibilità e facoltà tanto musicali quanto letterarie. Si tenta stabilire le basi di questa difficile arte.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 14 maggio 1926.

W. KERL. - *Moderne Technik als Feindin der Kunst.*

La « tecnica moderna nemica dell'arte » è la trasmissione meccanica della musica. A Monaco di Baviera si è trovato il modo di trasmettere le esecuzioni dell'Opera di Stato a tutti gli abbonati del telefono anche delle reti fuori di città, ed agli apparecchi radiofonici. L'A. segnala ciò come grave pericolo per la già minacciata vitalità delle istituzioni musicali tedesche.

— 21 maggio 1926.

Numero doppio dedicato alla 56^a assemblea della Società dei Musicisti Tedeschi. Contiene i seguenti scritti: P. SCHWERS. *Betrachtungen zum diesjährigen Tonkünstlerfest.* (Considerazioni sulla riunione annua-

le dei Musicisti, con speciale rapporto al dott. Fed. Rösch, che ne era l'organizzatore, ed ora è morto). - G. STOLZ. *Chemnitz als Musikstadt.* (Chemnitz quale città musicale).

W. ABENDROTH. - *Richard Wagners Stellung im modernen Geistesleben.* (La posizione di Wagner nella vita spirituale moderna).

Il grande Maestro viene considerato da vari punti di vista, e prospettato come simbolo sociale, in senso nazionale e musicale, nelle odierni non lieti condizioni dell'arte germanica.

Dr. H. PRINGSHEIM. - *Um die Freiheit der Kunstslehre.* (Per la libertà dell'insegnamento artistico.) - **Dr. M. LOEVINSON.** - *Der preussische Musiklehrer-Erlaß vom Mai 1925.* (Le disposizioni ministeriali prussiane del maggio 1925 sull'insegnamento privato della musica).

I due articoli si occupano del noto e tanto vivamente discusso documento, che finora trova assai più critici che non lodatori.

H. TESSMER. - *Probleme des Opernspielplans.* (Problemi di cartellone). - **A. DIESTERWEG.** - *"Neuer Musik sehr abgeneigt".*

Nell'edizione tedesca del Dizionario di Musica Moderna di A. E. Hull, il dott. A. Elslein scrisse che la *Allgemeine Musikzeitung* è « molto avversa alla musica moderna ». Ciò non garba alla direzione. Seguono notizie, ritratti, temi musicali, dei nuovi lavori e di maestri tedeschi a Chemnitz

— 4 giugno 1926.

— Zum 5 Juni 1926.

Pel centenario della morte di Weber si riproducono le parole piene d'entusiasmo musicale e patrio, dette da Wagner sul « Franco Cacciatore ».

H. STEPHANI. - *Euryanthe.*

L'A. illustra l'opera di cui la sorte è una vera tragedia: opera memorabile, che fissò i capisaldi dei futuri drammì wagneriani, ma non arrivò ad avere vita teatrale.

P. HENNING. - *Richard Wagner und der « Freischütz ».*

Freischütz fu l'opera che « impresso nell'animo giovanile di Wagner, e riecheggiò attraverso tutta la vita del sommo Maestro».

Dr. G. KINSKY. - *Zwei Briefe C. M. v. Webers an Berliner Freundinnen.*

Due lettere di C. M. von Weber a delle amiche di Berlino vengono presentate ed illustrate.

P. SCHWERS. - *Das Chemnitzer Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins.* (Il Festival della Soc. Gen. dei Musicisti Tedeschi a Chemnitz).

Prima parte d'un accurato resoconto, che continua nei fascicoli dell'11 e del 18 giugno.

— 11 giugno 1925.

M. VARRO. - *Grundlagen des Musikunterrichts.* (Basi dell'insegnamento della musica).

In questo e nel seguente fascicolo si spiega come si debba far procedere parallela l'educazione tecnica dei piccoli allievi di pianoforte (lo strumento più

diffuso) e l'educazione del senso musicale e della teoria.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 25 giugno 1926.

H. HOELSCHER. - *Erinnerungen an Verdi.*

L'A. ebbe la fortuna d'entrare in cordiali rapporti con Verdi, e pubblica memoria d'una settimana passata a Sant'Agata nel 1877. Gradevole lettura, che poria nell'altro pur semplice ambiente del Maestro.

K. v. WOHLFURT. - *Ein Brief Mussorgskis an den Maler Repin.* (Una lettera di Mussorgski al pittore Repin).

Curioso documento: «un gioco alla palla con idee e suggestioni».

— 2 luglio 1926.

M. FRIEDLAND. - *Grundzüge einer irrationalistischen Musikästhetik.*

In questo e nel seguente fascicolo si espongono le «Basi d'un'estetica musicale irrazionalistica», cioè concepita così che la misura fondamentale è l'uomo, e l'elemento irrazionale è la vita. Quindi nessun valore assoluto indipendente dalla conoscenza che se ne ha, e dalle reazioni ch'esso provoca.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, giugno 1926.

D. A. HEUSS. - *Dem grossen Romantiker!* (Al grande romantico).

Il centenario della morte di Weber cade in piena lotta antiromantica; si considerano dunque il valore ed i caratteri dell'arte sua in rapporto all'ora presente. Per l'A. la potenza del Maestro dipende dall'aver evitato un mondo musicale nuovo, senza negare la tradizione classica, ed anzi prendendola come solida base del nuovo edificio.

DR. P. MIESS. - *Romantische Grundgedanken in Opernschaffen C. M. von Weber.* (Postulati romantici nella composizione operistica di Weber).

L'A. persegue e riconosce in *Freischütz*, *Euryanthe*, *Oberon*, le idee fondamentali del romanticismo: musica tedesca quale elemento ceprale, anima popolare, arte integrata nata dalla fusione delle arti singole: poesia, musica, azione scenica.

L. HIRSCHBERG. - *Ein verschollenes "Agnus Dei" Webers.* (Un «Agnus Dei» smarrito di Weber).

L'*Agnus Dei* in mi minore, per 2 soprani e contralto (che viene dato in appendice musicale), forse è una religiosa della musica di scena per la tragedia Carlo del conte Blankensee.

G. R. KRUSE. - *Webers Ariette der Lucinde.* In appendice musicale si dà un'Arteira scritta da Weber (mentre era a Praga) per l'operetta *Das Sternmädchen* di Ferdinand Kner (1781-1831).

DR. G. KINSKY. - *Ungedruckte Briefe C. M. von Webers.*

Prima parte d'una serie di lettere inedite del Maestro, presentate e commentate.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, giugno-luglio 1926.

E. KROLL. - *Carl Maria von Weber.* Concisa e viva monografia sul «primo romantico e primo tedesco».

G. ADLER. - *Friedrich Chrysander.*

Il dottor musicologo viennese commemora il contrattutto: «uno dei fondatori della scienza musicale mo-

derna... di ferrea energia, forte volontà, acuta intelligenza».

B. A. WALNER. - *C. M. von Webers Messen, Jähns 224 und 251.* (Le Messe di Weber; n. 224 e 251 del catalogo Jähn).

Le due Messe sono certo il lato meno nero della produzione musicale del Maestro, ma l'autrice nega che siano lavori d'obbligo, come fu detto. Weber era cattolico convinto, ma di carattere «brillante», mentre «il suo amore di Dio era infantile».

G. KINSKY. - *Glucks Reisen nach Paris.* (I viaggi di Gluck a Parigi).

«... definitiva fissazione delle date precise dei cinque viaggi che il Maestro fece... da Vienna a Parigi. Come tale è un contributo ad una futura... biografia...; e, su testimonianze finora inosservate, retifica errori... di Schmid fino a Tiersot e Arend».

W. ALTMANN. - *Wichtigere Erwerbungen der Musikabteilung der Preussischen Staatsbibliothek zu Berlin in Etatsjahr 1925.* (I più importanti acquisti della Sezione Musicale della Biblioteca Prussiana di Stato a Berlino nell'anno amministrativo 1925).

R. HAAS. - *Wichtigere Nenerwerbungen der Musiksammlung an der Nationalbibliothek zu Wien.* (I più importanti nuovi acquisti della Raccolta Musicale alla Biblioteca Nazionale di Vienna).

L'iscrizione dà l'idea del posto fatto agli studi di cultura musicale nei paesi tedeschi. Malgrado le condizioni di quegli Stati, si trova modo di assicurare ogni anno alle Biblioteche una notevole quantità di autografi, manoscritti, stampe antiche, e cose moderne. Un vero alimento alle raccolte ed agli studi.

Die Musik. - Stoccarda, giugno 1926.

J. KAPP. - *Carl Maria v. Webers Aufenthalt in Berlin im August 1814.*

Il soggiorno di C. M. von Weber a Berlino nel 1814 viene illustrato con lettere del Maestro all'amata Carolina Brandt.

L. HIRSCHBERG. - *Webers Musik zu Grillparzers "Sappho".*

Si accenna a varie musiche di scena scritte da Weber, e si danno e si illustrano alcuni tratti inediti del pezzo composto per Soffio di Grillparzer.

L. SCHMIDT. - *Zeitgenössische Nachrichten über Carl Maria v. Weber.* (Notizie contemporanee su C. M. von Weber).

L'A. comincia varie memorie scritte da Giorgio Aug. von Griesinger, ambasciatore sassone a Vienna, amante di musica, vissuto negli ambienti più alti. In quelle notizie ed impressioni si sente l'eco della vita lontana tra opera italiana ed opera tedesca.

H. STEPHANI. - *Zur Psychologie der Tonspal-tungen.* (Per la psicologia delle divisioni sonore).

Si spiega acutamente quanta parte abbia la sensibilità dell'orecchio nel riconoscere ed interpretare le diverse divisioni dell'ottava; quindi il sistema rigido à 12 note (col suo frazionamento in 24 quarti di tono) sarebbe la morte dell'arte.

M. CLAAR. - *Die italienischen Opernkrisen.* (Le crisi dell'opera italiana).

Si distinguono due crisi, una nei teatri italiani (che

non potrebbero equilibrarsi se non col sistema tedesco dei teatri stabili, come l'odierna Scala a Milano), ed una nelle compagnie italiane che ancora fanno stagioni all'estero. Questa crisi, per l'A., è insopportabile.

H. KELLERMANN. - *Musikpflege in Gross-Rumänien.*

Ample notizie su «La vita musicale nella Grande-Romania», cioè sugli elementi tedeschi, ungheresi, e veramente rumeni; tutti vivi e promettenti, meno l'ungherese, intralciano dal Governo.

A. WEISSMANN. - *Puccinis Oper Turandot.* Oggettiva e serena critica dell'ultima opera pucciniana nella sua esecuzione alla Scala.

Die Musik. - Stoccarda, luglio 1926.

F. SCHNAPP. - *Unbekannte Briefe Franz Liszts.* (Lettere sconosciute di F. Liszt).

Sedici lettere provenienti, tranne una, dalla collezione d'autografi della Biblioteca Prussiana di Stato a Berlino, e che recano un nuovo contributo alla conoscenza del Maestro. Annessa riproduzione d'una bella acquarelle di Max Coschell.

H. H. DETTHLBACH. - *Entwicklungswege des deutschen Liedes.* (Le vie dello svolgimento del Lied tedesco).

Assai sguardo ai vari atteggiamenti presi dal Lied, da Schubert ai maestri oggi viventi.

E. REGER. - *Saladin Schmitt.* — J. LEVIN. - *Adolph Busch.* — H. KUZNITZKY. - *Max Terpis.*

Medaglioni della collezione *Kopfe im Profil* (teste in profilo), con annessi ritratti.

G. RENKER. - *Anton Bruckners Schweizerreise.* (Il viaggio in Svizzera d'A. Bruckner).

Riproduzione d'un diario scritto in ampio e dissodato stile, come tutto ciò che emanava dalla persona del Maestro, fuso della musica.

W. HIRSCHBERG. - *Wer ist musikalisch?* (Chi ha disposizione per la musica?).

«La musicalità in senso ristretto non è che un lato, un elemento componente della musicalità in senso largo. Il giudizio sulle capacità spirituali d'un uomo è indissolubile dalla sua specifica disposizione musicale». Quindi vi sono maestri in cui prevale l'uomo sul musicista, o viceversa. Solo il perfetto equilibrio può ammettere esaltare grandi.

H. LEICHTENTRITT. - *Das Tonkünstlerfest in Chemnitz.*

Resoconto delle esecuzioni musicali che ebbero luogo dal 24 al 29 maggio p. p. a Chemnitz, per la 56a Riunione della Società Gen. dei Musicisti Tedeschi. Si eseguirono, fuori del teatro, vari lavori, di cui pare nessuno rivela forze o tendenze nuove.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, giugno 1926

H. ROTH. - *Reform des musiktheoretischen Unterrichts?* (Riforma dell'insegnamento teorico musicale?).

Si parla dello studio della composizione, che oggi parte ancora dal basso confuso del sei e settecento. L'A. propone di principiare invece col contrappunto, per dare la necessaria importanza all'elemento melodico.

W. ABENDROTH. - *Umgruppierung.*

Per l'A., da Wagner in poi sono mutati i termini di base della critica, e si riconoscono fecondi solo gli

atteggiamenti nuovi, che nascono da «scavi del passato».

C. KNAYER. - *Streifzüge eines Reminiszenzjäger.* (Scorrerie d'un cacciatore di reminiscenze).

Estratto d'uno scritto più ampio. Dopo aver notato la scelta gioia di chi crede demolire l'opera altrui perché vi ha scoperto una reminiscenza, l'A. si occupa dei ritorni dei vari Maestri su motivi propri, e di citazioni d'altri.

V. VELDEN. - *Zum 50jährigen Todestage von George Sand.* (Nel 50° anniversario della morte di G. Sand).

Si traccia la affascinante figura della scrittrice francese, in rapporto con Chopin signore, debole di corpo. Il contrasto, superato da un periodo d'amore, si accentua fatalmente: segnando soltanto una data nella vita della Sand, e la scossa mortale per Chopin.

— 15 giugno 1926.

W. NOHL. - *Franz Oliva und Ludwig van Beethoven.*

Notizie su Francesco Oliva, amico di Beethoven, che ebbe quasi continui rapporti con lui fino al 1820. Anno in cui questi andò in Russia, dove poi morì nel 1848. In gran parte sono estratti dai quaderni di conversazione beethoveniani, che l'A. ha recentemente pubblicati.

A. BARESEL. - *Vom Klavierklang.* (Sul suono del pianoforte).

Si riconosce l'importanza ed il modo d'intendere la sonorità nella musica moderna, e si osserva come, dopo Chopin, Liszt e Scriabin (a noi pure manchi il nome di Debussy), non si sia fatto nulla per utilizzare le ricchezze che il pianoforte pure possiede. Anzi si accentua la tendenza a usare il pianoforte quale strumento a percussione.

Dr. W. BANKE. - *Privatmusikunterricht ein Gewerbe?* (L'insegnamento privato della musica è un mestiere?).

Difesa della missione artistica di tanti professionisti di musica in rapporto alla già voluta legge Ordinanza del Governo Prussiano.

A. K. - *August Wilhelm Ambros.*

Scritto con ritratto in occasione del 50° anniversario della morte dello storico che diede uno dei primi saggi (1862-1878) di Storia saldamente studiate.

— 1 luglio 1926.

G. SEYWARD. - *Einiges zur Geschichte zum Charakter und zur Bedeutung der Taktwechselnden deutschen Volkstänzen.* (Sulla storia, carattere, significato delle danze popolari tedesche a battuta mutevole).

Interessanti osservazioni su danze di cui A. Basler presenta il testo musicale nella *Zeitung für Musikwissenschaft* dell'anno scorso. Curioso come l'A. crede stabilire che una danza che i boemi chiamano tullen (italiana) sia invece tedesca.

A. VON TOTH. - *Die Lösung des Klaviertechnischen Problems.*

Una nuova «Soluzione del problema della tecnica pianistica». L'A. ha studiato la tecnica di Liszt scoprendone il segreto, a base geometrica.

Musikhote. - Vienna, giugno 1926.

DR. V. JUNK. - *Die Bedeutung der Schlusscadenz im Musikdrama.*

Fine dello scritto sul Significato della cadenza conclusiva nel dramma musicale. Le cadenze finali rispecchiano il carattere complessivo dell'opera; Wagner aspira alla liberazione con cadenze plagali, Pfitzner tranquillo ed ovvio nelle sue cadenze autentiche, Strauss che mira solo all'effetto delle sue cadenze senza riconoscibili tendenze.

M. AST. - *Der musikalische Rundfunk und seine künstlerische Bedeutung.* (La diffusione radiofonica della musica ed il suo significato musicale).

« La tanto diffusa notizia che la radiofonia trattienga dal teatro e dalla sala da concerto il pubblico... si è mostrata infondata... Se il popolo non va all'arte, questa deve venirgli recata... »

Musikblätter des Anbruch. - Vienna, giugno-luglio 1926.

E. STEIN. - *Einige Bemerkungen zu Schönbergs Zwölftonreihen.*

Spiegazioni sulle basi della composizione a 12 note, che è finora l'ultima maniera di Schönberg.

DR. H. STROBEL. - *« Neue Sachlichkeit » in der Musik.* (« Nuova oggettività » nella musica).

Si spiega come si sia arrivati all'attuale allontanamento del contenuto emotivo della musica, ed all'amore per il mestiere. Il compositore non crea più colla superba coscienza della sua alta missione e non partorisce più con dolore più o meno sincero professioni artistiche di fede. Egli compone nuovamente come maestro dell'arte (in senso medievale). La musica oltre le lotte e gli spasmi individuali».

H. MERSMANN. - *Alte und neue Polyphonie.* Il ritorno alla polifonia del quattro e cinquecento mostrandosi, più o meno palese, un po' da per tutto. Ma perché abbia una vera ragion d'essere, quindi vera vitalità, bisogna che la nuova polifonia sia animata dall'indefinibile vibrazione della vita odierna.

P. A. PISK. - *Gliederung der Melodie.*

Dopo uno sguardo alle diverse scritture melodiche attraverso ai tempi, l'A. conclude: « nelle opere della giovane generazione tutti i tipi si trovano mescolati... In fondo fa lo stesso se la melodia è strettamente simmetrica o liberamente ornamentale, od altro. Dev'essere sentita come un simbolo degli uomini dei nostri giorni ».

R. A. ABER. - *Die Wiederbelebung alter Formen in der zeitgenössischen Musik.* (La resurrezione di antiche forme nella musica contemporanea).

I più grandi maestri ritornano a scrivere Suites, Partite, Concerti Grossi; ridanno vita a quelle vecchie forme? No. Le nuove musiche raramente hanno lo spirito di quelle antiche. E allora perché tornarvi in apparenza? Per reazione contro il «distrattivismo».

DR. L. DEUTSCH. - *Der Klavierstil unserer Zeit.* (Lo stile pianistico del nostro tempo). Nasce dall'ultimo contenuto musicale escludendo ogni elemento di sonorità pura. Modelli Bach e Paganini Beethoven.

E. FELBER. - *Renaissance der Folklore.*

Sguardo alla floritura musicale a base di musiche popolari, dal principio del secolo XIX, in Russia, fino ai nostri giorni.

A. LANDAU. - *Die Musik und das Soziale Problem.* (La musica e il problema sociale). Sull'esempio dell'opera *Wozzeck* (testo di Büchner e musica di A. Berg) si spiega come la musica possa esprimere i problemi sociali.

T. WIESENGROß-ADORNO. - *Anton Webern.* Illustrazione dei caratteri dell'arte di questo maestro, di cui la musica è « estremamente individuale », come fuori del tempo e della storia, e così incessa di trovar difficilmente chi ne intenda l'inciso parlante.

H. LEICHTENTRITT. - *Konzertierende Künstler und zeitgenössische Musik.*

Come far entrare la nuova musica nell'abitudine musicale del pubblico? Per le opere classic-romantiche v'è la riduzione per pianoforte, ottimo veicolo di diffusione; ma le nuove opere difficilmente si lasciano ridurre. La radiofonia? la pianola?

Muzyka. - Varsavia, giugno 1926.

R. ROLLAND. - *Invocazione alla musica.* Traduzione d'un estratto dell'ultima parte di *Jean Christophe*.

S. NIEWIADOMSKI. - *La canzone popolare.*

Si illustra l'influenza esercitata dalla canzone popolare sulla musica artistica, specie dal periodo romantico in poi. Per l'A. i migliori maestri in tale senso sono Schubert, Weber, e specialmente Chopin.

P. BEKKER. - *V'è progresso musicale?*

Il doto ed acuto musicologo (come l'A.) nega il progresso nell'arte e sostiene il principio del mutamento.

B. SCARLATTI. - *L'influenza di Chopin su Nietzsche.*

L'A. che ha rivendicato l'origine polacca del filosofo del superumo, mostra come su di lui lo spirito di Chopin abbia influito fortemente, tanto che in *Ecce homo* diceva « mi sento ancora tanto polacco, che per Chopin darei tutto il resto della mia vita ».

J. IWASCKIEWISC. - *La storia del « Re Ruggero ».*

L'A. librenista dell'ultimo lavoro di C. Scimankowski, dà uno sguardo sull'origine e sullo sviluppo dell'opera che sta per andare in scena al Grande Teatro di Varsavia.

C. JELLENTA. - *La radiofonia e i suoi limiti.*

Notizie sullo stato attuale della radiofonia e giudizi sulla sua enorme importanza e sulle sue limitate possibilità artistiche, che non minacciano seriamente la pratica della musica.

Revista Musical Catalana. - Barcellona, marzo-aprile 1926.

DR. O. FLEISCHER. - *La musica cristiana más antigua de l'Espanya.*

La più antica musica cristiana spagnola è, per l'A., l'Antifonario di re Vamba (sec. VI) cioè il più antico documento di quella scrittura greca germanica che (secondo l'A.) sarebbe la base di tutta la tradizione musicale liturgica occidentale.



VITA MUSICALE



TEATRI

« Falstaff, a Busseto »

Il capolavoro verdiano è ritornato il 5 c. m. — dopo tredici anni — sul piccolo paleoscenico della cittadina ove il suo autore nacque e lo ideò, a portarvi la gaietà ed il sorriso della sua musica sana e ispirata.

Più che uno spettacolo teatrale sembrava si svolgesse un rito, iniziatosi col pellegrinaggio che Toscanini e i suoi cooperatori avevano fatto nella mattinata alle Roncole ed a S. Agata — quasi ad ispirarsi alle sacre memorie del maestro prima di interpretarne l'ultimo suo spartito — e che culminerà con l'altro pellegrinaggio che i cittadini di Busseto faranno a Milano per visitarvi la tomba del loro Grande.

Che dire della magnificenza dell'esecuzione che *Falstaff* ha avuto in quel minuscolo teatro che porta il nome di Lui (ed ove quasi sembrava trovasse la sua cornice ideale) alla presenza d'un pubblico d'élite, convenuto da ogni parte d'Italia, in cui — oltre la famiglia Verdi-Carrara — figuravano il Duca di Bergamo, due Sottosegretari, il Senatore Morello, parecchi deputati, i maestri Giordano, Casella, Respighi e varie cospicue personalità dell'arte?

Si è quasi tentati a scrivere che Toscanini, questa volta, ha superato sé stesso, poiché è riuscito a sprigionare dallo spartito nuove bellezze ed a scoprire altre gemme, ottenendo tra orchestra e paleoscenico, una fusione veramente ideale. Pure chi aveva assistito ad altre esecuzioni del capolavoro, fra le più famose, non poteva sottrarsi ad un sentimento di gioia e di commozione procuratogli dall'insolito godimento. Anche in paleoscenico fu una gara di bravura e di zelo, per contribuire alla perfezione del quadro. Tutti gli esecutori — Stabile, Badini, Menescaldi, Autori, le signore Llopert, Ferraris, Casazza, Stignani ecc. meritano elogi vivissimi. Ottimi i cori, diretti da Veneziani, il movimento delle masse, la messinscena, curata da Forzano e da Carambula. Numerosissime le chiamate e gli applausi, anche alle successive rappresentazioni.

« Nerone, e « Turandot. »

Queste due opere hanno costituito gli avvenimenti più importanti della decorsa stagione estiva.

L'ultimo spartito boitiano — oltre che a Rio Janeiro, diretto da Marinuzzi — ha avuto un trionfale successo all'Arena di Verona, sfatando definitivamente la leggenda che fosse lavoro di eccezione e che si reggesse soltanto per la sua grandiosità, e dimostrando invece di saper appassionare e commuovere pubblici imponenti come quelli che seralmente riempivano il maestoso anfiteatro romano (più vecchio dello stesso autentico Nerone) che costituiva uno sfondo suggestivo ed un ambiente classicamente rispondente all'azione.

Tutti i brani e i quadri più salienti hanno interessato e trascinato l'uditore ad applausi scroscianti ed a chiamate innumerevoli. Il maestro Bavagnoli ha offerto una esecuzione nitidissima e vibrante, ben coadiuvato da Elena Barrigar (Asteria), Maria Capuana (Rubria), Lo Giudice, protagonista, baritono Montesanto (Faniel), Molinari (Simón Mago), Dominici, Cilla, Walter, ecc. Precisi i cori preparati dal maestro Morosini, pittoresco e grandioso l'allestimento scenico, ben movimentata la folla, addestrata anche questa volta da Forzano.

Alla stessa Arena riportò pure grandissimo successo il *Trovatore*, nell'eccellente interpretazione del maestro Bavagnoli, del tenore Sullivan, del baritono Borgioli, di Valeria Manna e di Irene Minghini-Cattaneo.

La pucciniana *Turandot* ha avuto altre tre esecuzioni — e moltissime altre sono predisposte — in Italia; a Rimini, a Bergamo ed a Venezia, accolte con incontrastato e caloroso favore e numerose chiamate. Le edizioni di Rimini e di Venezia sono state allestiti da Forzano, e tutte hanno avuto il contributo di eccellenti interpreti. A Rimini: il maestro Belluzzo, le signore Barla-Ricci e Torri, il tenore Cortis, i signori Baracchi, Nessi e Venturini; a Bergamo: il maestro Del Campo, le signore Llacer (poi Barla-Ricci) e Otrabella, il tenore Piccaluga, il baritono Baracchi, ecc.; a Venezia: il maestro Bavagnoli, la Llacer, la Torri, il tenore Bagnariol.

All'estero, *Turandot*, ha riportato un altro

bellissimo successo a Rio Janeiro, nella mirabile interpretazione di Claudia Muzio, Rosetta Pampanini, Lauri Volpi e del direttore maestro Marinuzzi. Alla prima assistette anche l'Ambasciatore d'Italia, barone Montagna.

Il cartellone del Vittorio Emanuele di Rimini era completato dal *Piccolo Marat* di Mascagni, diretto dall'autore, assai festeggiato ed in onore del quale venne scoperta una lapide nello stesso teatro, e da *Un ballo in maschera* ch'ebbe ad eccezionale protagonista Alessandro Bonci.

Il tenore Gigli ha offerto quattro rappresentazioni di *Lohengrin* al Comunale di Bologna, addimostrandosi interprete di rara potenza ed applauditissimo col maestro Guarneri che dirigeva, e con gli altri ottimi interpreti, la Cobelli, la Minghini-Cattaneo, il Borgioli, ecc. ecc.

Dopo *Turandot*, al Donizetti di Bergamo, si è inscenata *Francesca da Rimini* di Zandonai letissimamente accolta. Ne fu deliziosa protagonista Gilda Dalla Rizza; Paolo ebbe per interprete il tenore Capuzzo; effilacissimo direttore il Del Campo.

A Varese, ove si eseguiva per la prima volta, *Falstaff* ha ottenuto un brillantissimo successo. Dirigeva il maestro Ghione, protagonista Taurino Parvis.

Salamita di Zanella, ha riconfermato a Pesaro l'eccellente successo dello scorso inverno a Piacenza.

A Torino hanno avuto favorevole incontro due nuove operette: *Ci-ri-bi* libretto di Reggio e musica di Manoni (Teatro Alfieri, Compagnia Maresca); e *Datemni un fantoccio di legno* libretto di Drovetti, musica di E. Ferretti (Teatro Alfieri).

Al Municipale di Rio Janeiro — rappresentata dalla Compagnia italiana di W. Mocchi — è piaciuta *Caso singolare*, nuova opera di Carlos de Campos, Presidente dello Stato di S. Paolo.

Nei prossimi fascicoli pubblicheremo:

BAS G.: La rinnovazione dei programmi dei Conservatori. — BONACCORSI A.: Le strade di Firenze. — BONAVENTURA A.: Il Parini librettista. — FARÀ G.: Spigolature epistolari; Angelo Mariani. — LANCELOTTO A.: Il patriottismo di Verdi. — LUCIANI S. A.: L'arco enarmonico di L. Russolo. — MALIPIERO G. F.: Domenico Scarlatti. — MANTOVANI T.: Rossini a Parigi nel 1826; Librettisti verdiani: Antonio Somma. — MEZZADRI P.: Sibelius. — PRATELLA F. B.: La missione della critica giornalistica.

CONCERTI

Beniamino Gigli ha tenuto due concerti alla Fenice di Venezia ed alle Muse di Ancona, ed ha cantato anche in piazza S. Marco a Venezia ed in piazza Leopardi di Recanati, ricevendo onori e acclamazioni entusiastiche.

Il trio di Pesaro — pianista Zanella, violinista Chirri e violoncellista Brunelli — prima d'iniziare un suo giro in Italia — ha svolto un riuscitosissimo concerto a Pesaro; il programma comprendeva il *Trio in re* di Beethoven; quello di Zanella; ed il *Trio P.* di Mendelssohn.

La Schola Caeciliana di Chiavari ha dato una audizione di musica sacra, diretta dal maestro cav. Campodonico, del quale si eseguì *U'jesu dulcissime*, suggestiva composizione.

A Praga, il Quartetto Ondricek eseguì recentemente il *Quartetto in fa magg.* per archi, di Giulia Recli, con completo successo, sottolineato anche dalla critica.

Una interessante manifestazione artistica si è svolta al Circolo Italiano di Buenos Ayres, organizzata dal maestro Ferruccio Cattelani, con un programma di musiche nostre che andavano da Scarlatti e Falconieri, a Pizzetti, Castelnovo Tedesco e Renzo Bossi, dei quali tre ultimi — in prima esecuzione — si presentarono rispettivamente il *Trio in la*, *Quattro Scherzi* e il *Quartetto in la*, riscuotendo generali approvazioni anche per merito dell'accorta esecuzione, sia del violinista Cattelani, che della cantante Di Bari, dei pianisti Rabbia e Capocci, dell'altro violinista D'Elia, del violista Bandini e del violoncellista Pratesi.

Sempre a Buenos Ayres, con pieno esito, è stato eseguito un coro, *La nostra bandiera*, di cui è autore il maestro toscano Ciro Belloni Filippi.

A Copenaghen è stato eseguito dalla Società Orchestrale il prologo ed il primo atto dell'opera *Cassandra* del maestro Gnechi con cori e solisti. Si sono avute sei chiamate all'autore.

I saggi nei principali Conservatori d'Italia

MILANO

R. CONSERVATORIO G. VERDI.

I saggi più importanti di Musica da camera, di Composizione e di Direzione d'orchestra, furono preceduti da quelli delle diverse scuole, tutti coronati dal miglior esito. Tra gli alunni che maggiormente si distinsero ricordiamo: Luciano Patriarca e Andreina Frappi (Classe di Pianoforte, prof. Frugatta); Carlo Mussi e Mafio Canegallo (Classe di Violino, prof. Poltronieri); Capra Rinaldo (Classe di Flauto, prof. Longhi); Michele Visai (Classe di Oboe, prof. Serafini); Renzo Pizzorno, Luigi Casale e Umberto Galli (Classe di Violoncello, prof. Crepas); Elsa Massione, Giacomina Bonfanti, Tullio Macoggi, Irene Pozzi-Barzaghi (Classe di Pianoforte, prof. Fano); Ercole Gatti, Umberto Cano, Giacomo Somalvico, Chiarella Servetti (Classe di Violino, prof. Anzoletti); Luigi Favini, Francesco Fossati, Daniele Maffei, Frida Di Castelnovo (Classe di Organo, prof. Galliera).

Il programma delle due esecuzioni delle Classi di musica da Camera, (prof. Pizzetti) comprendevano: *Sonata in fa magg.* per Violino e Pian. di Beethoven; *Trio in do* di Mendelssohn; *Sonata in re min.* per Pianoforte e Violino di Brahms; *Quartetto in do min.* di Beethoven. Alle esecuzioni, accurate e colorite, oltre alcuni alunni già menzionati, parteciparono Umberto Rampi (Classe di Violino, prof. Poltronieri); Fabio Fano (licenziato Classe di Pianoforte, prof. Fano); Teresa Bazzi (licenziata Classe di Violino, prof. De Angelis); Mario Ruminelli; Ada Spangher, Carlo Rossetti (Classe di Violino — i primi due — e di Viola — il terzo — prof. Polo).

Agli ultimi due esperimenti — che ottennero calorosi consensi — parteciparono, infine, alunni delle Classi di Composizione e di Direzione d'Orchestra e i migliori delle diverse scuole, già apprezzati nelle precedenti audizioni. Con sicuro affilamento furono eseguiti due tempi di *Quartetto* di Boccherini e di Beethoven; assai distinti apparvero la signorina Tavazza (Classe di Pianoforte, prof. Martinotti) e Maffei Daniele, che sedeva all'organo, nell'Andante e Finale del Concerto di Rheinberg per Organo, Archi e Corni, diretto dal professor Galliera. Buona scuola e bella voce si riscontrarono in Olga Brancucci, Giuseppina Minonzio e nel baritono Arturo Medina (Classe di Canto, prof. Venturini).

Come direttori dettero eccellente prova Giuseppe Bertelli, Italo Brancucci, Semprini Al-

berto, Guido Farina, Silvio Susana, Alessandro Circognini.

Gli ultimi tre si presentarono anche come compositori. Il Farina (Classe prof. Ferroni) dirigendo *La morte di Dante*, visione lirica per Soprano e Orchestra a tinte romantiche e non priva di pregi. Il Susana e il Circognini (Classe prof. R. Bossi) furono anch'essi applauditi, rispettivamente, in un poemetto per Orchestra *La preghiera degli esuli*, e in un poema per Baritono e Orchestra, *L'Anima e la Foresta*, entrambi nobilmente ideati e strumentati.

**

TORINO

LICEO MUSICALE G. VERDI

Pareggiato ai Conservatori governativi e diretto da Franco Alfano con grande fervore, l'Istituto torinese ha acquistato nuovo prestigio, chiaramente comprovato dai recenti saggi.

I giovani Fuga, Gedda e Previtali (Classe di Contrappunto, proff. Collino e Ghedini e Classe di Composizione, prof. Alfano), dimostrando buona preparazione e pregi d'invenzione, presentarono alcune Liriche per Canto e Piano, e Monodie per vari strumenti; e, inoltre, il Fuga e il Previtali un Preludio e tre Fughe per Pianoforte; il Gedda una Sonata umoristica per Fagotto e Pianoforte. Il Gedda aveva pure composto un'Introduzione e Fuga per Quartetto d'archi e il Previtali un Adagio e Allegrissimo per Quintetto.

Gli stessi alunni, unitamente ai giovani A. Girard ed E. Salza, anche come direttori d'Orchestra (Classe recentemente e con sani criteri istituita) assolsero benissimo il loro compito, in programmi interessanti e non di facile esecuzione, con la cooperazione di diversi alunni solisti che meritano speciale menzione e che dimostrano la serietà di studi delle diverse scuole: Vitorina Quaglia (Classe di Violino, prof. Bellandi); Ignazio Berra e Clementina Bruno (Classe di Pianoforte, prof. Buffaletti); Maria Teresa Poma e Laura Rissone (Classe di Violoncello, prof. Mazzacurati); Adelina Rissone (Classe di Violino, prof. Gaviani); Edmea Tomasselli (Classe di Pianoforte, prof. Collino); alunno Bruni (Classe di Violino, prof. Ballerini).

Molto bene riuscì anche il saggio della Scuola corale municipale, diretta dal maestro Delfino Thermignon; a questo saggio presero parte circa ottanta esecutori che — in assenza del maestro Thermignon, indisposto — furono guidati dal maestro Salvadego.

GENOVA

CONSERVATORIO N. PAGANINI

Il primo saggio fu completamente riservato alla signorina Vallarino (*Classe di Pianoforte*, prof. Criscuolo); il quarto a Carlo Cannepa (*Classe di Violoncello*, prof. Linari) ed a Ida Venturini (*Classe di Pianoforte*, professor Criscuolo); il quinto al violinista Fuvio Bochi ed al pianista Mario Moretti (rispettivamente *Classi* del prof. Venturini e del professor Poggi), il settimo al violinista Scipione Palazzo (*Classe* prof. Grigis) accompagnato al piano da Mario Moretti. Tutti questi alunni, tra i migliori dell'Istituto, comprovarono la loro preparazione e ottime disposizioni artistiche.

Nelle altre tornate si presentarono altri alunni, degni di considerazione: Elvano Romero, Armando Pasetti (*Classi di Violino e Viola*, prof. Venturini); Lydia Siracusa (*Classe di Pianoforte*, prof. Poggi); Roberto Gnecco (*Classe di Violoncello*, prof. Linari); Valerio Carbone (*Classe di Canto*, prof. Rimondin); Iris Gnecco (*Classe di Arpa*, prof.ssa Geloso); ecc. ecc.

Tra i brani d'assieme eseguiti vanno ricordati specialmente *Meledia religiosa* di Bolzoni, per archi ed organo. *Minuetto*, *Musetta* e *Gavotta* di Händel, per Orchestra, diretti con sicurezza e gusto da Sergio Vaccari.

L'alunno di composizione Federico Mompello, infine, fu applaudito in due suoi lavori: *Sonata* per Violino e Pianoforte e *Canzone eterna* per Coro femminile e Pianoforte. Quest'ultima fu diretta inappuntabilmente dal professor Menini insegnante di *Canto Corale*.

VENEZIA

LICEO BENEDETTO MARCELLO

Classi di Violino, d'Istrumenti ad Arco, di Musica da Camera (prof. de Guarneri). Giovanni Sanzogno ha confermato la bella promessa degli anni precedenti, di violinista dotato di gusto, di tecnica e di buon temperamento. Limpide ed omogenee le esecuzioni offerte dalle altre due Classi, rispettivamente con il *Concerto in la min.* di Vivaldi e con l'*Ottetto* di Swendsen per quattro Violini, due Viole e Violoncello.

Classe di Violoncello, (prof. Montecchi). Anche di questa scuola furono apprezzati Arturo Rizzeito e Aldo Pais, il quale si distinse in altro saggio, come solista d'un brano per orchestra e violoncello.

Classe di Pianoforte (prof. Tagliapietra). Ady Scozia, Renée Körber e Luciana Balboni — la seconda particolarmente — piacquero per sensibilità interpretativa, e tecnica sicura.

Classe di Arpa (prof. Wolf Ferrari). Le tre alunne presentatesi — Rossetto, Battoni e De Simone — suonarono con eleganza di tocco e correttezza meccanica.

Classe di Organo (prof. Ravanello). Barbini Ernesto, in un brano di Bossi ed in altro del suo insegnante, mostrò padronanza dello strumento, gusto nell'impiego dei registri e qualità meccaniche.

Classe di Canto Corale (prof. Cusinati). Ottimamente vennero eseguite le verdiane *Landi alla Vergine Maria* per quattro Voci bianche.

Classe di Strumenti a Fiato (prof. Marasco). Per fusione, plasticità ed esattezza fu assai ammirata l'esecuzione della *Serenata numero 1* di Mozart.

Classe di Direzione d'Orchestra (prof. Agostini). Il direttore del Liceo fu meritatamente festeggiato col suo alunni che lodavolmente lo assecondarono nelle Ouvertures delle opere *Faniska* di Cherubini e *Preischütz* di Weber, nella *Fantasia* per Oboe ed Orchestra di D'Indy (ottimo solista Italo Toppo, *Classe* prof. Riedmiller).

Classe di Canto (prof.sa Bellincioni). Esther Zanin cantò con bella ed educata voce un brano del *Cid* di Massenet.

**

PARMA

R. CONSERVATORIO BOITO

Nel primo saggio si presentarono: Carlo Colombo e Adelmo Monti (*Classe* prof. Supino), entrambi violinisti volenterosi e ben dotati; Italo Rizzardi (*Classe di Violoncello*, prof. Francesconi), espressivo e vigoroso nella *Sonata III* dell'Ariosti; la bambina Carolina Costa (*Classe di Pianoforte*, prof. Rastelli), rivelatasi una buona promessa; Camaitini Enrico, oboista dal suono pastoso; Aida Orsini, ammirata arpista nel *Tema con Variazioni* di Tourner; Corrado Angelo, flautista agile e nitido, in due pezzi di Chopin.

Chiuse l'udizione la *Classe d'Orchestra d'Archi*, ben condotta dal prof. Micheli, con lodate esecuzioni, soprattutto quella del *Minuetto* di Schubert.

Il secondo saggio si iniziò col *Quartetto N. 4* di Beethoven, la cui esecuzione fu curata dal prof. Barbagelata, ottimo primo violino Luigi Sannino. Seguirono la pianista Giovanna Zucconi che ottenne un successo personalissimo, l'apprezzato violoncellista Luscia e Fernando Rota (*Classe di Violino*, prof. Barbagelata) assai ben preparato.

L'alunno Umberto Micheli, infine, (*Classe di Composizione*, prof. Guerrini) presentò una squisita danza per Quartetto d'archi. Pianofor-

te, Arpa, Flauto e Batterie. Il lavoro, diretto con amore dal prof. Aldo Lazzari, destò viva ammirazione e se ne volle il bis.

Nell'ultimo esperimento si presentarono tre dei migliori alunni: Gabriela Bernasconi (*Classe* prof. Lorenzoni), pianista ormai completa; Enzo Barilli, appassionato ed espressivo nel *Concerto* per Violoncello di Lalo; Luigi Sannino che ritrovò la calorosa accoglienza del precedente saggio.

Bel risultato fu offerto, pure, la *Scuola di Canto Corale* (prof. Lazzari) sia nella *Ballata degli Alni* di Schubert, per Coro con accompagnamento di Archi ed Arpa, sia in alcune composizioni del prof. Zuelli (anch'egli assai festeggiato); il cui scherzetto *Mattino*, pieno di brio e di vivacità, dovette replicarsi tra calorosi applausi.

**

BOLOGNA

LICEO MUSICALE MARTINI

Nel diversi saggi di classe — iniziatisi con quello di *Arte Scenica* (prof. Di Martino) al quale partecipò un promettente gruppo di alunne — si presentarono, meritando ampia lode le signorine Schiavi, Di Federico, Drago, Tassanari (*Classe di Canto*, prof. Verzani); le alunne Pirani, Dall'Osso, Martelli, Pattini e Bacigalupo (*Classe di Pianoforte*, prof. Minguzzi); Luisa Sighinolfi, Anita Sofratto, Huni Salomone (*Classe di Violino*, prof. Consolini); i giovani Bajardo, Traversa, Carnevali, Vigorelli (*Classe di Violino*, prof. Barera); Rina Galeati (*Classe di Arpa*, prof.sa De Stefan - Consolini); Enzo Haufman, Margherita Buldrini, Rosina Coralli, Nora Sanguineti, Teresa Sighinolfi, Paolo Bertagni (*Classe di Pianoforte*, prof. Ivaldi), le signorine Ballarini e Guidicini (*Classe di Organo*, prof. Belletti); Heinrich Giuseppe (*Classe di Violoncello*, prof. Oblach); Pilotino Rossi (*Classe di Clarinetto*, prof. Bianchini); Carlo Cippitelli (*Classe di Fagotto*, prof. Bastianini).

La *Classe di Composizione* del prof. Nordio — il nuovo e attivissimo Direttore dell'Istituto — offrì un notevolissimo saggio, per numero di alunni e per i pregi dei lavori presentati. Ricordiamo: il primo tempo di una *Sonata in do min.* per Violino e una *Lirica* di Renato Ferrari, entrambe di composita espressività; *Sonata* per Violino e Pianoforte, ricca di elementi estetici, di Adone Zecchi; *Improvviso* per Violino e Pianoforte, di buona fattura, della prof.sa Teresa Guidicini; un elaborato *Notturno* per Pianoforte, di Clemente Silverio; una delicata *Lirica*, su parole di Panzacchi, di Camilla Malvasia; *Preludio* per due Pianoforti di Franco Ferrara, giovane dotato di

singolare temperamento; *Trio*, ricco di melodia, di Umberto Berti.

L'ultima tornata, oltre che agli alunni di composizione fu dedicata alla *Classe di Direzione d'Orchestra* (prof. Nordio). Franco Ferrara, Renato Ferrari, Adone Zecchi, Cesare Bonfante, Silverio Clemente, Umberto Berti, diressero con sicurezza e precisione, brani non facili e alcuni ammirati propri lavori; il Clemente un elaborato *Ritorno per Voce ed Orchestra*; il Bonfante, un *Preludio* di sicuro effetto per grande Orchestra; il Ferrari, un tempo di *Minuetto* per Fatti e una *Gavotta* per Archi; lo Zecchi *Tre Poemetti lirici* per Orchestra e Canto, e una *Lirica* per Voce e Orchestra.

Agli ultimi due saggi parteciparono in orchestra e come solisti i migliori alunni delle diverse classi. Meritano particolare elogio le cantatrici Pia Tassanari, Anna Drago e Laura Schiavi.

**

FIRENZE

R. CONSERVATORIO L. CHERUBINI

Anche quest'anno, come di consueto, si è prima svolta al nostro R. Conservatorio di Musica, ora diretto dall'illustre maestro Alberto Franchetti, una lunga serie di *Esercitazioni di Classe* e quindi hanno avuto luogo tre *Saggi finali*.

Al primo di questi parteciparono la signorina Virgilia Randelli (*Classe d'Organo* del prof. Landini, 6° Corso) la quale eseguì maestrevolmente l'*Ouverture* della *Suite in si min.* di G. S. Bach, nella trascrizione del Mahler per Organo, Pianoforte e piccola Orchestra, accompagnata al pianoforte dalla brava alunna Assunta Bisori (6° Corso, *Classe* del prof. Scarlino) e dall'orchestra di alunni diretta dal prof. P. Montani; il giovane Pasquale Rossi (diplomato in Corso, *Classe* del prof. A. Falconni), ammiratissimo nella *Sonata in fa magg.* per Corro e Pianoforte di Beethoven, nella quale ebbe ad abile accompagnatrice l'alunna Pierina Valisi (*Classe* del prof. Montani); la signorina Gigliola Mazzetti (1° Corso superiore di Pianoforte, *Classe* del prof. A. Brugnoli) che eseguì molto bene il *Concertstück* di Weber, accompagnata dall'orchestra diretta dal suo insigne maestro; l'alunno Alfredo Bindì (1° Corso superiore, *Classe di Violino* del prof. Tagliacozzo) applaudito nel *Concerto in re min.* del Vieuxtemps che eseguì con accompagnamento dell'orchestra diretta dallo stesso egregio prof. Tagliacozzo e, finalmente la signorina Elena Buonerba (diplomanda in pianoforte, *Classe* del prof. A. Brugnoli) che fu vivamente e meritatamente apprezzata nel-

l'ottima esecuzione del 4^o Concerto del Saint-Saëns con accompagnamento d'Orchestra, diretta dal suo maestro.

Il secondo Saggio fu tutto dedicato alla musica da camera. Vi furono eseguiti con successo il *Trio in si bem.* per Pianoforte, Violino e Violoncello di Schubert (alunni Giglioli, Mazzetti, Ferdinando Santini della Classe di Violino del prof. Pasquali e Mario Alberghini della Classe di Violoncello del prof. Broglio); il *Quartetto in do maggi.* di Mozart (alunni Alfredo Bindi e Bianca Checacci della Classe di Violino del prof. Tagliacozzo; viola Giuseppe Baumgartner della Classe Pasquali e violoncello Alberghini) e il *Settimino* di Beethoven cui parteciparono gli alunni Marcello Formentini, primo violino (Classe Faini), Giuseppe Baumgartner, viola (Classe Pasquali), Virgilio Baglioni, clarinetto (Classe del prof. T. Pace), Pasquale Rossi, corno (Classe del prof. A. Falconi), Ammannati Adelmo, fagotto (Classe del prof. A. Bertini), Dante Ancillotti, violoncello (Classe del prof. L. Broglio), e Lando Rossi, contrabbasso, (Classe del prof. A. Gadolfi).

Nel terzo ed ultimo Saggio si produsse per prima la giovane Scuola Corale recentemente istituita e diretta dal maestro Sandro Benelli, la quale eseguì assai bene l'*Ave Maria a 4 Voci* dispari di Archadelt e due *Canzoni*, pure a 4 Voci dispari, di Schumann. Quindi l'alunna diplomanda Elsa Nissim (Classe di Pianoforte, prof. E. Scarlino) dette nuova prova della sua abilità eseguendo, con accompagnamento d'Orchestra diretta dal prof. P. Montani, il *Concerto in la* di Grieg. Un vero e caldo successo consegnò poi l'alunno diplomando in violino (Classe del prof. G. B. Faini), Marcello Formentini che con vero sentimento artistico e con mirabile abilità tecnica eseguì il 1^o Tempo del *Concerto* di L. Beethoven con accompagnamento d'Orchestra, diretta dal suo esimio maestro. Né minor successo ebbe la signorina Anna Mondolfi (diplomanda in pianoforte, Classe del prof. E. Consolo) che eseguì perfettamente con accompagnamento d'Orchestra, diretta dal prof. P. Montani, il *Concerto in mi bem.* del Liszt. E il Saggio si chiuse coll'esecuzione della Ouverture *Egmont* del Beethoven per parte dell'orchestra diretta dall'alunno del 1^o Corso superiore di composizione sig. Danilo Zannoni, appartenente anche alla Classe di Direzione Orchestrale del prof. P. Montani.

Inaugurandosi prima, il nuovo Salone del Museo e, poi, il gagliardetto offerto dagli alunni al Conservatorio, furono dati due interessanti Concerti in cui vari professori eseguirono musiche di antichi maestri sugli antichi preziosi strumenti ad arco che il Museo del Conservatorio possiede.

ROMA

R. CONSERVATORIO S. CECILIA

Sono stati tenuti quattro Saggi finali, nei giorni 28 maggio e 4, 8, 18 giugno.

Il primo Saggio, con felice pensiero del direttore maestro Mulé, è stato dedicato per intero a commemorazione di Giuseppe Verdi. Le alunne Kristeva, Jovovich, Alfano, Bürk (Classe di Canto, prof. Di Pietro), Mastronardi (Classe di Canto, prof. sa Ghibaudi) e gli alunni Baturin e Okuda (Classe Di Pietro) vi hanno interpretato rispettivamente pagine dell'*Otello*, *Falstaff*, *Trovatore*, *Ballo in Maschera*, *Don Carlos*, e la romanza *Il Poverello*. L'orchestra e il coro del Conservatorio hanno eseguito la Sinfonia della *Giovanna d'Arco* (diretta dall'alunno Tocchi) il Preludio dell'atto quarto della *Traviata* e il Coro del *Nabucco* (direttore l'alunno Cuccia). Lo stesso alunno Simone Cuccia disse brevi parole commemorative prima che si iniziasse la tornata d'arte, riuscita degna dell'alta significazione.

Nel secondo Saggio si sono presentati gli alunni Lino Liviabella, Riccardo Tora e Idita Parpagliolo (Classe di Composizione Respighi) rispettivamente con tre eleganti e coloriti poemetti per Orchestra da camera: il primo *L'usignuolo e la rosa* ispirato ad un poema di Wilde; il secondo *Il Tramonto* ispirato a Tagore; il terzo *La rivolta dei fiori* ispirato a Proudhomme. Nello stesso Saggio le alunne Ranieri e Sardo (Classe di Violino, prof. Corti) hanno eseguito ottimamente un *Concerto* per due violini di Bach; l'alunno Renato Josi (Classe di Pianoforte, prof. Bajardi) il *Preludio e fuga in re maggiore* dello stesso autore; Simonetta Gasco, Lucia Pelosi, Giorgio Nataletti, Libero Barni, Luigi Pacchelli hanno offerto una applaudita esecuzione del Quintetto op. 44 di Schumann.

Il terzo Saggio, per la Classe di Composizione, è stato dedicato agli alunni del prof. Bustini: Dante D'Ambrosi vi si è presentato con un riuscito poemetto lirico, per Soprano e Orchestra, *Le stelle*; Annibale Bizzelli con due piacevoli composizioni a sole Voci: *Madrigale e Strambotto*; Francesco Molletta con un appassionato Poema sinfonico *Tormento*. Nello stesso Saggio sono state applaudite le pianiste Gabrici e Pitini (Classi proff. Rossi e Bajardi) e le cantanti Nagy e Kovaceva (Classi proff. Labia e Ghibaudi).

Il quarto Saggio riuniva gli alunni dell'ultimo anno di Composizione del prof. Respighi: Gian Luca Tocchi, di cui è stata apprezzata una vivace *Danza sull'aia*; Lidia Svanoff che ha presentato un pensoso poema sinfonico *La navola*; Ugo Ottaviani autore di un ben costruito *Preludio*; e infine Simone Cuccia applaudito per il suo *Poema Isolano* per Or-

chestra e Coro, notevole per ispirazione e latitudine. Nello stesso Saggio hanno dato ottima prova il pianista Rossi (Classe Bajardi), la cantante Podenaité (Classe Di Pietro) e la Classe d'insieme di strumenti a fiato diretta dal prof. Barabaschi nell'*Andante Scherzo e Rondò* della Sonata op. 28 trascritti dal maestro Palombi.

A tutti i giovani artisti sono stati rivolti dall'affollato pubblico molti applausi; e gli insegnanti e l'illustre direttore maestro Giuseppe Mulé hanno avuto molte congratulazioni.

PESARO

LICEO MUSICALE ROSSINI

Nel primo saggio, riservato agli alunni strumentisti licenziati, sono stati applauditi: Iacomo Beniamino (Classe di Clarinetto, professor Peri), per dolcezza di cavata e buona tecnica, e le signorine Mennucci, Leonardi, Arcadiapane, De Corradi (Classe di Pianoforte, prof. Vitali) in difficili ed interessanti brani, apparvero tutte veramente distinte.

Il nuovo professore Chiti (Classe di Violino e di Viola) presentò gli ottimi licenziati Ferratti, Bertozi, Bollieri e De Paulis: i due ultimi classificati col massimo dei voti. Tutti riscossero le più larghe approvazioni che ritornano ad onore del giovante insegnante.

Il secondo saggio fu tenuto dagli alunni delle Classi di Composizione e di Direzione d'Orchestra, del prof. Zanella; ricordiamo Ottorino Svampa (*Autunnale* per Orchestra); Dino Olivieri (*Cercando l'oblio*, romanza per Soprano ed Orchestra); Michele Casagrande (*Impressione sinfonica* per Orchestra); Mario Bartolini (*Rapsodia di Novembre*); Franco Cristafulli (*Flieba d'Amore*); Mario Rossini (*Ascensione*).

Della Classe di Musica Sacra, prof. Cicognani, il licenziato Francesco Gallerani presentò un episodio di oratorio per Voci e Orchestra.

Prematuro sarebbe dare un giudizio sui lavori eseguiti, lodati, ad ogni modo, per nobiltà formale e correttezza tecnica, prove sicure delle ottime scuole dalle quali i giovani escono. Essi e particolarmente Mario Rossi, diressero con bravura i rispettivi lavori.

NAPOLI

R. CONSERVATORIO S. PIETRO A MAJELLA

Il Saggio della Classe d'Orchestra — che dette modo a Guglielmo Rosati ed a Luigi Pagano di offrire nitide esecuzioni di brani di Mendelssohn, Beethoven, Berlioz, Glinka, Weber ecc. — fu preceduto e seguito da molti altri delle diverse scuole.

Classe di Pianoforte (prof. Rossomandi). Le alunne Gaetano, Cannata, Bartolotti, Pianese, Pinto, Perrella, Leonardo, Nicolai, e i giovani Pagano e Rosati, in musica tra la più significativa moderna, palesarono doti interpretative e tecniche.

Classe di Pianoforte (prof. A. Longo). Oltre ai numerosi alunni dei primi corsi, vanno ricordati, per seria preparazione, Umberto Gaudiosi, Carlo Mare, Mantuio Mampieri e Carlo Cammarota. Gli ultimi due eseguirono mirabilmente il *Tema con variazioni*, per due Pianoforti, di Longo.

Classe di Pianoforte (prof. Romanello). Suonando con gusto e precisione, dettero prova dell'ottimo insegnamento ricevuto le signorine Crapetta, Spinetti, Guerracino, Altavilla, Mormone, Brescia, Russo, Scalagna, De Lucia, Grasso e Cannavò.

Classe di Violoncello (prof. Viterbini). In musiche di difficile esecuzione mostrarono bella maturità i giovani Romano, Caputi, Ajello, Pastorelli e Profili; quest'ultimo specialmente fu ottimo interprete delle *Variazioni* di Boëllman.

Classe di Violino (prof. Curel). Lodevoli tutti gli alunni — Marta Minervini, Aldo Pavanello, Pasquale Scala, Edmondo Traversa, Luigi Schinini — nei diversi brani e soprattutto nella *Scilienne e Rigoudon* di Francoeur-Kreisler, alla cui esecuzione partecipò tutta la scuola.

Classe d'arpa (prof. Mogliè); Classe di Violino e Viola (prof. D'Ambrosio). Della prima vanno ricordate le signorine Di Maso, Zitto, Panetta, Giuliana; della seconda, Massimo Picicco e Luisa Principe. Notevole, nel programma, la *Sonata* per Flauto, Viola ed Arpa di Debussy.

Classe di Quartetto (prof. Fusella). Alunni delle diverse scuole d'archi eseguirono con fusione e giusto rilievo due Quartetti di Beethoven, l'*Andante* del *Quartetto in re min.* di Haydn ed il 1^o tempo del *Quintetto* op. 163 di Schubert.

Classe di Violino (prof. Fusella). Si distinse particolarmente Angelo Profili, nel *Concerto in re min.* di Tartini, e meritarono lode i giovani Franco, Lido, De Lucia, Basile, Ferraro, Fusella e Pagano.

Classe di Contrabbasso (prof. Gamberini); Classe di Tromba e Trombone (prof. Buonomo). Gli alunni Landiero, Pannitti, Raucci, Laguardia furono interpreti apprezzati dell'op. 56 di Guilmant, trascritta dal loro insegnante per contrabbassi. I giovani Raisa, De Luca, De Martino, Cecere, Marinelli si fecero apprezzare in diversi brani per cornetta, tromba e trombone.

Classe di Violino (prof. Tufari). Una buona affermazione artistica sembrarono Giuseppe Cairo ed Antonio Abussi; i quali, unitamente ai giovani Bruno, Famiglietti, Perugia, Di Dio, ed altri, offrerono una precisa esecuzione del Preludio ed allegro di Pugnani-Kreisler.

Classe di Organo (prof. Cotrufo); Classi di Clarinetto e Corno (prof. Picone e De Angelis). Gli organisti Abatino, Giacummo e Spenna; i clarinettisti Fantini e Carcano (quest'ultimo rivelò non comuni disposizioni) chiusero felicemente la lunga serie dei saggi. Il programma comprendeva anche il Sestetto di Beethoven per due Corni e Quartetto a corda (Classe prof. Fusella), al quale come cornisti parteciparono i bravi giovani Bassi e Vacchiano.

**

PALERMO

R. CONSERVATORIO BELLINI.

Classi di Pianoforte. Nuova prova di attività fervida e di sicura esperienza didattica hanno dimostrato i valorosi insegnanti che le dirigono presentando un buon numero di distinti allievi: Luisa Bentivegna — che suonò con vero buon gusto due composizioni del maestro Savasta, Direttore del Conservatorio — signorina Di Fresco, La Bruna, Mulè (scuola prof. Ziffer-Baragli); Elena La Rocca, P. Sicuranza, A. Siciliano, Zina Arcidiacono (scuola prof. Renzo Silvestri); alunne Mazzotti, Manganò, Terzo, Vaturo (ottima esecutrice dell'*Improvviso* di Schubert) ed il piccolo Trombone, alunno del 1° corso, ma straordinariamente dotato (scuola prof. Gustavo Natale); signorine E. e G. Scozzari, Tolentino, Mazzola, Lino, Interollo, Schlavone, Daniele, Russo, Zanetti, Forte, Villani e Garofolo (scuola prof. Carmelo Lo Re).

Classi di Violino. In importanti programmi dimostrarono il profitto ottenuto dall'ottimo insegnamento: Angelo Saporetti e Rosa Poiero (scuola prof. Crepax); Italia Acanfora, Egli Desiderato, Angela Grecco, Clara Bentivegna — interprete lodatissima della *Follia* di Corelli — e la giovanissima Nicolai assai promettente (scuola prof. Maglioni); Filippo Nuvola, Giuseppe Grasso, Anna Ferro e, particolarmente, Maria Modica e Ines ed Elda Virzi (scuola prof. Tantillo); i giovani Guzzetta, Corriere, Di Bianca (scuola prof. Perna).

Dei programmi delle Classi di Violino, vanno segnalati per esecuzione affilata e sicura: l'Aria per Violini ad unisono e Pianoforte di G. S. Bach e il Concerto dello stesso autore per due Violini, con accompagnamento di altri 2 Violini e Pianoforte (scuola Tantillo); ed il famoso Largo di Nardini-Zuellì per cinque Violini e Organo.

Classe di Viola. Il prof. Perna ha presentato promettentissimi alunni, fra i quali Anna

Bagnara e Paolo Recardo, meritamente festeggiati.

Classe di Canto. Un programma austero offrì la scuola del prof. Morasca eseguito con unanime consenso dalle signorine Pappalardo, Avala, Malato e Cavallaro la quale dimostrò particolari disposizioni per l'arte lirica. Molto lodate furono pure le alunne Pariella, Palazzolo e specialmente il baritono Portoghesi, della scuola del prof. Santoro.

Classe di Arpa (prof. sa De Dominicis). Entrambe le alunne presentate, Arnò e Tamaio, sono apparse volenterose e distinte.

Classe di Violoncello (prof. Olivieri). Il saggio, pieno d'interesse, ha rivelato elementi di buon intuito, quali le signorine Doria e Dispensa, e i giovanissimi Gagliano e Paladino; quest'ultimo suonò con grande disinvolta e sicurezza tecnica.

Classe di Organo (prof. Amadio). Cosimo Pusateri fu buon interprete in Frescobaldi e Bossi; Antonio Pirrotta dette magnifico risalto al *Cantabile* di Franck, facendosi applaudire col suo valoroso insegnante.

Classi di Flauto, Corno, Fagotto. I rispettivi insegnanti (prof. Diamante, Liverani, Castagna) possono essere pienamente soddisfatti: i insegnanti (prof. Diamante, Liverani, Castrovilli, Cuccinello, Gumina, Brandaleone, Mulino (Flauto); Marchi, Pollina, Terranova, Daricello (Corno); Zicarelli e Pampilonia (Fagotto).

Classi di Clarinetto e d'Istrumenti a Fiato (prof. Perilli). Parteciparono alla lodata esecuzione dell'interessante programma — oltre gli alunni delle scuole di flauto, corno, fagotto, già menzionati — i clarinettisti La Mantia e Capostagno e gli oboisti Rizzo e Bellipanni (scuola prof. Brandaleone).

Classe di Direzione d'Orchestra (prof. Maglioni). Tommaso Benintende ed Arturo Siciliano diressero con sicurezza e slancio l'orchestra composta di alunni e d'insegnanti. Il primo, specialmente, rivelò non comuni attitudini.

Ci vengono anche segnalati i saggi veramente brillanti svolti dagli alunni dell'Istituto Frescobaldi di Ferrara, in quel teatro Comunale, davanti ad un pubblico imponente, che segue con interessamento lo sviluppo sempre crescente dell'Istituto.

Gli abbonati che ci avvertono del loro cambio di residenza sono pregati d'indicarci, anche, ove fino ad ora ricevevano
« Musica d'oggi »

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

VENEZIAN (G.) — *Teoria Generale della Musica*. Volume 2° e 3°. (C. U. Trani, Trieste).

Questi due volumi completano il lavoro di cui parlammo a suo tempo e, come nel vol. 1º, anche qui in complesso la materia è trattata con un grado di sicurezza che merita d'essere notato.

Volume 2º - Melodia, cioè ritmo, battuta, periodi, fraseggio, tempi e pezzi; Volume 3º - Contrappunto, composizione a più tempi, strumenti della musica, la musica alleata ad altre arti. Appendice 1º - I modi gregoriani; Appendice 2º - L'intonazione: i tempi sono tali e tanti da far tremare chiamque, e da rendere ben difficile che uno stesso studioso li domini tutti con pari sicurezza. Difatti, se non c'inganniamo, il lato formale è senza confronto meglio trattato degli altri, non escluso quello storico. E, come avviene quando non si è bene sicuri, si adoperano molte parole, che offuscano invece di chiarire ciò che si vuole esporre. Il testo è illustrato da molti e ben scelti esempi classici.

In complesso questa Teoria Generale ci pare un libro di cultura piazzato che di vera didattica. Chi conosce la musica può trovarsi (salve certe debolezze — e non ne mancano in nessuna opera umana) nosioni utili per approfondire il proprio sapere; ma chi deve imparare da principio, ha bisogno di vedere molte cose più chiare e precise.

NEF (C.) — *Histoire de la Musique*. Edition française par Yvonne Rokseth, préface de M. André Pirro (Payot, Parigi).

Questa edizione non ha soltanto il testo tradotto in francese (e già fare un lavoro simile con intelligente fedeltà non è facile); ma qui la traduttrice ha presentato i molti esempli musicali che nell'originale tedesco l'autore (professore all'Università di Basilea) aveva soltanto indicati con rinvii ad opere ed a pubblicazioni che non tutti possono aver sotto mano. Quest'esemplification fatta ai momenti adatti, fa risultare in modo notevole la bella chiarezza del libro, denso pure d'una rara precisione di vedute. Vedendo questa nuova edizione del libro a noi già noto, siamo stati colpiti dalla sua ammenata efficacia persuasiva. Com'è naturale poi, è più sviluppata la parte che tratta della musica francese specie moderna; cosa utile a tutti, data l'importanza odierna della Scuola francese.

In complesso questo volume è certo uno dei pochissimi che, in forma plana e riassuntiva, siano davvero adatti allo studio della storia musicale nelle scuole medie. La lingua, conosciuta dalla maggioranza delle persone anche

di cultura limitata, lo mette alla portata d'un gran numero di studiosi.

DAGNINO (E.) — *Note illustrative ai Concerti d'Organo* dati da don Raffaele Manari (Pontif. Scuola Superiore di Musica Sacra, Roma).

Nei tre anni 1923-26 il valente professore d'organo della Scuola di Musica Sacra di Roma ha dato ben 20 Concerti, percorrendo tutta la storia della musica organistica delle varie nazioni, e facendo così una rara opera di cultura artistica, tanto più notevole in quanto che tra noi l'organo si può dire non prenda parte alla vita musicale.

In questa felice azione musicale e storica il Manari ebbe a valido collaboratore Edoardo Dagnino, professore di storia della musica nella stessa Scuola. Egli illustrò nei programmi il carattere generale dell'arte organistica ed organaria nei vari paesi attraverso i tempi, i vari maestri, ed i singoli pezzi.

Queste sono le Note che furono riuscite dopo chiuso il ciclo dei bei concerti romani; e sono ragidi ma densi cassi storici ed estetici, utilissimi a chi si interessa dello speciale ramo d'arte. (Lo sanno i giornalisti che fecero i resoconti delle esecuzioni). Il loro valore è tanto più notevole, in quanto in Italia non abbiamo opere così utili a cui poter ricorrere in argomento.

Giovio Bas.

ORSINI (L.) — *M. E. Bossi*. Fascicolo commemorativo. (Ed. Fiamma, Milano).

Nell'anniversario della morte del maestro, L. Orsini raccolse quanto scrissero amici ed estimatori, aggiungendovi qualche scritto tecnico del maestro stesso, la sua cronografia biografica, resoconti d'onoranze ed omaggi, e la Bibliografia delle opere. Ne risultò un bel volume, ornato da fotografie del maestro, di luoghi che si connettono alla sua vita, fino agli onori estremi resi al ritorno della sua salma dagli Stati Uniti d'America.

DE POURTALÈS (G.) — *La vie de Franz Liszt* (Libr. Gallimard, Parigi).

Libro piacevole, scritto in stile fluente piano, splendente veneratione ed ammirazione. Non è opera dura, né di esatti resoconti documentari; ma vi si prospetta viva l'esistenza dello strano e pur mirabilmente maestro, al cui fascino non si sottrassero i maggiori domini del tempo dell'A. Il tono proprio di chi ama; tono magari un tantino più tenero del necessario, ma come si fa a parlare e, in certo modo, rivivere la vita di Liszt, senza lasciarla trascinare dal romanticismo?

Insomma, se non profonda, è certo una lettura che fa piacere, e mette in luce molti fatti e particolari poco o male noti fin qui.

O. S.

MUSICA SCENICA

PIZZETTI (L.) — *La Sacra Rappresentazione di Abramo e Isacco* di Feo Belcari (G. Ricordi & C.).

Da *Il Mattino* di Napoli

La *Rappresentazione di Abramo e d'Isaac*, inscenata al Teatro di Torino (e della quale dimostra larga notizia) ha assunto, per buona fortuna, l'importanza che l'avvenimento meritava. E la partitura di Edebrando Pizzetti (edita recentemente dalla Casa Ricordi, in elegantsima veste tipografica) corre per le mani di quanti amano fervidamente la musica nella sua più alta espressione.

Con profonda gioia segnalo il fatto, per la sua intima significazione; e cioè che un'opera di vera poesia, e perciò semplice e grande, abbia partito al cuore del pubblico in un periodo di decadenza e di scetticismo.

Lo scetticismo nel pubblico si manifesta, spesso, è vero; ma in prevalenza verso quelle opere cerebrali che, trascorso il primo urto di polemica, si rivelano permeate esse stesse di scetticismo e risentimento del travaglio esteriore e dello sforzo meccanico. O, anche, verso altre opere che di semplice e sincero non hanno che il profondo, rivelandosi false imitazioni vacue e grossolane, di modelli popolareggianti, non antichi, ma vecchi.

Tengo a dire che proprio la divina semplicità di forma e la generosità di sentimento che traspaiono dalla musica pizzettiana, mi hanno indotto a soffermarmi, sebbene in ritardo di qualche settimana, su quest'opera di arte e addirittura per la sua belleria espressiva (della quale dirò più innanzi) che pel carattere che essa ha — assieme alla Débora e alla Messa da Requiem — di arte rappresentativa del popolo italiano.

La musica del Pizzetti si riallaccia nell'intimo del suo sentimento alla grande musica cinque o seicentesca, avvalendone tre o quattro secoli: adoratore di Verdi, Pizzetti ha realizzato l'ammiramento del tornare all'antico; e ha potuto tornare allo spirito antico, vale a dire universale, perché la sua natura lo porta naturalmente verso le cose semplici e grandi, e perciò profondamente espressive, generose di umanità e di vita interiore.

Edebrando Pizzetti disdegna, per natura, ogni futile modo di ispirazione: la sua musica nasce sempre da sentimenti universali e semplici, perciò eterni. E ciò è tanto più importante in quanto il fenomeno si verifica in un'epoca che ha tendenza a tutto ciò che è meccanico e quindi artificioso.

Guardate i suoi commenti alla Nave e alla Pisanello (nel qual son sempre dominanti il senso della morte e quello dell'amore), le sue due Sonate (quella per violino, in cui sono riverberati nella loro essenza schematica il dramma della morte e la poesia della fede; o quella per violoncello, che esprime la prevalenza del senso religioso sul dolore); guardate Débora, guardate il recente *Trio* (o: è poesia, alta, vera) che l'artista crea a mezzo dei suoi, indipendentemente da ogni preconcetto tecnico.

Pizzetti ha, è vero, una sua scena personalissima e, anche geniale e dotta; ma essa — pur nella sua armoniosa omogeneità cosciente — si rivela mezzo, non scopo. Pur servendosi d'una armonistica indubbiamente moderna, d'un tessuto eminentemente contrappuntistico, di modulazioni le più varie (spesso i più belli accenti e i più umani sono ottenuti dalla sovrapposizione di toni e modi diversi) la tecnica di Pizzetti non appartiene a nessuna scuola, non serve nessuna determinata teoria, non è limitata da nessun confine storico, di tempo o di luogo. È libera, è viva, è essenzialmente pizzettiana necessaria; aggeggi cioè dal sentimento e perciò crea una forma artistica che esprime.

A. Procina.

PEDRON (C.) — *Lavoro e Bellezza*. Favola in un atto. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Mattino*, Napoli:

Carlo Pedron ha scritto per la F.A.M.I., creata da Elisabetta Oddone, una favola deliziosa, per quanto semplice (deliziosa appunto perché semplice) su di un titolo orrendo che sembra, a dire il vero, la parodia del diritto e dovere dell'uomo! In compenso la trama poetica di Bice Pedron e Remo Michele presenta con delicatezza un mondo fantastico di insetti parlanti, a base di inavissibili cori notturni e mattutini, dialoghi fra api, grilli, formiche e farfalle e con la morale finale ispirata alla Cicada e la formica del La Fontaine. Il Pedron vi ha intessuto una musica che ha la poesia delle cose piccole e tenere senza per questo essere infantile; una musica scritta con gusto e, anche, con schietto sentimento, e che nella colorazione armonica e nella veste melodica che la animano assolve nobilmente e, anche, artisticamente, il compito di ammannire uno spettacolo fisionomico per bambini.

a. p.

A tutte queste cose si pensa rileggendo la partitura dell'*Abramo e Isacco*. E voi comprendrete come e perchè le rosee ottive dello scrivano Feo Belcari, sgorgate da una sincerità di sentimento primitivo e perciò intenso, abbiano parlato alla sensibilità del Pizzetti e lo abbiano indotto a creare una delle opere più sane di poesia, più commosse e, insieme, commoventi.

Là dove era facile cadere in fredde rifazioni stilistiche, Pizzetti ha parlato al cuore umano, con quel suo linguaggio semplice e arcaico che risente la grandiosità eterna del mondo biblico. I sentimenti fondamentali sono ingangiati: e quanto più vi si rivela questo senso dell'infinito, tanto più le riarose tecniche dell'artista spariscono. L'atmosfera in cui si svolge e vive il dramma è creata con poche note; ma d'una incisività plastica portentosa. Eppure in questa parsimonia di linee, le più delicate sfumature dell'animo sono espresse musicalmente e con delicatezza d'accento affatto appropriata alla natura dei personaggi e ai loro sentimenti primitivi grandiosi. Il mito non soffoca l'umanità dei personaggi (e, pure, quanti grandi artisti, Wagner alla testa, sono spesso caduti nella vuota enfasi retorica) ma ne rende universale l'espressione: così in *Abramo*, che per la cieca sua fede si appresta a uccidere il figlio, pariamo il dolore e la rassegnazione del Padre; e nel piano di Sarra si rivela umanamente l'infinito amore della Madre. L'elemento superumano — grandioso e fatale — dà maggior risalto al personaggio umano. I due mondi — quello terreno e quello celeste — non si fondono in vago quadro astratto, ma vivono in armonioso contrasto, creando il dramma. Questa sensazione, già netta nel Prologo, risulta appieno nella bellissima scena del miracolo, sul monte, ed in quella — d'una divina dolcezza — in cui si sacrifica l'agnello; alle quali fa seguito la realistica scena finale di liete danze, dalli cui contrasti sgorga il più soave senso di poesia che in teatro si possa avvertire.

Ma tutta la rappresentazione produce una sensazione di intimo godimento spirituale, che emana dall'armoniosità delle proporzioni, dalla conclusione (l'esecuzione in teatro poco meno di un'ora) dalla essenzialità delle cose espresse.

Abramo e Isacco, la cui composizione dura dal '17, contiene dunque i caratteri essenziali dell'arte pizzettiana, ancora in formazione al tempo della *Fede*, la quale risente ancora di influenze musicali estranee e della rigidità statica dannuniana; e perciò è opera d'arte che segna una data nell'attività artistica di questo nostro grande artista.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

RAPHAEL (G.) — *I. Quartett* (E moll), op. 5 (N. Simrock, Berlino).

Massiccio e quadrato, d'una grata che rivela a colpo d'occhio la conoscenza tecnica del suo autore, questo Quartetto, nel suo primo tempo specialmente, par famo apposta per dimostrare che R. Strauss, in Germania, ha ancora un'autorità. Il primo tema « molto agitato », sembra d'uno Strauss giovanile, quello del *Don Juan*. Il secondo tema, di carattere più lirico, è meno felice e più debole del primo: ha un'apparenza tormentata che non riesce a mascherare la poveria dell'idea iniziale.

Il secondo ed ultimo tempo è costituito da un « tema con variazioni » concluso con una fuga. Il tema, vaghissimo di colore e d'un vero senso poetico, è realmente felice, malgrado — e forse per — un certo sapore romantico che lo pervade. Qui l'influenza straussiano è scomparsa, e la materia musicale vi è trattata con maggiore senso di armonia, e con maggior efficacia espressiva. Sventuratamente tale efficacia si arresta qui, poiché nessuna delle otto variazioni che seguono dice nulla di nuovo: hanno tutte l'aria d'un lavoro compiuto freddamente a tavolino senza che nessuna necessità interiore stimolasse l'A. a ricamare sopra un tema realmente felice delle fredde variazioni le quali possono rappresentare un'aria elegante, ma inutile esercizio. Né più felice è la Fuga, a fornire il soggetto della quale il tema riprende un nuovo atteggiamento straussiano che infilza su tutto lo sviluppo.

LE QUILLARD (A.) — *Quatuor à cordes* (M. Senart, Parigi).

Non troppo originale questo quartetto, né come sostanza, né come forma, e di struttura architettonica piuttosto debole, non offre neppure una originalità di colore o d'effetto strumentale. La compagnia è piuttosto monotona che a quattro vere parti e lo stile disuguale richiama di continuo questa o quell'opera di Debussy. Senza dilungarsi troppo diremo che il più felice ci sembra l'ultimo tempo, dominato da una verba ritmica galatea e leggera, sempre viva, la quale attenua un poco le diseguaglianze di stile e certi particolari che sanno un po' troppo d'improvviso. Le caratteristiche di queste sette stesse parti precedenti, ma i difetti vi traspariscono meno in grazia della leggerezza con cui è trattata la materia: v'è poi l'epilogo melodico centrale della viola d'un vago sapore agreste, veramente indovinato. E questa forse la pagina più riuscita di questo quartetto. La melodia della viola è ripresa dal primo violino, poi dal secondo, mentre gli altri strumenti vi tramano attorno un leggero contrappunto creando un breve momento di vera poesia. Poi, nell'incalzare verso la fine, raffigurano i temi dei movimenti precedenti ed in un vivo movimento ritmico, che conserva ancora lo slancio dell'iniziale, il quarto si chiude.

KLETZKI (P.) — *Zweites streich Quartett* C. moll, op. 13. (N. Simrock, Berlino).

La prima qualità che colpisce in questo lavoro e lo rende simpatico è una grande trasparenza d'insieme, una grande semplicità nella condotta delle parti ed un'assoluta chiarezza formale. Una linearità assoluta guida il movimento di queste quattro parti le quali corrono e si svolgono con una naturalezza ed una libertà ammirabili. Il primo tempo è costituito su due temi, l'uno e l'altro d'un carattere che avrebbe potuto facilmente portare l'A. a sovraccaricare di episodi vanamente contrappuntistici, ed a creare un insieme massiccio e pesante. Invece l'A., pur conducendo tutto il suo lavoro a quattro vere

parti, polifonicamente, tratta la sua materia con una lievità ed una leggerezza e con un senso di misura che sarebbe sempre desiderabile in lavori del genere.

Il secondo movimento d'un brisismo leggermente drammatico, ha le stesse caratteristiche del tempo precedente ed è d'un carattere leggermente romantico, ma sul cui sviluppo vigila una volontà che non gli permette di effondersi in vastezzi di gnaos discutibile, a scapito e dell'espressione e della forma.

L'ultimo movimento, di carattere decisamente drammatico, ha in sé una gran forza espressiva onorata con una sobrietà di mezzi anche maggiore. Sopra un'ossatura ritmica robustissima le linee si svolgono con un'espressione forte e libera, senza un momento di sosta o comunque di stanchezza, ample, espressive ed incisive in un insieme compatto e pur trasparente e leggero dato d'un grande slancio, irrefrenabile, sempre più vivo e che corona magistralmente questo simpaticissimo lavoro.

Gli strumenti vi sono trattati con molta abilità, e l'esecuzione sia singola che d'insieme non è d'eccessiva difficoltà.

d. d. p.

GEMINIANI (F.) — *Andante* per Archi, Arpa, ed Organo - Revisione e armonizzazione di Gino Marinuzzi. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna:

Il lavoro di armonizzazione che il maestro Marinuzzi ha fatto di questo delicatissimo pezzo del grande violinista-compositore settecentesco è del più accurato e non può che destare il massimo interesse e fra i musicisti e gli amatori. Condotti con mano sicura e sobriamente, li revisore che, a parte la sua chiara risonanza come musicista e direttore delle più grandi orchestre, è anche uno studioso appassionato del nostri vecchi capolavori d'arte musicale, ne ha fatto un'edizione accuratissima per tutti i segni di interpretazione, arcate, coloriti, ecc., si può presentare ogni garanzia per eventuali esecuzioni che è da augurarsi non mancheranno, sempre nell'interesse della grande arte italiana.

La partitura, in formato fascicabile, che la Casa Ricordi ci offre è dell'ultimo tipo, chiara ed elegantsima. Di quel formato cioè che ha incontrato e va incontrando sempre più il favore e l'interesse del mondo musicale.

MATTHIAS ROSSI.

CHIEREGHIN (S.) — *I. Canto Romantico* per Violino e Pianoforte - *II. Canto Nostralgico* per Violoncello e Pianoforte. (Matthiuzzi e Biancani, Bologna).

Sono due pezzi dedicati alla sorella « cui l'armoniosa anima il mio trepido sogno vivifica », ed hanno valore di intima espressione di romantiche nostalgia.

BACH (C. PH. EM.) — *Sonate A. moll*. — **KRONNE (E.)** — *3 Konzert Studien* op. 188, für Flöte allein. — *Paraphrasen über ein eigenes Thema*, op. 184 für 4 Flöten. (J. H. Zimmermann, Riga).

Il repertorio del Flauto va arricchendosi sempre più. La Sonata di C. Ph. Em. Bach è bella, e così bene riconosciuta da Ary van Leeuwen da non far notare i silvi dove è modificato l'originale. — I Tre Studi da Concerto hanno carattere naturalmente di bravura. — Le Paradisi su Tema Originale sono saggi della non frequente disposizione con quattro flauti, i quali sono trattati da mano maestra. Segnaliamo queste novità ai professori dei nostri Conservatori e Scuole musicali.

Deutsche Klaviermusik des Rococo.
— WOLKMANN (R.) — Ausgewählte Klavierstücke. — Klavierwerke der Neudentischen Schule. (J. G. Cotta, Stoccarda).

Sono tre fascicoli che continuano la nuova serie diretta dal don. H. J. Moser, e curata da otimi musicisti tedeschi. Il primo fascicolo contiene musiche di maestri minori, ma pure interessanti, del secolo XVIII; il secondo, tutto dedicato a Volkmann (di cui, per noi italiani, non appare tanto il suo valore) il terzo fascicolo contiene cose di H. von Bülow, J. Raff, Rud. Viole, C. Tapsig, Augusto Sarsdorff, redattore della raccolta.

Queste pubblicazioni sono palesemente dirette a completare il quadro della letteratura pianistica, che per solito è limitato ai maestri maggiori. Revisioni molto accurate, stampa perfetta.

O. S.

BACH (J. C. F.) — 6 Sonaten für Flöte und Klavier. (J. H. Zimmermann, Riga).

Queste sei Sonate di Giov. Cristoforo Federico, il quarto dei figli musicisti di G. S. Bach, sono di particolare interesse, prima come saggi di composizione di questo maestro quasi sconosciuto, poi perché arricchiscono la letteratura flautistica di quel secolo in cui il dolce ed aereo strumento fu tanto amato. In origine erano scritte per Quartetto per flauto, violino, viole, basso continuo, sicché la versione attuale è una trascrizione per l'uso pratico. In realtà, nell'originale, violino e viola devono avere parte d'accompagnamento, che si può fedelmente eseguire sul pianoforte, purché il pianista si ricordi quanto sia lontana la potenza sonora del pianoforte odiero in confronto agli strumenti del secolo XVIII. — Le trascrizioni di M. Schwedler e di O. Winternacher sono eseguite con cura e proprietà stilistiche.

BEETHOVEN (L.) — Oeuvres inédites publiées avec une introduction par Georges de Saint-Foix. (E. Droz, Parigi).

L'illustre musicologo francese pubblica: Il Trio in Re Maggiore per piano, violino violoncello, Il Rondo in Si bem. Maggiore per pianoforte a 2 mani, la Gavotta, l'Allegro e l'Inizio della Marzia lugubre (sic) a 4 mani, che finora erano attribuiti a Mozart (catalogo Koechel (1905) Suppl. N. 511 a., - 438 e 529), ma che « in seguito a lunga e minuziosa richiesta — riassunta in uno studio apparso nel 1920 nella Rivista Musicale Italiana — ci siamo formata la certezza assoluta che questi pezzi... sono dovuti alla penna già molto feconda del giovane Beethoven ». Questi lavori inediti appartengono alla fase mozartiana del sommo maestro di Bonn tra i 19 ed i 21 anni (1789-1791), e al trovano in un manoscritto ora al Museo Britannico, proveniente indirettamente dal Sultan di Turchia, che li avrebbe avuti dall'Imperatore d'Austria.

L'edizione bellissima, su carta a mano, legata in tela, dà la partitura e le parti del Trio, quattro pagine in fac-simile dell'autografo, ed un'introduzione che illustra brevemente i vari pezzi riprodotti. E una pubblicazione su cui attiriamo l'attenzione degli studiosi e di quanti amano la musica classica ed i libri.

BOHNKE (E.) — Konzert für Klavier und Orchester, op. 14. (N. Simrock, Berlino).

Il Concerto che ci si presenta in riduzione per 2 pianoforti, è opera d'un musicista di bella tempra e di sicura maestria, come composizione sinfonica e come stile pianistico. Non si possono leggere queste pagine senza interesse e senza sincera considerazione. Ma dobbiamo pure aggiungere che tanta altezza, tanta tecnica, tanto anche

intimo vigore, non ci toccano troppo a fondo, non ci convincono. Ciò che tocca e trascina in musica non è la sola energia, non è la sola spinta, è qualche cosa di più miserabile ed indefinibile, che qui noi non sentiamo. Colpa nostra? Forse.

GIULIO BAS.

MUSICA SACRA

BAS (G.) — Messa 3^a in onore della Povertà di S. Francesco d'Assisi, per 2 Voci pari ed Organo od Harmonium. (Ed. Musica Sacra, Milano).

Il lettore non cercherà in questa Messa l'ortodossia puramente esteriore di certo manegismo che ancora si ostina a vivere; né consideri gli aspetti della tecnica come fine a sé stessi. Qui invece il tecnicismo (e valga ciò anche per l'esecutore) è da intendersi sottomesso ad una espressione che ha il suo oggetto e i suoi limiti nel rito sacro e che scatta ogni tono troppo enfatico.

Questo lavoro mi sembra, per chiari segni, la felice realizzazione di ideali estetici che l'A. propugna da tempo: tutti i suoi elementi ne hanno l'impronta; spunti e sonorità di sapore arcaico germogliano espressioni modernissime; una armilla ricca di riposte risonanze viene adornando una melopea disegnata con vaghezza, che corre come un fiume, unito e vario, alla maniera delle architetture medievali.

Nell'ambito pratico voluto dall'A. il compito difficile di una espressione ricca e completa è assoluto pienamente: la Messa segna anzi, a mio parere, un momento decisivo nel ricordo quanto sia lontana la potenza sonora del pianoforte odiero in confronto agli strumenti del secolo XVIII. — Le trascrizioni di M. Schwedler e di O. Winternacher sono eseguite con cura e proprietà stilistiche.

Indina è l'aderenza al testo: un senso di comodone contenuta, di unzione, è presente in tutto il lavoro.

Ecco una delicata opera d'arte che fa risuonare in noi l'alta spiritualità del suo momento creativo.

Eduardo Dagnino.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Viola

ANZOLETTI (M.).

E. R. 121. - Dodici Studii per la Viola.

BACH (G. S.).

E. R. 159. - Quattro Suites (Sonate) per Viola da gamba, trascritta per Viola moderna.

E. R. 176. - Tre Sonate per Pianoforte e Viola moderna.

Trascrizioni di A. CONSOLINI.

BRUNI (B.).

E. R. 90. - Metodo per la Viola, seguito da venticinque Studii.

Revisione di A. CONSOLINI.

CAMPAGNOLI (B.).

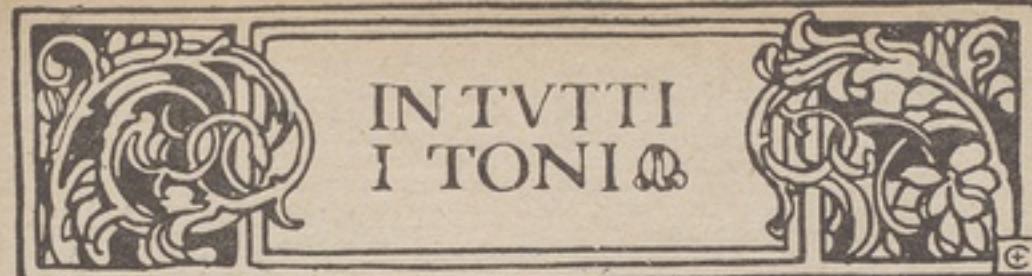
E. R. 114. - Quarantun Capricci, Op. 22.

E. R. 115. - Sette divertimenti per Violino.

Op. 18. Trascritti per Viola.

Revisioni di A. CONSOLINI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



IN TUTTI I TONI

CONCORSI

Il ministro della P. I. ha bandito anche quest'anno, un Concorso fra imprese di teatri lirici, al fine di agevolare la rappresentazione di nuove e pregevoli opere italiane. Ciascuna impresa che intenda concorrere alla gara, dovrà presentare, non più tardi del 30 settembre c. m. con la istanza su carta legale al Ministero della P. I., Direzione Generale antichità e belle arti, non più di un'opera, su musica di autore italiano vivente, che non sia stata prima rappresentata in nessun teatro. Alle opere dichiarate migliori vengono assegnati premi non inferiori a L. 25.000 né superiori a L. 100.000, di cui quattro quinti spetteranno alle rispettive imprese, con l'obbligo che provvedano alla rappresentazione del lavoro premiato e un quinto sarà destinato agli autori.

La commissione giudicatrice sarà composta di cinque membri e dovrà far conoscere il suo verdetto non oltre il 30 novembre.

Dal Concorso sono escluse le opere di quegli autori che, per la loro notorietà, non hanno bisogno di aiuti per la rappresentazione di esse.

Il quinto Festival Internazionale di musica contemporanea avrà luogo nel giugno 1927 a Francoforte sul Meno. La giuria incaricata della formazione dei programmi, eletta nello scorso gennaio a Zurigo e composta di Luigi Grünberg, Alois Haba, Filippo Jarnach, Rodolfo Simonsen, Walter Straram, si radunerà a Londra nel prossimo dicembre per esaminare i lavori inviati dalle singole sezioni della S. I. M. C.

I compositori italiani che intendono proporre lavori sia orchestrali sia da camera per l'esecuzione al Festival, dovranno inviarli entro il 30 novembre p. v. alla segreteria generale della « Corporazione delle nuove musiche » (sezione italiana della S. I. M. C.), Viale del Re 24, Roma (14), la quale curerà la restituzione ai loro autori dei lavori prescelti o no dalla giuria.

L'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli (Piazzetta Sedil Capuano 32) invita ad un Concorso (i cui premi sono stati offerti dalla signora E. S. Coolidge) per: una Sinfonia da camera per orchestra (da 8 a 15 strumenti),

con premio di L. 3000: una Sonata per flauto e pianoforte, con premio di L. 3000. Chiusura del concorso, al quale possono partecipare cittadini italiani e degli Stati Uniti, il 1^o marzo 1927. Chiedere programma dettagliato.

Al Concorso indetto dall'Estudiantina Bergamasca per una composizione in forma di ouverture per orchestra a plettro sono riusciti vincitori:

1^o premio l'ouverture del maestro Feroldi cav. Pietro di Lecco; 2^o premio l'ouverture del maestro Salvatore Falbo Gian Greco di Avola; 3^o premio l'ouverture del maestro G. Sirén Milanesi di Milano; menzione onorevole l'ouverture del maestro Stefano Gentile di Palermo.

Riferendosi alla notizia da noi data nel precedente fascicolo, circa il Concorso di campionato mandolinistico, tenutosi a Genova, il maestro cav. prof. Eugenio Giudici di Bergamo desidera si sappia che l'Orchestra mandolinistica di quella città da lui diretta ha concorso soltanto nella prima categoria riportando il primo premio assoluto.

Nel concorso corale indetto a Prato da quella Società Verdi sono risultate vincitrici delle rispettive categorie le società Euterpe di Venezia, Unione corale di Spezia, Catalani di Lucca e Unione di Signa.

NOTIZIE

Nei primi giorni del prossimo ottobre; con carattere di particolare solennità, avrà luogo la traslazione della salma di Giacomo Puccini nell'ara votiva che si sta costruendo a Torre del Lago nel salotto della villa a lui così cara, la quale quindi, dichiarata monumento nazionale, diverrà tomba e museo del lacrimato autore di Bohème.

Il 15 luglio si è inaugurato a Roma il Congresso degli Autori d'operette e di Musica popolare — prendendo importanti decisioni — ed il 26, a Firenze, quello degli Editori di musica e di teatro che ha approvato lo Statuto dell'Associazione, recentemente costituita a Milano, ed ha deliberato di aderire alla Confederazione generale degli industriali, con un preciso ordine del giorno che caratterizza le

funzioni e gli scopi dell'attività editoriale musicale e teatrale in genere. È stato eletto presidente il comm. Renzo Valcarenghi, vice presidente l'avv. Paolo Giordani, segretario l'avv. Ugo Gheraldi. Al Consiglio direttivo sono chiamati il comm. Piero Ostali, Carlo Lombardo, Tommaso Monicelli, E. A. Mario, Alfredo Colombo, Carisch e Bellenghi.

Il 26 luglio è stata inaugurata solennemente a Trieste una lapide in ricordo di Ferruccio Busoni, con la seguente epigrafe: Visse in questa casa — Ferruccio Busoni — Dalla madre triestina suscitato — Al primo senso dell'arte musicale — Dal pubblico di Trieste — La prima volta acclamato.

Il Sindacato Fascista Autori Lirici ha provveduto alla istituzione della propria Scuola di Canto e Scena, che avrà la propria sede in Via Rovello 16, essendo stata annessa all'Accademia di Musica « M. E. Bossi » dove gli alunni, con particolari facilitazioni, potranno usufruire dei vari insegnamenti. L'anno scolastico si inizierà il 1° ottobre e terminerà il 15 luglio.

Gli Amici del Museo Teatrale hanno aperto una sottoscrizione a favore del Museo della Scala. Ecco l'elenco delle prime oblazioni:

Maestro Arturo Toscanini, L. 8000; comm. Attilio Vercelli, L. 8000; comm. Senatore Borletti, L. 5000; Banca Italo-Britannica, L. 5000; G. Ricordi e C., L. 2000; comm. Giuseppe Toeplitz, L. 3000; Banca Commerciale, Lire 50.000 (per acquisto manoscritto G. Verdi).

A Milano — in occasione del centenario della morte di Beethoven — verrà rappresentato il *Fidelio* alla Scala e Toscanini, inoltre, in quattro concerti dirigerà le nove Sinfonie.

A Vienna, nella stessa occasione, sarà organizzato un grandioso « Festival beethoveniano », che avrà il patronato del Presidente federale e sarà posto sotto gli auspici dello Stato Austriaco e della città di Vienna. Fra l'altro verranno eseguite *Fidelio* e *Rovine d'Atena* (nuovissima revisione di R. Strauss); e avranno luogo grandi concerti orchestrali, direttori Weingartner, Schalk e Furtwängler. Un Comitato viennese presieduto dal prof. Adler per quei giorni ha indetto un Congresso internazionale di Storia della musica.

Al maestri Vito Frazzi e Laccetti, in seguito a Concorso, sono state affidate le cattedre di Composizione, contrappunto e fuga, rispettivamente nell'Istituto musicale di Firenze e di Parma.

Per iniziativa del Sindacato milanese dei musicisti si sono riuniti, nella sede del Sindacato stesso, in Via Manzoni 40, i maestri Zandonai, Alfano, Pratella, De Sabata, Lualdi, Pik-Mangiagalli, Bossi, Ferranti, Toni, ecc. (avevano giustificata la loro assenza i maestri Tommasini, Pizzetti, d'Erasmo), per concretare

il programma definitivo della progettata mostra di musica contemporanea italiana. È stato deciso che a tale mostra si parteciperà per invito e per concorso. Gli inviti saranno diramati dall'apposito comitato e le musiche correnti dovranno essere inviate alla sede del Comitato stesso, che giudicherà in merito.

La mostra comprenderà tre concerti di musiche orchestrali e tre di musiche da camera; vi saranno comprese opere di qualsiasi tendenza, purché abbiano i necessari caratteri di dignità artistica e si terrà, per designazione unanime, a Bologna, entro il prossimo autunno.

Si conoscono gli incassi degli spettacoli parigini nel 1925: 408 milioni di franchi (56 in più del 1924) sui quali le tasse hanno gravato per ben 73 milioni. Suddividendo la somma tra i diversi generi di spettacoli si hanno 152 milioni per i teatri propriamente detti; 117 milioni per il cinema; 113 milioni per i concerti e music-halle; 13 milioni per i circhi; 11 milioni per le sale da ballo; 2 milioni per i musei.

I quattro Teatri sovvenzionati hanno introdotto, complessivamente, 37 milioni (15 milioni l'*Opéra*; circa 11 l'*Opéra Comique*; 8 e mezzo il *Téâtre français*; 3 l'*Odeon*).

Tra gli altri Teatri tengono il primato lo *Châtelet* con 6.500.000; il *Sarah Bernhardt* con circa 6.000.000 ecc. Del cinema è in testa il *Marivaux* con un incasso di 6.000.000; e dei Music-hall, il *Casino de Paris* con circa 15, pari ad oltre 40 mila franchi per sera.

NECROLOGIO

A Roma è morto improvvisamente, il 23 luglio, il maestro Antonio Traversi, insegnante di organo nel R. Conservatorio di S. Cecilia. Non aveva che 34 anni, essendo nato a Cave (Roma) il prisco ottobre 1892, ma si era già acquistata vastissima rinomanza come organista. Egli era infatti organista stabile all'Augusteo fino al 1915, ed in tale qualità aveva partecipato ad importanti esecuzioni orchestrali con Cesare Thomson, Gioachino Micheli, Mario Corti e Saint-Saëns.

Pure a Roma, verso la metà di luglio, è deceduta Suor Maria Teresa Alaleona, sorella diletta del maestro Domenico Alaleona, nostro collaboratore, al quale inviamo affettuose condoglianze.

Il 29 luglio cessava di vivere a Bonn in Germania Ella von Schultz-Adasiewsky. L'ottantaduenne musicista russa aveva vissuto molti anni a Venezia, ed era assai nota ed apprezzata tra noi, come anima nobile e gentile, mente elevata, di rara cultura, e singolari qualità artistiche di pianista, compositrice e studiosa di cose musicali. Venne sepolta nel cimitero dove riposa R. Schumann.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

- BILLI (V.) (120122). *Madrigale d'Aprile*. Versi di N. Vitali. Op. 417. Ms. o Br.
 MONTI (V.) (120307). *Abbadé d'amour*. Neapolitan Song Waltz. Words by M. Garman. (The celebrated Serenade from « A Pierrot's Christmas »). Ms. o Br.
 RECLI (Giulia) (120013). « Andal » (Canzone di un carrettiere). Parole di Lilia Carme. Ms. o Br.
 — (120044). « Belle, bellissime » (dal « Canzoni d'amore »). S. o T.

OPERE TEATRALI COMPLETE per Canto e Pianoforte, col testo tedesco

- MALEPIERO (G. F.). *Drei Goldenesche Komödien*:
 I. *Das Kaffeehaus*. — II. *Sior Tedoro Brontolo*. —
 III. *Die zänischen Weiber von Chioggia*.
 PUCCINI (G.). *TURANDOT*.
 RESPIGHI (O.). *BELPFOR*.
 VERDI (G.). *LA FORZA DEL DESTINO*.
 ZANDONAI (R.). *GIULETTA E ROMEO*.

PIANOFORTE

- BACH (G. S.) (E. R. 719). *Fantasia in Do minore*. (B. Cesil).
 BEETHOVEN (L. van). *Sonate*. Nuova edizione critica, riveduta e corretta. (A. Casella):
 — (E. R. 690). Volume I (16 Sonate).
 — (E. R. 601). — II (16 Sonate).
 — (E. R. 718). *Due Sonatine* (G. Frugali).
 BILLI (V.) (120123). *The Mexican Patrol* (Pattuglia Messicana). *Fox-March*. Op. 418.
 BUSONI (F. B.) (E. R. 650). *Una festa al villaggio*. *Sei Pezzi caratteristici*. Op. 9: 1. *Preparazione alla festa*. — 2. *Marcia trionfale*. — 3. *In Chiesa*. — 4. *La Fiera*. — 5. *Danza*. — 6. *Notte*. (G. Tagliapietra).
 — (E. R. 634). *Tre Pezzi nello stile antico*. Op. 10.
 1. *Musetto*. — 2. *Sonatina*. — 3. *Gigie*. (G. Tagliapietra).
 — (E. R. 652). *Danze antiche*. Op. 11: 1. *Musetto*. — 2. *Gavotta*. — 3. *Giga*. — 4. *Bourrée*. (G. Tagliapietra).
 — (E. R. 653). *Musetto*. Op. 14. — *Gavotta*. Op. 25. (G. Tagliapietra).
 — (E. R. 654). *Preludio e Fuga* in sile Libero in Do minore. Op. 21. — *Preludio e Fuga*. Op. 36. (G. Tagliapietra).
 — (E. R. 655). *Marcia funebre* in morte di Sifrido nel Dramma musicale II. *CARUSCOLO DEGLI DEI* di R. Wagner. Trascrizione. (G. Tagliapietra).

- COUPERIN (F.). (E. R. 714). *Les Papillons*.
 — (E. R. 715). *Les petits molins à vent*. (A. Longo).
 — (E. R. 716). *Le réveille-matin*. Rondeau. (A. Longo).
 — (E. R. 720). *Le Carrillon de Cythire*. (B. Cesil).

LISZT (F.) (E. R. 722). *Chapelle de Guillaume Tell*. (Années de Pilgrimage. 1re année).

— (E. R. 723). *Les cloches de Genève*. Nocturne. (Années de Pilgrimage. 1re année).

— (E. R. 724). *Gondolera* (Supplément à la 2me Années de Pilgrimage. Venezia e Napoli).

— (E. R. 727). *Sposalirio*. (Années de Pilgrimage. 2me année - Italia).

— (E. R. 728). *Sovrani* (N. 47 - 104 - 123) del Petrarca. (Années de Pilgrimage. 2me année - Italia).

MOZART (W. A.) (E. R. 730). *Sonata in Fa maggiore*. N. 6. (M. Vitali).

— (E. R. 731). *Sonata in Re maggiore*. N. 13. (M. Vitali).

— (E. R. 732). *Sonata in Do maggiore*. N. 18. (M. Vitali).

RAMEAU (G. F.) (E. R. 721). *Masetta in forma di Rondò*. (B. Cesil).

— (E. R. 725). *Les tendres plaintes*. Rondeau. (A. Longo).

VIOLINO SOLO

- ALARD (D.) (120125). *Scuola del Violino*. Metodo completo e progressivo. (E. De' Guarino, G. De Angeli, R. Franci). (Testo italiano e spagnolo).

VIOLINO E PIANOFORTE

- BACH (G. S.) (E. R. 713). *Aria* (dall'Oratorio « La Pentecoste »). Trascrizione. (M. Angeletti).
 FORINO (L.) (E. R. 692). *Sonata in La* per Violino, con accompagnamento di Pianoforte, composta sulla traccia della V. Sonata, Op. 1, di Salvatore Lanceilli (XVIII secolo). Trascrizione di Remy Principe.
 — (120212). *Sonatina in Re maggiore* N. 1. Op. 35, per Violino, con accompagnamento di Pianoforte. Riduzione di Remy Principe.

VIOLINO E ORCHESTRA D'ARCHI

- TARTINI (G.) (120066). *Concerto in La maggiore*. liberamente armonizzato ed strumentato (M. Cesil). (Partitura - Formato fascibile).
 — (120068). *Concerto in Re maggiore*, liberamente armonizzato ed strumentato (A. Cesil). (Partitura - Formato fascibile).

VIOLONCELLO E PIANOFORTE

- FORINO (L.) (120211). *Sonatina in Re maggiore* N. 1. Op. 35, per Violoncello, con accompagnamento di Pianoforte.

QUATTRO VIOLONCELLI

- FORINO (L.) (E. R. 693). *Due Pezzi per Quattro Violoncelli*. Op. 27. N. 8. Riduzione libera: 1. Bach (G. S.) *Sarabanda* della IV Sonata per Violoncello solo. — 2. Bach (G. S.) *Bourrée* I e II della III Sonata per Violoncello solo.

SAXOPHONO

- SALVIANI (G.), *Metodo*:
 — (120217) Parte II.
 — (120218) " III.
 — (120219) " IV.
 — (120220) " V.

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

- BILLI (V.) (12027). *Madrigale d'Aprile*. Canzone-Inser-
mezzo. Op. 417.
 MONTI (V.) (120305). *Aubade d'amour*. Neapolitan Song
Waltz. (The celebrated Serenade from "A Pierrot's
Christmas").

LIBRETTI D'OPERE TEATRALI

- LA FORZA DEL DESTINO. Libretto col testo tedesco, per
la musica di G. Verdi.
 TURANDOT. Libretto col testo tedesco, per la musica di
G. Puccini.

ALTRÉ EDIZIONI**MUSICA VOCALE DA CAMERA**
con accompagnamento di Pianoforte

- AITANO (A.), *Presente!... Inno dei martiri fascisti*. (G. P.
Mignati, Roma).
 BRIDGE (F.), *Dweller in my deathless Dreams*. Words
by A. Tagore. — *Journey's End*. Words by H. Wolfe.
(Augener Ltd., London).
 CANEPA (E.), *Mattinata*. (F.lli Serra, Genova).
 CANTU' (M.), *Deux Lyriques*, poésies par Baudelaire:
1. Correspondances; 2. La cloche Rée. (F. Bon-
giovanni, Bologna).
 CHAUMONT (E.), *Adoration*. Paroles de J. Lahor. (M.
Senart, Paris).
 DAVECO (V.), *Ple Jésus*. (Rouart, Lerolle & C., Paris).
 DE BREVILLE (P.), *Bonjour, mon cœur*. (Rouard). —
La terre des eaux va furent (Rouard). — *O mon
ange gardien* (F. Jamme). (Rouart, Lerolle & C.,
Paris).

DUHAMEL (M.), *Mélodies Kymriques* (Bretagne & Pays
de Galles) harmonisées et publiées avec texte ori-
ginale et adaptations françaises. (Rouart, Lerolle
& C., Paris).

GRANELLI (B.), *Ode degli Italiani all'estero*. (Società
Coral G. Verdi, Vienna).

HERBERT (M.), *Hare you Seen but a White Lily grow?*
Words by Ben Jonson. (Augener Ltd., London).

HONEGGER (A.), *Judith*. Pièce du Drame biblique de
R. Morax. (M. Senart, Paris).

KIENZL (W.), *Morgenwid*. — *Ich hab' keine Mutter*. —
Dass alte Neft. — *Rürenpass*. — *An dem Schlam-*
mer. — *Es ist zu spät*. — *Über Vaters Grab*. (L. Do-
blinger, Leipzig).

KOMITAS (Rev. P.), *Quatre Mélodies populaires*. (M.
Senart, Paris).

LOWTHER (T.), *Chants des Sois*. — *Effeuillement*. Po-
sées de F. Brithous-Ladargue. (M. Senart, Paris).

MAGNANI (E.), *Preghiera dei fanciulli d'Italia* per Mar-
gherita di Savoia. (A. & G. Carisch & C., Milano).

MEDTNER (N.), *Vier Lieder*: 1. *Puschkin*, Elegie. —
2. *Puschkin*, Der Karren des Lebens. — 3. *Tjur-
schev*, Das Nachleid. — 4. *Tjurschev*, Unsere Zeit.
(J. H. Zimmermann, Leipzig).

NAGEOTTE-WILBOUCHEWITCH (M.), *Chants et Ron-
des*. (M. Senart, Paris).

PEREZ (M.), *Dis Méloïdes Arabes*. Poèmes extraits du
« Jardin des caresses » de F. Toussaint. (Rouart,
Lerolle & C., Paris).

PILATI (M.), *Nonne Nossa*. Poesia popolare del Sec. XIV.
(Fratelli Corci, Napoli).

PILOTTI (A.), *L'Inno dei Belli*. Parole di P. B. Volpi.
(Presso F.A., Catanzaro).

ROSSI (O.), *Baci e campane*. (A. & G. Carisch & C.,
Milano).

STEWART (D. M.), *Love's Precise*. Song. Words by
A. C. Benson. (Augener Ltd., London).

TARANTINI (G.), *Poeme des Baci*. Quattro liriche di
Luigi Contori. (F. Bongiovanni, Bologna).

TARENGHI (M.), *Madrigale*. Parole di L. Tarenghi.
(A. & G. Carisch & C., Milano).

TIRINDELLI (P. A.), *Tre Liriche*: La mia vita (Parole
di V. Malpassuto); Il segno della croce (Parole di
A. Negri); Non sono che una bambola (Parole di
A. Negri). (Carlo Schmidl, Trieste).

VECELLI (A.), *Costume delle avanguardie d'Italia*. Versi
di O. Battistella. (A. & G. Carisch & C., Milano).

WINKLER (J.), *Kofzenz*: 1. VIOTTI G. B. Violinkon-
zert N. 22, A moll. — 2. PAGANINI N. Violinkonzert
N. 1. (L. Doblinger, Leipzig).

WITKOWSKI (G. M.), *La Neige*. (Rouart, Lerolle & C.,
Paris).

MUSICA SACRA

BAS (G.), *Messa 3a in onore della Povertà di S. Fran-
cesco d'Assisi*, a 2 Voci uguali ed Organo ed Harmonium.
(« Musica Sacra », Milano).

ORGANO

JEFFERSON (W. A.), *Fanfare-Fantasy*. Op. 38. — *Grand
Chœur Symphonique*. Op. 40. (Augener Ltd., London).

COLERIDGE-TAYLOR (S.), *False Suite*. Transcribed by
O. King: N. 4; N. 5. (Augener Ltd., London).

GRANDE ORCHESTRA

KLETZKI (P.), *Vorspiel zu einer Tragödie*. (N. Simrock,
Berlin).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore responsabile: CARLO CLAUSETTI

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

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Violoncello e Pianoforte**FORINO (L.)**

E. R. 600. - *Sonata in La*, composta sulla
traccia della V Sonata, op. 1 di Sal-
vatore Lanzetti (XVIII secolo).

LEO (L.)

E. R. 193. - *Concerto in Re maggiore*. Re-
visione di F. CILEA e S. VITERBINI.

LOCATELLI (P.)

E. R. 526. - *Adagio e Minuetto variato* per
Violoncello e Concerto Grosso Ridu-
zione per Violoncello e Pianoforte, di
G. GUERRINI e A. BONUCCI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.

Bongiovanni Francesco - Via Rizzoli 22-24
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

CASALE M.

Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.

Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S.
Luca 52-54 - Tel. 21-637.

— Fratelli Serra - Musica, rulli, pianoforti, ac-
cessori - Via Lucoli, 56 (rosso).

LODI.

Castellotti Jori e C. - Corso Roma, 39
MILANO.

NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.
PADOVA.

« Bottega della Musica » - Via Roma, 25 .
PALERMO.

G. Ricordi e C. -

Via R. Settimo, Palazzo
Francavilla.
ROMA.

G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.

Silvio Parisi - Stabilimento Musicale - Via XX
Settembre, 76 - Strumenti - Musica.

TRIESTE.

Editoria Musicale Carlo Schmidl (proprietaria
anche delle edizioni C. Schmidl e C.) -
Via G. D'Anunzio 2. Casella Postale Ufficio
III, N. 174.

— Tedeschi e Obersnau - Corso Vitt. Eman., 26

— Arlo Tribel - Successore a Schmidl e C.

WARESE.

Ditta Giuseppe Riccardi - Corso Roma.

CHIAVARI.

Pollicino Salvatore di Ruggiero - Piazza Roma
N. 1 - Fabbrica di Pianoforti.

**CASA MUSICALE
Giuseppe De Bernardi**

Succ. ENRICO DE BERNARDI

Via S. Luca, 52-54 - GENOVA (I)

Telefono 21-637

fondata ne 1880

INOROSSO — DETTAGLIO

Instrumenti Musicali d'ogni genere
Esclusività di vendita dei veri e
nomi Mandolini « Felice Arpino »
e F.lli VINACCIA su P. di Napoli —

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
Musica di tutte le edizioni
EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

per Pianoforte a due mani

HAYDN (G.)

Sonate:

E. R. 54. - Volume I. (N. 1 a 10). Re-
visione di G. BUONAMICI.

E. R. 55. - Volume II. (N. 11 a 20). Re-
visione di E. MARCIANO.

E. R. 717. - Sonata N. 5. Revisione di G.
BUONAMICI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.**DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTIE
DANZE MODERNE***Macchine Perfette***SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA**

MILANO - Via Moravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

STABILIMENTO MUSICALE**TITO BELATI - Perugia**STRUMENTI MUSICALI
E MUSICA PER BANDA

=

Catalogo Gratis

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA EDI
COLTVRA MUSICALE



ANNO VII. NVMERO X. OTTOBRE MCMXXVI.



**FARINA LATTEA
CARLO ERBA**

Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOPONO" "La Voce del Padrone"

(LA MARCA DI ALTA CLASSE)

Artisti Sommi

Riproduzione
perfetta



Incisione
elettrica

Fruscio nullo

I nostri prodotti sono noti in tutto il mondo per la loro meravigliosa perfezione. Chi li vende sa di dare il meglio ed acquista un cliente che, soddisfatto, tornerà a lui con fiducia. Questi prodotti così perfetti sono il risultato di una esperienza tecnica ed artistica di oltre 35 anni. Dischi di tutti i maggiori artisti contemporanei del canto e della musica. Strumenti e dischi ad uso delle Scuole. - Si cercano esclusivisti per le località ancora disponibili. Scrivere alla

Società Naz. del "Grammofono" - Milano, Via Orefici, 2

Società Anonima

Cartiera Valvassori Valle di Lanzo

Capitale versato i L. 7.500.000

LAVORAZIONE carte a Macchina —
Blanche e Colorate da scrivere, da
Stampa, da Registri, per Musica, fine,
mezze fine ed ordinarie, da Impacco,
da Giornali, di puro straccio per do-
cumenti, ecc.; Piligranate finissime;
Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per
tutti gli usi; Bristol soprallini.

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 GERMANO (Torino)

RAPPRESENTANZE:

Torino — Milano — Verona — Genova — Bologna
Firenze — Napoli — Palermo — Roma — Bari.

CASA MUSICALE
Ditta ALBERTO DE SANTIS

ROMA (9) - Via Ripetta 172 a 176 - Telefoco 63-20 - Ind. Teleg.: Litteria

Wiener Philharmonischer Verlag A. G.
WIEN IV.

Le migliori partiturine da studio

- | | |
|--|---------|
| 183. MALIPIERO. - Stornelli e ballate. - Quartetto | L. 10.- |
| 236. MIASKOWSKY. - Sesta sinfonia op. 23 | 60.- |
| 295. STRAWINSKY. - Suite per piccola orchestra | 10.- |
| 296. STRAWINSKY. - Les Noces | 24.- |

Chiedere Catalogo Autunno 1926

Di prossima pubblicazione:

CATALOGO DEI LIBRI
D'INTERESSE MUSICALE
E DELLE
OPERE TEORETICHE
E SCIENTIFICHE

Tutte le edizioni classiche e moderne

Servizio rapidissimo commissioni

Spedizioni giornaliere in tutto il mondo

VALVOLE RADIO

ASSOLUTA PUREZZA
DEI SUONI



PHILIPS

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da giuoco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Lariss Mili" "Old Lariss Mili" "Labor Omnia Vincit"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

PIANOFORTI AUTOPIANI

'ANELLI, CREMONA
PRIMATO ITALIANO



PRODUZIONE
CINQUE PIANOFORTI AL GIORNO
RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA
Prezzi Cataloghi a richiesta
Soc. An. ANELLI - CREMONA

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi
a punta Zaffiro

20

MODELLO ASSORTITI
con imbuto e a mobile
da L. 400 a L. 3500
DISCHI a DOPPIA FACCIA
cantati dai più celebri artisti
da L. 14 a L. 27,50

Cataloghi gratis



I Signori Negozianti di Musica sono pregati di
domandare il Listino Confidenziale per i Rivenditori

Pathé Frères Pathefono
Acc. Semp. Cov. PIETRO NEUVILLE & C.

MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA 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

foltre la tassa governativa di L. 0,10

SOMMARIO

BAS. G.: Il rinnovamento dei programmi nei R. Conservatori	Pag. 277	VITA MUSICALE: Prime esecuzioni. - Teatri. - Concerti	Pag. 295
MANTOVANI T.: Rossini a Parigi nel 1826	" 280	RECENSIONI: Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera. - Musica sinfonica	" 297
TONI A.: Musica e musicisti in Brasile II.	" 284	IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie. - Necrologi	" 301
— Angelo Masini. - Carlo Albanesi	" 286	BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	" 303
RIVISTA DELLE RIVISTE: Beethoven e la critica del tempo. - Il Bach italiano. - Italia. - Estero	" 287		

BRANO MUSICALE:

A CASELLA: Puppazzetti. - Pezzi facili per Pianoforte a quattro mani.

OPERE TEATRALI COMPLETE IN PARTITURA D'ORCHESTRA

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

**

BELLINI (V.)

Norma.

BOITO (A.)

Mefistofele.
Nerone.

DONIZETTI (G.)

L'Elisir d'amore

MASCAGNI (P.)

Iris.

MONTEMEZZI (I.)

L'Amore dei tre Re.

PIZZETTI (I.)

Dèbora e Jaële.

PONCHIELLI (A.)

La Gioconda.

PUCCINI (G.)

La Bohème.

La Fanciulla del West.

Madama Butterfly.

Manon Lescaut.

Tosca.

Turandot.

RESPIGHI (O.)

Belfagor

VERDI (G.)

Aida.

Un Ballo in maschera.

Falstaff.

Otello.

Rigoletto.

La Traviata.

Il Trovatore.

Messa da Requiem.

ZANDONAI (R.)

Conchita.

Francesca da Rimini

EDIZIONI RICORDI

ANNO VIII.

OTTOBRE 1926

NUM. 10.



Il rinnovamento dei programmi nei R. Conservatori

Il Ministero ha preparato nuovi programmi per i R. Conservatori di musica, dopo aver uditi giudizi e consigli dei più autorevoli Direttori e Professori. Pure senza che se ne conosca ancora la lettera, si parla già dello spirito delle nuove disposizioni, così che s'incomincia ad avere un'idea, vaga sì, ma forse non errata, di quel che saranno. Il mutamento ideato prova il bisogno di migliorare ciò che si fa adesso, secondo l'opinione degli stessi insegnanti; non urto nessuno, dunque, dicendo che i risultati odierni sono poco letti. Per migliorarli si perfezionano e si prolungano i programmi. Sarà un bene? Le defezioni attuali dipendono proprio dai programmi?

**

Qualche esempio autentico. Anni or sono un allievo di Composizione era arrivato a scrivere ed a far eseguire in un Conservatorio una Gavotta per piccola orchestra, senza sapere che la Gavotta fa parte della Suite del sei e settecento, costituita da danze stilizzate di carattere vario, ma tutte in forma di tipo binario, cioè a base di due periodi. Egli invece aveva composta una specie di Romanza senza parole, con ritmo binario accentuato, ed in forma di tre periodi con ripresa. Non parliamo di tracce di quello spirito essenziale di contenuta eleganza, che si manifesta nello stile, nella forma e nella strumentazione, ben lontana dai colori a larghi tratti della musica orchestrale romantica.

Ad un altro giovane si era dato da comporre un Madrigale, e come tutta istruzione su stile e forma, si era detto: vada in Biblioteca, prenda un madrigale di Palestrina (proprio il sommo Maestro sacro quale rappresentante dell'arte madrigalesca!) e se ne ispiri. L'al-

lievo aveva obbedito, ma era disorientato anche dopo la lettura di qualche esempio palestriniano, e chiese aiuto a chi credeva potesse dargliene. Rimase stupefatto di quanto si potesse insegnare in argomento, e di quanto fosse utile la guida d'un maestro nell'analisi e nell'apprezzamento delle musiche cinquecentesche. Entrando nello spirito, vi si scopre vita e struttura mirabili.

Non moltiplico inutilmente gli esempi; ma domando: forse che quei tali professori di composizione (ora non vi sono più) avrebbero insegnato di più e meglio con programmi più complessi, o tenendo gli allievi per più tempo in scuola? Io credo di no.

La Fuga si studia nei nostri Conservatori con una austerrità che è eredità del passato, specie di quello meno lontano, e vi si usano tutte le possibili prudenze. Ma è fatto indiscutibile che in Italia quasi non esistono musicisti che scrivano Fughe nella pratica dell'arte, mentre non è così in altri paesi. Che sia per puro caso? o per destini immutabili? A tale fatto concorrono certo varie cause assai diverse, ma credo che vi abbiano non piccola parte la convinzione ed il sentimento che si formano nei giovani, che la Fuga è una forma scolastica morta, una specie di venerabile cilicio, inevitabile per ottenere il passaggio ai corsi superiori di Composizione. Vi saranno programmi che inducano i Professori a mutare indirizzo, ed a far capire e sentire la necessità di mettere i giovani a contatto colle « Fughe opere d'arte », invece che coi rompi-capo dei trattati scolastici?

**

Ma ciò tocca già il nocciolo del problema. In tutti i rami dell'insegnamento si va eliminando sempre più la scolastica, e preparando gli allievi, nel modo più diretto, alla pratica reale dell'arte e della vita. Cioè si mettono a contatto quanto più immediato si può colle opere vive e ben fatte, perché i giovani si

avvezzino ad essere sensibili ad ogni soffio di energia e ad ogni tratto di perfezione, ed a respingere invece tutto ciò che non è abbastanza vivo od abbastanza perfetto. Una vera educazione della sensibilità e dell'intelletto.

La base dell'insegnamento secondo dev'essere dunque l'analisi di stile e forma di opere insigni d'ogni tempo. Analisi con cui il maestro fa entrare lo scolaro nello spirito e nella fattura dei capolavori; così che, dopo capiti ed ammirati, l'allievo sia spinto, non a copiarne l'apparenza, ma a seguirne l'impulso e l'avviamento per cose nuove e sue. Ciò attua la trasmissione dello spirito e del sapere del passato al presente verso l'avvenire, è dunque l'insegnamento davvero tradizionale.

Sarà la base dei nuovi programmi? Se fosse così, i vecchi dovrebbero, non essere riconosciuti ed ampliati, ma mutati dalle radici. E se questo non è, le disposizioni rinnovate risponderanno ai bisogni dell'odierna mentalità artistica?

**

Una delle defezioni più umilianti dei nostri musicisti è quella della cultura, tanto generale, quanto musicale. La necessità di riconoscerla è urgente, e già da anni in alcuni Conservatori esistono classi di cultura, materie secondarie (anche troppe), ecc. Ma i risultati sono sempre quasi negativi. Perché?

Uno degli errori più gravi in tale senso è il basso limite d'età stabilito per le ammissioni. Fra questo e gli orari pieni di lezioni in buona parte sterili, si rende impossibile a chi studia musica seguire le Scuole Secondarie; le quali sono senza dubbio il miglior veicolo della istruzione media, quella che non deve mancare a nessuno che non eserciti proprio solo un mestiere manuale.

Poi, fino a che vi saranno insegnanti poco colti nelle materie musicali, verranno fuori giovani come quelli d'adesso. Il livello intellettuale dei Conservatori è stabilito da chi viene a contatto continuo cogli allievi nelle materie principali (quelle che davvero interessano lo scolaro), ed esercita su di loro la maggiore influenza.

Il professore della materia principale, anche senza volerlo, istilla il giudizio che sarà quello de' suoi giovani sulle materie di cultura. L'allievo che sente il professore dire spropositi parlando (rinuncio alle citazioni per evitare riconoscimenti), lo vede agire ne' suoi giudizi sulle opere musicali e nell'insegnamento, come se il passato quasi non vi fosse, e come se le aspirazioni verso l'avvenire fos-

sero sole di teste calde, quello scolaro andrà alle lezioni delle materie di cultura col germe sterilizzatore d'ogni utilità. Invece, se il professore è colto e di mente aperta, i giovani sentono in lui l'eccitamento al sapere, all'apprezzamento ed all'ammirazione delle opere vive e vitali, tanto antiche quanto moderne.

Ma questi pur troppo rari insegnanti sono essi i migliori veicoli di cultura musicale, dirigono essi gli allievi, indicando libri e musiche, facendone conoscere, magari prestandone: infatti: praticando l'insegnamento efficace e gradevole per se e per gli scolari. E per questi professori i programmi son poca cosa, tutto dipende da chi li svolge.

Un professore di pianoforte di mia conoscenza (ma assai lontano da Milano) ha uno zelo esemplare per la cultura didattica e di letteratura musicale, tanto che ne fa speciali corsi. Ma lungo le lezioni di pianoforte non dice mai una parola per dare un'idea della personalità artistica dell'autore dei vari pezzi studiati, del loro carattere singolo, del loro stile e della loro forma. Nella lezione di pianoforte si studia pianoforte e basta; la conoscenza, l'apprezzamento, il gusto intelligente, tutto ciò si liquida in separata sede. Eppure sarebbe così facile e naturale dir poche parole, ma che facessero entrare il giovane nello spirito e nella struttura, fino dai primi e più umili esercizi. Così sarebbero pienamente fecondi: invece separando la cultura dalla pratica si istilla (coll'efficacissimo apostolato dell'esempio) la separazione tra i due rami dell'insegnamento a danno difficilmente riparabile di tutte e due.

**

Una delle vie d'innalzare la cultura nei Conservatori è la Storia della Musica, che inegualmente si connette con tutta la cultura musicale.

Princípio anche qui facendo risaltare un fatto impersonale ed indiscutibile: i programmi nostri sono assai più ampi e minuziosi di quelli anche dei maggiori Conservatori stranieri; eppure i risultati sono desolanti. Non dipende dunque dai programmi.

Scolari che si trascinavano per due anni nelle classi senza concluder niente (perchè niente c'è da ricavare) furono costretti a trascinarvisi per tre, con pari effetto. Adesso impareranno di più consumando svogliatamente i banchi per quattro?

Non parliamo di quel che pensano e dicono di tutto ciò, i Signori Professori delle ma-

terie musicali: dicono che è tempo perso, e finora non hanno avuta che troppa ragione.

Unica maniera di far capire e sentire (cioè che per un artista è molto di più) le evoluzioni della storia dell'arte, è far conoscere il maggior numero possibile di opere delle diverse età, anche qui, facendo entrare i giovani nello spirito delle opere, e mettendole in relazione col passato e l'avvenire, e prima di tutto colla mentalità del tempo.

Anche tale insegnamento intelligente sovvertirebbe dalle basi ciò che si fa per solito quasi senz'eccezione, anche da parte di chi si crede più dotto e più acuto. Difatti, prima di tutto non c'è dubbio che la storia della composizione musicale, riconosciuta dalla realtà delle opere, ha importanza senza confronto maggiore della storia dei Maestri anche più insigni. Poi, nel coordinare queste due fonti di conoscenza, è palese che le notizie biografiche, bibliografiche, cronologiche (che sono la materia quasi esclusiva dei manuali correnti di Storia della Musica, specie in Italia), passano in seconda e magari in terza linea davanti alle musiche stesse ed alla possibile ricostruzione della loro presunta realtà sonora.

Per citare un solo esempio, far imparare a memoria le notizie riguardanti i vari Maestri Virginalisti Inglesi ha un certo valore; ma ben più ne ha far acquistare ai giovani il concetto di che cosa rappresentino le musiche di quei Maestri nello svolgersi dell'arte del comporre per strumenti a corda percossa; e possibilmente un'ombra dell'intuizione di che sonorità doveva essere quella del virginale, e dell'ideale creativo di quei Maestri Inglesi. Una volta acquistati questi concetti, il solo nome d'un Virginista risveglia subito il piccolo, gracile, delicato mondo sonoro a cui il Maestro ha appartenuto. Cioè la nozione storica è seconda per la pratica interpretativa.

Ripeto: si tratta di mutare cultura e mentalità di insegnamenti e, diciamo pure, anche di esaminatori. Difatti in qualche Conservatorio, per fare gli esami con serietà si esagera nell'esigenza, e magari si nega senza volere, giusto quell'insegnamento a base di conoscenza diretta delle musiche, conoscenza che pure si invoca ben a ragione, e, come si è detto, mette la realtà delle opere davanti alle notizie che vi si riferiscono.

Nelle scuole medie, come sono i Conservatori, specie dato il basso livello attuale di cultura dei giovani (e non d'essi soli), e poiché in poco tempo si deve percorrere tutta la Storia, tutto ciò che si può fare, è fissare

i principali tratti delle diverse fasi dello sviluppo dell'arte in stile e forma, e la fisognomia artistica dei Maestri significativi. Tutto ciò curando la massima chiarezza ed incisività, come quando si vuole lasciare tracce d'una certa durata. Entrare in distinzioni, particolari, minuzie, è diminuire più o meno quella visione netta e solida sulla quale si potranno poi appoggiare conoscenze più perfette, ma senza della quale è come fabbricare sulla sabbia.

Ma ecco che, per verificare se c'è o no questo piccolo ed umile edificio (scopo dell'insegnamento medio) si cerca invece se l'allievo sa giusto quei particolari e quelle minuzie che poco o nulla valgono per la chiarezza d'idee, e magari non sono stati insegnati appunto perché creduti non necessari, o sproporzionati alla limitata cultura dell'allievo, o perchè diminuivano più che aumentare la chiara visione della fase storica studiata. Infatti, per vedere se son solide le fondamenta, si guardano i fregi e gli ornamenti.

Solo risultato di questa inopportuna e non molto intelligente attitudine degli esaminatori, è mettere alle stesse condizioni, cioè ugualmente alla grazia del caso, (per non dire altro), tanto chi ha studiato e sa quel che si può imparare, quanto chi non sa nulla.

**

Mi permetto poi di ricordare il caso recente d'una signorina che si presentò in un R. Conservatorio, ed interrogata sugli strumenti usati dagli antichi Greci rispose: il principale strumento a fiato era l'oboe doppio, sacro a Dioniso. Il professore titolare guardò gli altri due Commissari, e tutti e tre sorrisero. Interrogata su Beethoven, disse che, nella terza maniera, il Maestro introduceva lo stile d'improvvisazione e lo stile fugato. Il dottor Professore protestò che non era vero; fin che uno dei colleghi l'urò col gomito per farlo tacere. La signorina, dopo qualche altro scambio di domande ed obiezioni simili, ebbe un sei. Dipenderà proprio dai programmi?

**

In conclusione: urge rinnovare spirito e lettera dei programmi, e chi deve applicarli. E dev'essere rinnovamento radicale, animato da spinta viva e coraggiosa. Invece di complicare e prolungare, bisogna semplificare e rendere tutto più breve e vivo ed agile.

GILIO BAS.

Rossini a Parigi nel 1826

Con la *Semiramide*, rappresentata alla « Fenice » di Venezia nel carnevale del 1822, Gioacchino Rossini chiudeva il ciclo delle sue opere di genere tradizionalmente italiano e in pari tempo segnava l'inizio di quella evoluzione drammatica e vocale, che doveva magnificamente affermarsi con gli ultimi grandi spartiti, scritti per la scena francese.

Tra il 1822 e il '26, in cui apparve *L'Assedio di Corinto*, vi è una sosta eccezionalmente lunga nella vorticosa produzione rossiniana, interrotta soltanto dalla *Cantata* composta (nella primavera del '24) a Londra: *Il pianto delle Muse per la morte di Lord Byron*, poi dall'opera semiseria in un atto e tre quadri: *Il Viaggio a Reims*, improvvisata, può dirsi, per le feste dell'incoronazione di Carlo X di Francia, nel 1825.

Dopo i successi trionfali delle ultime sue opere, l'autore della *Gazza ladra* restava in attesa di qualche nuova scrittura per l'estero; e l'offerta gli venne da Londra, d'onde gli si proponeva di comporre per seimila franchi un'opera semiseria in due atti, dal titolo *La Figlia dell'Aria*, da rappresentarsi al King's Theater e di dirigervi alcuni suoi spartiti, nei quali la Isabella Colbrand, sua moglie, avrebbe cantato come prima donna.

La coppia celebre partì da Bologna, alla volta della capitale inglese, su la fine d'ottobre del 1823. Era quella una buona occasione per sostare a Parigi e rendersi conto personalmente di quanto vi fosse di vero in quelle voci di opposizione ch'egli incontrava in una parte del mondo musicale francese, e di cui l'eco era giunto fino a Bologna.

Allorchè il di lui arrivo a Parigi venne conosciuto, i ricevimenti, le feste, l'entusiasmo, col quali nell'anno precedente Vienna aveva accolto l'autore della *Zelmira*, si rinnovarono non meno calorosamente cordiali. In onore del giovane compositore già celebre furono organizzate delle rappresentazioni straordinarie del *Barbiere* all'*Opéra Comique* e dell'*Otello* al « Teatro Italiano »; e la duchessa di Berry offerse un gran concerto nelle sue sale, dove Rossini ebbe l'opportunità di farsi conoscere di persona dal « tout Paris » anche come pianista e cantante, con quale successo è facile immaginare. La sua piacevole abilità canora e pianistica non era ignota, ma in vero superò l'attesa: egli dava al pianoforte l'illusione degli strumenti d'orchestra, a

segno che Auber credette per un momento che il giovanile Pesarese avesse escogitato un qualche « trucco ».

All'Accademia Reale delle Belle Arti era in quel momento vacante uno dei seggi riservati ai grandi artisti stranieri; e Rossini vi venne proposto ed eletto, sebbene — com'egli soleva ricordare — coi voti dei pittori, scultori e architetti, più che con quelli dei musicisti, poichè parecchi di questi, capitanati dall'operista Enrico Berion, persistevano a mostrarsi degli antirrossiniani irriducibili. Un altro avversario era Ferdinando Paér, l'autore del *Maestro di Cappella*, che copriva il posto di « directeur de la musique » agli « Italiani » e aveva fin allora ostacolato la rappresentazione delle opere rossiniane in quel teatro, o quanto meno subito astiosamente quelle che si vedeva forzato a dover mettere in scena; ma la riconciliazione caldeggia da amici comuni avvenne in un pranzo in casa dello stesso Paér.

Tra i banchetti ufficiali offerti al Maestro rimase più di tutti famoso quello datogli al *restaurant* del « Veau-qui-tête » allo Châtelet, di centosessanta convitati, presieduto da Giangiacomo Meyerbeer, capo dell'orchestra dell'*Opéra* e professore al Conservatorio. All'entrata di Rossini e della Colbrand, un'orchestra diretta dal celebre clarinetista Gambaro eseguì la *Sinfonia della Gazza ladra*; in torno all'autore del *Barbiere* era stata riunita la élite del mondo delle arti e delle lettere: la Pasta, la Cinti, la Mars, Hérold, Aubert, Boieldieu, Orazio Vernet, Talma, Panseron, e via dicendo. Quel banchetto venne pure celebrato come avvenimento d'attualità nell'*« à propos-vandeville »* di Scribe e Mazères: *Rossini à Paris ou le Grand Diner*, rappresentato per molte sere al « Gymnase-Dramatique ». Rossini era stato pregato d'assistere ad una delle prove e di segnalare i punti che avessero potuto non essergli graditi. Egli non segnalò nulla di nulla; ma sentendo cantare, o meglio miagolare su di un motivetto di *Can-can* il ritornello:

« Rossini! Rossini!
Pourquoi n'est-ta pas ici? »

egli sussurrò all'orecchio di un amico che lo aveva accompagnato: « Se questa è la musica nazionale, posso far subito le mie valigie e non tornar più: io non riuscirò mai in un genere simile ».

Prima che il Maestro lasciasse Parigi, venne data un'altra grande « soirée » da Augusto Panseron, il celebre professore di Bel Canto al Conservatorio, con una *Serenata*, eseguita dal-

la banda delle « Guardie del Corpo » e col seguito di un concerto e di una cena, improvvisati da Rossini, il quale si confermò non meno insigne gastronomo che musicista.

* * *

Dopo un soggiorno di oltre due mesi, il Maestro lasciò la capitale della Francia per quella dell'Inghilterra, dove pure trovò accoglienze festosissime nelle case più cospicue e segnatamente alla corte di Giorgio IV, il quale era amatissimo della musica, di quella di Rossini in particolare, ed egli stesso era un cultore appassionato dell'arte dei suoni, dotato di bella voce di basso, bella almeno per un Sovrano... inglese. L'autore del *Barbiere*, nel primo ricevimento alla corte, entrando nella sala del trono, si era sentito salutare col canto: « Buona sera, mio Signore »; e chi guidava i cantanti era il re in persona, che poi preso sotto braccio il celebre compositore lo presentò alla nobilissima riunione.

Uno dei maggiori successi di Rossini nella capitale britannica, anche dal lato economico (oltre 170.000 lire), fu come cantante e maestro di canto. Ogni giovedì aveva luogo una mattinata musicale presso il principe Leopoldo di Saxe-Coburgo (il futuro re del Belgio), che aveva una gradevole voce baritonale e ci teneva a farla sentire, solo o in duetti con la duchessa di Kent, e Rossini era il loro accompagnatore.

All'improvvisa notizia della morte di Giorgio Byron l'opinione pubblica della « City » per troppo tempo severa o immemore verso il figlio illustre, si commosse quasi ravveduta. Rossini, con la sensibilità di cui sono dotati i grandi artisti, fors'anche con quell'intuito della opportunità, ch'egli possedeva in grado spiccato, comprese il dovere di rendere un pubblico omaggio alla memoria del grande poeta estinto. Fu così che compose la *Cantata* per solo, cori e orchestra: *Il pianto delle Muse per la morte di Lord Byron*, eseguita al « King's Theater » di Londra; e non occorre aggiungere con quanto successo, quando si sappia che l'« a solo » fu cantato... da Gioacchino Rossini in persona.

Fin dal principio del suo soggiorno a Londra il Maestro aveva cominciato a musicare il libretto de *La figlia dell'Aria*, e composto che ebbe il primo atto lo consegnò all'impressario del teatro, chiedendo il pagamento della prima rata, a tenore della scrittura; ma i danari

non vennero, e così in lui venne meno la voglia di finire l'opera.

In tanto il marchese di Polignac, ambasciatore di Francia a Londra, aveva fatto, a nome del suo governo, una offerta molto lusinghiera per Rossini: la direzione del « Teatro Italiano ». Appena ritornato a Parigi il Maestro prese gli opportuni accordi per il nuovo suo alto ufficio, chiedendo soltanto un mese di dilazione per recarsi a Bologna, dove aveva le sue proprietà e degli interessi da sistemare prima di trasferirsi all'estero. Non volle tutta via allontanare dagli « Italiani » il suo antico avversario Paér, e scelse per la direzione dei cori Hérold, che gli si era sempre mostrato amico devoto. Nel suo breve viaggio in Italia seppe accappiare ai suoi interessi privati quelli del teatro affidatogli, per il quale scritturò una schiera d'artisti di cartello. Al suo ritorno si proponeva di fare una rivelazione delle proprie opere al pubblico parigino, il quale sin allora non le aveva conosciute che in condizioni sfavorevoli per l'insufficiente delle esecuzioni, talora volutamente manchevoli in causa dei tagli e delle interpretazioni errate. Infatti nel periodo della direzione di lui, che durò circa due anni, vennero ripresi agli « Italiani » *Tancredi*, *Cenerentola*, *Barbiere*, *L'Italiana in Algeri*, *Otello*, *La Gazza ladra*, *La Donna del Lago*, *Zelmira*, *Semiramide*, in esecuzioni che rimasero memorabili.

E' in quel tempo che apparve *Il Viaggio a Reims*, ossia *l'Albergo del Giglio d'oro*, composto su libretto del Balocchi per le feste dell'incoronazione di Carlo X ed eseguito, in presenza della Corte e del mondo ufficiale, sotto la direzione dell'autore stesso, da cantanti famosi, quali la Pasta, la Mombelli, la Cinti, Donzelli, Lévasseur, Bordogni e Pellegrini. Opera d'occasione, il *Viaggio a Reims* non ebbe che un valore relativo ed un successo transitorio, così che non rimase, come suol darsi in Francia, « sur l'affiche »; tuttavia, a parte il successo più o meno effimero, era stato per il Maestro un « essai » molto utile per conoscere quel che convenisse, o no al gusto del pubblico parigino.

Non si deve credere tutta via che Rossini pensasse egoisticamente soltanto alle proprie opere: durante la sua direzione curò l'esecuzione del repertorio italiano, segnatamente del *Matrimonio Segreto*, di *Nina pezza per amore*, di *Giglietta e Romeo* dello Zingarelli, e del *Don Giovanni* di Mozart; e per la prima volta portò su la scena francese *Il Crociato*, opera giovanile di Meyerbeer, rappresentata la

prima volta a Venezia, nel 1824, che pure rivelando qua e là ancora l'influenza rossiniana, inizia quella maniera, che doveva manifestarsi decisamente nel *Roberto il Diavolo*.

Ma ad un'altra scena più importante egli mirava, a quella dell'*"Opéra"*, al meno come compositore. Dopo aver dato un forte impulso all'esecuzione delle proprie opere nel « Teatro Italiano », egli rivolse tutti i suoi sforzi verso l'*"Opéra"* col proposito non immodesto di conquistarlo. Per quel teatro egli pensò di cominciare con l'adattamento di taluni delle sue precedenti partiture al gusto francese, riservandosi ad esperimento fatto la composizione delle sei opere nuove, che si era impegnato di dare e delle quali aveva già ricevuto qualche trama di libretto. Scelse dunque il *Maometto II^o*, che trasformato ed accresciuto, divenne *L'Assedio di Corinto*, e il *Mosè*, anche questo ampliato; e certamente pochi spartiti sarebbero stati più adatti per piacere agli « *habitues* » della massima scena francese.

Il 1826 segna l'inizio dell'ultimo luminoso periodo nella produzione del grande Pesarese, la quale culmina nel *Guglielmo Tell*, vertice radioso della piramide rossiniana.

L'Assedio di Corinto apparve per la prima volta all'*"Opéra"* la sera del 9 ottobre 1826, eseguito mirabilmente dal Nourrit, dal Dérivis (padre), dal Prévost e dalla Cinti. Con questo lavoro Rossini veniva a creare il tipo del *"Grand Opéra"*, che ebbe così duratura fortuna e così largo seguito nel teatro francese.

Il confronto tra la prima partitura in due atti del *Maometto II^o* e questa in tre dell'*Assedio* dimostra che il rifacimento fu assai notevole, non solo nello sviluppo generale del lavoro, ma ben anche nella importanza dei nuovi pezzi aggiunti e di quelli trasformati.

Tra le opere giovanili di Rossini, il *Maometto* è una delle più ricche di colore, di passione ardente e dolorosa. Ho avuto l'opportunità di esaminare attentamente la partitura originale nel riordinamento che ebbi a compiere degli autografi rossiniani posseduti dal Liceo Musicale di Pesaro, e riscontrai che parecchi pezzi mancanti nel manoscritto erano passati tal quali nell'*Assedio di Corinto*, e precisamente la *Scena e Terzetto* dell'atto primo, il *Coro dei Turchi*, la *Cavatina* di Maometto, il seguente *Terzetto*, la *Scena e Quintetto*, l'*Allegro* del *Finale* dello stesso primo atto. Del secondo atto, il compositore ha utilizzato il *Coro d'introduzione*, la prima *Gran Scena*, il *Terzettino*, la *Scena e Preghiera*, il *Coro*, il *Recitativo* col primo *Coretto* del *Finale* dell'opera. I pezzi espressamente composti per la nuova partitura dell'*Assedio* hanno un valore di primo ordine. In fatti la vibrante *Ouverture*, che tutti conoscono, appartiene alla versione francese, come pure il fiero *Recitativo* di Cleomene, che è una pagina superba di drammaticità. Anchè l'*Allegro* del primo finale, vigorosamente espressivo e colorito, appartiene alla nuova partitura. Forse meno felici sono i rifacimenti e le aggiunte del secondo atto, che non va esente da qualche lungaggine. Le danze — richieste di prematica per la rappresentazione a l'*"Opéra"* — hanno vivacità e grazia. Basta tutta via al successo di quest'atto l'appassionata *Aria* di Pamira, il *Duetto* tra questa e Maometto, il cui *Andante* serba una bellezza inalterata, e la grandiosità solenne dell'ultimo quadro. Il terzo atto è senza dubbio il più bello dello spartito: il *Preludio*, l'entrata di Neocle e il suo saluto alle tombe, la commossa preghiera delle donne, che s'ode da lontani, l'*Aria* di grande stile drammatico in cui il protagonista prorompe in accenti di ardente passione e di invocazione al cielo, il *Terzetto* e sopra tutto il famoso quadro della *Benedizione delle Bandiere* e la *Scena finale* tutta pervasa di sincera eloquenza, di foga poderosa e travolgente, non hanno rivali in altra opera del tempo, fin che non apparisce il *Guglielmo Tell*.

Dopo la rappresentazione, svoltasi e chiusa tra vere ovazioni, una *Serenata* raggiunse il Maestro, che secondo la sua vecchia abitudine, soleva eclissarsi dal teatro subito finita l'opera, quale che ne fosse stato l'esito. Il giorno seguente Carlo X volle dargli un alto segno della sua soddisfazione conferendogli la croce della Legion d'Onore. Ma il governo reale nel duplice intento di affidare l'incremento dell'arte musicale ad un Maestro eminente e di legare alla Francia l'operista più insigne del tempo, nominava, con decreto del 17 ottobre 1826, Gioacchino Rossini « Compositore di musica del Re e Ispettore generale del Canto su tutte le istituzioni musicali del regno; con ventimila franchi d'onorario ».

I giornalisti umoristici parigini non valutando la effettiva importanza di quella nomina, o fingendo di non iscorgere in essa altro che una lauta sinecura, non lasciarono passare la buona occasione di commentare l'avvenimento con frizzi e caricature, più o meno felici e piccanti. Ma Rossini aveva troppo spirito per

lasciare il sopravvento agli altri; per ciò si faceva sorprendere ad arte dagli amici e specialmente dai giornalisti sui « boulevards » o nelle piazze tutto intento ad ascoltare i cantori e gli strimpellatori ambulanti, e persino quei « dilettanti » che dopo aver alzato un po' troppo il gomito si abbandonavano ai loro canti favoriti. E quando gli chiedevano che cosa facesse là, rispondeva che stava adempiendo le sue funzioni di ispettore del canto e che non gli pareva vero di trovar qualche cosa da segnalare nei suoi rapporti ufficiali.

In vero egli però pensava molto seriamente a dare un nuovo più largo e profondo indirizzo all'arte propria, ciò che voleva dire all'arte melodrammatica dell'età sua. All'*Assedio di Corinto* seguì pochi mesi dopo (il 26 marzo del '27) pure a l'*"Opéra"* il nuovo *Mosè*; ed a questa *première* seppero trattenerlo in teatro, e il pubblico trasportato dalla emozione gli decretò a scena aperta il più brillante personale della sua carriera.

Nell'agosto dell'anno seguente è la volta del *Conte Ory*, per il quale Rossini, fedele al suo sistema di comporre col minimo sforzo possibile, aveva da principio diviso di utilizzare la musiva del *Viaggio a Reims*, ma poi preso dall'interesse del soggetto, tolto da un *Vaudeville* di Scribe, che svolge una comica vicenda del secolo XII, si lasciò scaldare la fantasia e in un mese di lavoro scrisse di getto una delle più squisite commedie musicali dell'Ottocento.

Un anno soltanto decorre tra la rappresentazione del *Conte Ory* e quella del *Guglielmo Tell*, che suol essere considerato come il coronamento della breve carriera del Pesarese. Ma scostandoci dal criterio semplicemente cronologico, crediamo, come il De Curzon sostiene, che questo spartito fosse il punto di partenza di una nuova serie di lavori. È noto in fatti che un contratto con l'*"Opéra"* impegnava Rossini a comporre sei opere, di cui il *Tell* fu, purtroppo, la prima e l'ultima. La seconda doveva essere tratta dal *Faust* di Goethe, e già il Maestro d'accordo con Alessandro Dumas ne aveva tratteggiato la sceneggiatura. Con quali melodie avrebbe Rossini cantato l'amore e il dolore di Margherita? E quali forme (si chiedeva con ansiosa curiosità Arrigo Boito) avrebbe egli dato alle lugubri facezie e al cauchino infernale di Mefistofele, questo Figaro della notte?

Il Fétis ha asserito che un giorno, facendo visita a Rossini, questi gli mostrò un grosso fascicolo di partitura, dicendo: « Ceci c'est un

Faust de moi »; ma, con tutto il rispetto per l'illustre storico della musica, resto convinto che il faceto Pesarese si sia preso il gusto di giocare un tiro al suo dotto visitatore, del quale non aveva forse dimenticato certi giudizi critici poco imparziali, espressi nella *Biographie Universelle des Musiciens*. Comunque di un *Faust*, tra gli autografi inediti o tra gli abbozzi lasciati dal sommo compositore, non vi è assolutamente traccia alcuna, ond'è da ritenersi per certo che non ne scrisse mai una.

In torno all'improvviso, volontario silenzio di Gioacchino Rossini, molte ipotesi sono state fatte, basate su le cause più o meno probabili che possono aver concorso a tale determinazione; nulla però è parsa sufficiente a giustificare quella voluta abdicazione alla sovranità dell'arte, nell'età in cui altri appena cominciano ad ascendere il cammino della gloria.

Il mondo ha dovuto rimpiangere l'immateriale fine di Pergolesi, di Mozart, di Bellini, divine anime giovanili rapite alla gioia degli uomini; ma per loro fu d'uopo subire la inesorabile crudele del fato: il caso di Rossini è invece unico nella sua acerbità, perché è la viva e libera potenza del genio, che si condanna al silenzio nella piena vigoria di tutte le facoltà creative.

Di solito a chi gli chiedeva quando sarebbe tornato a comporre, il « Giove della Musica » rispondeva con un sorrisetto malizioso: « Quando sarà finito il sabato degli ebrei », alludendo al favore con cui in quel momento erano accolte le opere di Meyerbeer e di Halevy. Ma la vera, o le vere ragioni del suo inflessibile divisamento egli non volle mai confidare apertamente ad alcuno, nemmeno ai più intimi, e preferì portare con sé il segreto del suo silenzio.

TANCREDI MANTOVANI.

PARTITURE IN FORMATO TASCABILE

Recentissime pubblicazioni:

G. TARTINI

120066. - Concerto in *La maggiore*.

120068. - Concerto in *Re maggiore*.

per Violino e Orchestra d'Archi

Liberamente armonizzati ed istrumentati da
M. CORTI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Musica e musicisti in Brasile⁽¹⁾

II.

Gli Istituti e le istituzioni musicali del Brasile non hanno certo una storia che si perda nel buio dei secoli, né sono rilevanti per numero o si estendono con larghe e folte ramificazioni per tutta la vastissima repubblica. Primo, però, fra gli altri paesi del Sud America, il Brasile, si è data una specie di costituzione musicale promuovendo la creazione di un Conservatorio nazionale a Rio Janeiro e fomentando così il sorgere di altre similari istituzioni nelle capitali dei vari stati confederati. L'istruzione musicale nel Brasile ha quindi, da qualche anno, un indirizzo esemplare ufficialmente riconosciuto. Dal Conservatorio nazionale di Rio si ha l'indice programmatico per lo studio dello scibile musicale, sia pratico che teorico, magistrale ed istrumentale, e però la scuola, in materia, per eccellenza è seguita da quanti aspirano a dotarsi della massima cultura offerta dalla nazione in fatto di musica, e mirano conseguentemente alla consacrazione ufficiale dei loro meriti e talenti musicali.

A differenza dell'Argentina, le scuole private di musica non sono qui molto numerose, e non si fregiano, comunque, di titoli ed attributi pomposi e solenni.

Ciò non vuol dire, è da credere, che il commercio della musica venga esercitato al Brasile con maggiore serietà professionale che non altrove. A priori, certo, si può ammettere che l'eccessiva e smodata esibizione reclamistica di una qualsiasi virtù o prerogativa di questo o di quel fatto abbia da servire a mascherare palesi defezioni e sia come polvere negli occhi o come allettamento ciarlatanesco per i gonzi anziché un onesto e legittimo richiamo commerciale. Tanta dovizia di scuole e la loro liberalità, o meglio faciloneria didattica, a cui invischiano le velleità artistiche degli immancabili ed innumerevoli illusi e sfaccendati, che si credono votati alla musica, non può non produrre a lunga la mala genia dei cattivi dilettanti. Anche di questi, il Brasile non è così infestato come si verifica in altri paesi. Lo studio della musica, qui, non è ancora diventato una mania, e

(1) Vedi principio a pag. 245 e seg. del fasc. VIII-IX. A pag. 247, righe 13-14 (dopo gli asterischi) devesi leggere *raza mora invece di rossa moda*.

non si è così esteso con proporzione epidemica. Di epidemico non c'è che il jazz-band e le danze più o meno negriere e barbariche; ma ciò entra nell'ordine naturale della vita americana. A proposito, c'è chi crede ed assicura che il jazz-band è l'embrione o addirittura la prima e più tipica affermazione della musica nazionale del nuovo mondo. Bisognerebbe dimostrare allora, innanzi tutto, che il jazz-band è, nel complesso della sua costituzione organica e nei suoi singoli elementi, cosa essenzialmente originale, che non ripete, cioè, nulla dagli elementi istrumentali ed ideologici di altri paesi.

Invece il jazz-band, come aggregato istrumentale, preso nel tutto e nella parte, è quanto di più comune si possa trovare in qualsiasi latitudine del nostro vecchio mondo. Soltanto l'impiego dei singoli strumenti onde si compone, per ciò che è modo di esecuzione tecnica ed espressiva e fusione collettiva, si presta, in apparenza, a farsi ritenere come cosa originale. Ma in questo caso si tratta di una degenerazione stilistica. Gli strumenti del jazz-band non si suonano secondo le leggi del buon gusto artistico da secoli universalmente seguite: la loro cavata diventa una contrapposizione caricaturale, banale e sconcia, anzi; l'esecuzione meccanica un *quid* approssimativo da principianti: suonano, insomma, come olezzano certi fiori sfatti, che puzzano di fraticiume.

Resta, allora, il repertorio delle sue musiche. Or io ho, sì, inteso una certa infernale caccola poliritmica, che dovrebbe rispondere al carattere della musica dei negri, ma oltre ciò, che è pura materia elementare, non ho inteso altro che non fosse di dominio universale più o meno apprezzabile. Ho notato le stesse forme strofiche, salvo insignificanti variazioni che si passano fra loro, ad esempio, il cognito appassionato, svolazzante valzer, o la usuale vivace polka, o la non meno divulgata, saltellante e leggermente grottesca mazurka. Perfino ho osservato il melodizzare più vietò e le modalità cadenzali di tutte le musiche popolari, specialmente napoletane o napoletaneggianti; ma nulla, o ben poco, si è offerto alla mia attenzione di singolare ed originalmente autoctono.

Eppoi, come potrebbe il Brasile rifarsi una sensibilità propria dalle fondamenta, e rifilarla dalle forze originarie del paese, innegabilmente taurina barbariche, così imbevuto, come è, di civiltà europea e da essa completamente dominato?

Ma torniamo in argomento, ed osserviamo che benché il dilettantismo musicale nel Brasile non attecchisca dilagando come certe piante parassitarie, nullameno la passione e la vocazione irresistibile e naturale per l'arte dei suoni, in genere, floriscono senza esuberanti rigogli e si coltivano con misurato entusiasmo. Il Conservatorio nazionale di Rio accoglie un numero di allievi non molto superiore ai duecento — e risiede in una popolarissima metropoli che è il massimo centro d'attrazione sotto tutti i riguardi, d'ogni angolo del Brasile. Quello di S. Paolo, città che s'avvia ed è prossima al milione d'abitanti, ne conta assai meno — e non ve n'è altri di importanza segnabile. Con tutto ciò vivono nella repubblica brasiliera — la maggior parte e la migliore in quelle due città — non pochi professionisti di musica, chi volto all'insegnamento, chi occupato, nelle numerose orchestrine dei cinematografi e luoghi di ritrovo pubblico: quasi tutti usciti dalle scuole di maestri italiani, se non siano addirittura italiani qui emigrati.

Naturalmente, dopo quanto s'è detto, non si può parlare di una vita musicale brasiliana di intensa attività. Alla musica di concerto e a quella d'opera non sono dedicate che brevi stagioni le quali si esauriscono con poche esibizioni di virtuosi e qualche concerto sinfonico; e con un corso non numeroso di recite, che si svolgono al Teatro Municipale. Beninteso questa attività è riferibile soltanto a Rio ed a S. Paolo, chè le altre città brasiliane, come non contano gran che nella vita attiva e spirituale, in genere, del paese, così altrettanto importanti per ciò che è fatto e fattore di vita musicale. Rio e S. Paolo, poi, seguendo la corrente artistica di questi ultimi anni, hanno dato un certo sviluppo alle esecuzioni di concerti sinfonici. Entrambi possiedono un'orchestra sinfonica stabile — quella di S. Paolo sovvenuta con qualche larghezza dal Governo dello Stato omonimo — che si produce ogni mese: talvolta sotto la direzione dei vari direttori europei che si trovano di passaggio in Brasile. Quanto al teatro d'opera, nemmeno a dirlo trattandosi di un paese di carattere nettamente latino, è certo l'istituzione più popolare e più cospicua dell'arte musicale. Le tradizioni, anzi, del teatro lirico a Rio Janeiro ed a S. Paolo sono fra le migliori e più riputate dell'America del Sud.

Le stagioni liriche del Brasile si sono sempre svolte come appendice o complemento di quelle dell'Argentina. Prima che il « Colon » di Buenos Aires venisse costruito e diventasse

se il massimo teatro dell'America del Sud, Brasile ed Argentina andavano musicalmente di pari passo. Le grandi compagnie liriche che varcavano l'Atlantico passavano dall'uno all'altro paese con gli stessi elementi e le stesse manifestazioni artistiche; ed il fatto si ripete anche al presente. I brasiliani di Rio e di S. Paolo, anzi, per non essere da meno degli argentini, hanno sempre mirato ad avere per le loro stagioni d'opera ufficiali gli stessi spettacoli del Colon. Sino all'anno scorso ciò è stato possibile, ma è dubbio che per l'avvenire possa ripetersi. Il « Colon », ora, è un teatro sovvenzionato con larghe dotazioni municipali: può rispondere, cioè, alle esigenze della vita e dell'arte moderna in quanto ha da essere di esemplare funzionamento. I teatri del Brasile invece non si trovano ancora in queste condizioni. Nel Brasile non si è ancora fatta strada l'idea che il teatro lirico non può vivere, come non ha mai vissuto, senza l'aiuto di mecenati, e che oggi il mecenatismo chiamato, direi automaticamente, a succedere a quello passato, secondo l'indole dei nostri tempi, è il mecenatismo della collettività esercitato attraverso ai suoi organi rappresentativi: il Comune e lo Stato. Qualche cosa in questo senso si è già fatto, specie a S. Paolo, ma con carattere di precarietà e sporadicamente. Se il Brasile non pensa di tagliare le fila della sua tradizione teatrale ed ha in animo, invece, di rinsaldarle e vuole porsi all'altezza dei più accreditati paesi musicali del mondo, deve necessariamente e fatalmente accollarsi l'onere finanziario di un sussidio regolare e continuato per la dotazione economica dei suoi teatri. Credo che arriverà presto a tanto. Anche nei teatri municipali di Rio e di S. Paolo, come nel « Colon », la stagione d'opera è un avvenimento sociale di singolare importanza. In essi si esprimono il sentimento artistico e l'intellettualità del Brasile nella migliore e più alta estrinsecazione.

Noi italiani dobbiamo augurarci che quest'ufficio di civiltà non venga meno. È nostro particolare interesse. La musicalità, specie lirica del Brasile, possiamo vantarcene di averla creata noi. Siamo stati noi i primi e i più fortunati divulgatori di tutte le maggiori e migliori manifestazioni del genio musicale, e nostre furono e sono le opere che svegliarono e svegliano le più vaste e le più profonde risonanze di simpatia nel popolo brasiliano, e nostri, altresì, gli artisti più acclamati, testimoni della insuperata virtù del canto italiano.

ALCEO TONI.

ANGELO MASINI

E' morto il 29 u. s. a Forlì — ov'era nato or sono 83 anni — uno dei più grandi artisti dei nostri tempi, l'unico superstite della gloriosa epoca di Tamagno, Stagno e di Gayarre, insignito delle più alte onorificenze delle nazioni civili, prediletto da Principe e Re, circonfuso di meritata fama della quale alla giovane generazione è giunta soltanto l'eco.

Di umilissime origini, studiò con passione e ben presto s'impose per la bellezza dei mezzi vocali e per le rare virtù interpretative. Acquistò subito rinomanza e percorse tutti i primi teatri del mondo entusiasmante i diversi pubblici e ricevendo ovunque onori sovrani.

Il solo teatro nel quale non volle mai cantare fu la Scala, giacchè non essendovi stato accettato ai primordi della carriera come primo tenore d'obbligo, non volle mai più, in seguito, calcare quelle scene.

Nessuna insistenza, anche delle più autorizzate, compresa quella di Verdi, valse a rimuoverlo dal suo fermo proposito.

La sua potenza drammatica era di una efficacia travolgente, e le sue interpretazioni liriche assumevano i toni più carezzevoli: si che egli poteva interpretare con pari bravura Raoul negli *Ugonotti* e Almaviva nel *Barbiere*. Fu anche il primo interprete della *Messa* di Verdi.

Tamagno diceva che quando il Masini cantava, pareva che i suoni non uscissero da una gola umana, ma che l'aria vibrasse musicalmente come per un prodigo.

Preferiva le opere del nostro repertorio antico, ma seppe cimentarsi valorosamente anche in Wagner, eseguendo il *Lohengrin*.

Sopravvissuto a lungo alla meritata gloria, si dedicò all'agricoltura nella sua Forlì (ove anche creò un interessante Museo dei suoi ricordi) e soprattutto ad opere di beneficenza. Ogni calamità ed interesse pubblico, ogni privato bisogno trovavano in lui un pronto e generoso soccorritore.

La famiglia, ad onorare la sua memoria, e sicura interprete della nobiltà dell'animo suo, ha elargito un milione in beneficenza: L. 500 mila agli Istituti di Forlì, e L. 500 mila alla Casa di riposo « Giuseppe Verdi » di Milano.

Così il nome del grande compositore e del suo celebre interprete sono nobilmente associati nel beneficiare i vecchi artisti.

CARLO ALBANESI

I giornali inglesi hanno parole di sincero rimpianto per la morte del Maestro Carlo Albanesi, avvenuta a Londra alla fine dello scorso settembre. Questa scomparsa ha un significato particolarmente triste per noi, perchè, dopo la morte di Tosti e di Denza, l'Albanesi era il più autorevole superstite di quella « élite » di musicisti italiani che nell'ultimo cinquantennio hanno così efficacemente contribuito a diffondere e a far amare la nostra musica in Inghilterra.

L'Albanesi contava 67 anni, giacchè era nato a Napoli nel 1858; ma, malgrado gli anni, la sua figura simpatica e forte conservava ancora alcunchè di giovanile.

Due anni fa egli era stato colpito da una gravissima sventura che aveva avuto una profonda ripercussione sul suo spirito e sulla sua salute: la perdita quasi improvvisa della figliuola Meggie, la quale, sebbene poco più che ventenne, era già considerata come una delle attrici più promettenti della scena comica inglese.

Aveva studiato armonia e composizione sotto la guida di suo padre e del Maestro Sabino Falconi e in fresca età aveva esordito come valoroso pianista e compositore elegante.

Dopo una serie di concerti in Italia e a Parigi, sin dal 1882 si era stabilito a Londra dove in breve tempo era riuscito a conquistarsi una bella reputazione sempre nella sua doppia qualità di pianista e di compositore.

Nel 1890 fu assunto come professore di pianoforte nella « Royal Academy of Music », la più importante istituzione musicale inglese, e di recente era stato anche nominato esaminatore di tutte le classi di pianoforte alla stessa Accademia nonché al « Royal College of Music » e alla « Royal Academy of Music di Dublino ».

Molto apprezzato dalla Regina Vittoria, aveva avuto per allieve la Principessa ereditaria di Svezia, la Principessa Patricia di Connaught, la Duchessa Maria di Sassonia-Coburgo e la Duchessa Paula di Mecklenburg.

Come compositore l'Albanesi lascia sei Sonate per pianoforte, delle Liriche, alcuni lavori orchestrali, dei trili e dei quartetti per archi e gran numero di pezzi per pianoforte.

Alla vedova, notissima scrittrice di romanzi, e a una sua figliuola, che vive in India, le mostre più vive e più cordiali condoglianze.

RIVISTA
DELLE
RIVISTEBeethoven
e la critica del tempo

Giudicare opere nuove è sempre arduo, anche se si tratta di maestri di più chiaro lume e di maggiore potenza. Tutta la storia della critica periodica è un inutile richiamo alla prudenza. Per dare qualche nuova prova di tali verità, Carlo Grunsky scriveva di recente in *Die Musik* su « Beethoven nel giudizio dei tempi », e, parlando dal giudizio ormai unanime sulla grandezza del sommo sinfonista, ricordava opinioni emesse a suo tempo da uomini anche colti e stimati.

Quando fu eseguita la Seconda Sinfonia, Giovanni Spazier (buon compositore di Lieder e musica corale) la definì: « Un mostro ripugnante; un infetto, indomito drago divincolantesi, che non vuol morire, ed ancora sanguinante, nel finale, sbatte la coda inarcata vanamente minaccioso ». Questo giudizio oggi fa ridere, eppure lo Spazier era uomo molto stimato, critico e direttore di riviste musicali, e conosceva, si può dire, tutta l'arte del suo tempo.

« Al tedesco Habeneck, che lottava coraggiosamente a Parigi per Beethoven (*l'Anacreonte* di Cherubini venne fischiato nel 1803 come musica tedesca), diceva un violinista amico: per amor del cielo, dispensateci da quella robaccia barbarica ! Quel violinista era Rodolfo Kreutzer, a cui Beethoven dedicava la sua Sonata in La Maggiore per Violino ».

Per la Terza Sinfonia la *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* (organo della locale classe dei musicisti) diceva: « Chi scrive è certo fra i più schietti ammiratori di Beethoven, ma bisogna pur convenire che in questo lavoro vi è troppo del duro e del bizzarro, tanto che lo sguardo d'insieme è reso difficilissimo, e l'unità va quasi del tutto perduta ». E dopo tale giudizio la rivista continuava: « la Sinfonia di Eberl ci piacque invece straordinariamente ». Si, Antonio Eberl. Chi se ne ricorda ? La Sinfonia Eroica invece, bizzarra, sregolata, disunita, ecc., è là più salda che mai.

Un altro periodico molto influente scriveva « ... che il pubblico constava di tre parti. La

prima (fatta specie d'amici del Maestro) diceva che la Sinfonia è un capolavoro, nello stile zadato alla musica più alta, e se non piace ora, è perchè il pubblico non è abbastanza colto per simili bellezze ; ma tra duemila anni l'opera si metterà al posto dovuto. La seconda parte del pubblico nega assolutamente al lavoro ogni valore artistico e trova che vi è una sfrenata ricerca della stranezza e dell'eccentricità, senza mai bellezza, vera altezza, forza. Di questa opinione pare fosse anche Goethe, che non aveva criteri musicali molto sicuri. La terza parte del pubblico pensava che « con modulazioni e possenti passaggi, col raccapponare cose eterogenee... si può, sì, raggiungere senza troppa fatica una certa nom desiderabile originalità ; ma il genio si manifesta col bello e coll'elevato, e non già collo strano e col fantastico ».

« Beethoven ha scritta una nuova Sinfonia, che è piaciuta solo ai suoi amici più scalmanati », diceva il *Freimüthige*, della Quarta Sinfonia.

Della Quinta Sinfonia, non un critico qualunque, ma L. Spohr, buon compositore e grande ed intelligente violinista, diceva: « con molte bellezze singole, la Sinfonia non forma un insieme classico. Specialmente, manca al primo tema del primo tempo la dignità che deve avere il principio di una Sinfonia... L'ultimo tempo, col suo rumore inconcludente, soddisfa meno di tutto ». Ben altra intuizione ebbe uno sconosciuto parigino che, all'inizio di quel Finale (così trionfante) gridò dalla galleria: « Viva l'imperatore ! »

Difatti a Parigi c'era, specie al tempo di Napoleone, un forte gruppo beethoveniano. La Quinta Sinfonia vi arrivò con strana prontezza, e, secondo Romain Rolland, fino dal 1807. Gli scolari del Conservatorio la fecero conoscere al pubblico parigino, assieme ad altre Sinfonie di Beethoven. La Quinta dunque fu eseguita nel 1808 e l'Eroica nel 1811. Allora le *Pablettes de Polymnie* scrivevano: « Questo spesso bizzarro e barocco maestro ora si innalza col maestoso volo dell'aquila, ora striscia su terreno sassoso. Par di vedere colombe e coccodrilli rinchiusi assieme ».

Sulla Settima v'è una davvero preziosa espressione: « adesso le sfavillanze di questo

genio hanno raggiunto il *non plus ultra*, e Beethoven è maturo per il manicomio».

Ma il massimo della misconoscenza si ebbe per la Sinfonia Nona. Prima della coraggiosa ed illuminata azione di Wagner e Liszt, sono pochissime le voci che abbiano difesa l'opera con convinzione.

Spoer (a cui gli ultimi lavori beethoveniani non piacevano mai) giudicava «che i tre primi tempi della Nona sono inferiori a tutte le Sinfonie precedenti. Il finale poi è così mostruoso, senza gusto, e la sua concezione dell'ode di Schiller così triviale, da non capire come un genio pari a Beethoven l'abbia scritta. Trovo in ciò — egli dice — una nuova prova che Beethoven manca di educazione estetica e di senso della bellezza».

La *Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung* diceva addirittura «è come se la musica dovesse reggersi sul capo anziché sui piedi». Tale era il giudizio della classe professionale.

«La comprensione della Nona, che Habeneck difendeva a Parigi, si risvegliò in Germania da quella Domenica delle Palme del 1846, in cui Wagner, vincendo l'opposizione della sua orchestra, condusse in Dresden quell'opera alla vittoria.

Da tutto ciò riesce chiaro come la vera capacità di giudizio sull'intimo valore e sulla vitalità delle nuove composizioni, sia straordinariamente rara... Si dovrebbe proclamare la così poco ambita virtù dell'attendere; perché ci vuole del tempo per riconoscere e provare la durevole vitalità delle opere». E noi aggiungiamo che una buona dose di benevolenza verso le opere nuove, sarebbe la maggior prova di saggezza e di prudenza critica.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino e Pianoforte

BAZZINI (A.).

- E. R. 292. - *La ridda dei folletti*. (La ronde des lutins). Scherzo fantastico. Op. 25.
- 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.
- Revisioni di E. POLO.

BEETHOVEN (L. van.)

- Sonate*
- E. R. 71. - Volume I. (N. 1 a 5).
- E. R. 72. - Volume II. (N. 6 a 10).
- Revisione di R. PRINCIPE e M. VITALI.
- E. R. 396. - *Concerto*. Op. 61.
- E. R. 422. - *Due Romanze*. Op. 40 e 50.
- Revisione di M. ANZOLETTI.

PALASCHKO (J.).

- E. R. 393. - *Libro d'immagini*. Dieci piccoli Pezzi alla prima posizione. Op. 63.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Il Bach italiano

L'immenso ammirazione suscitata nel secolo XIX dalla grandezza di G. S. Bach (movimento ammiratissimo nella cui origine ebbe tanta parte Mendelssohn) e l'atteggiamento favorevole a tutto ciò che era intenso, vigoroso, complesso (Beethoven, Wagner, Brahms), fece considerare fino a poco tempo fa con un certo disprezzo l'arte del settecento anteriore alla fine di quel secolo. Non parliamo di quel che si disse, anche da uomini illustri, sull'opera italiana d'allora; ma è caratteristico il comportamento che si ebbe per la musica che ora i tedeschi dicono «sensibile», cioè quella con cui nacque la Sonata e la Sinfonia moderna, quale reazione contro il contrappunto. Pareva fosse nulla o tutt'al più sciacquatura di grandezza passata. Ora s'incomincia a vedere ch'era soltanto musica differente da quella di prima, e da quella di poi.

Nel caso di G. S. Bach, egli (l'immortale e possente genio polifonico) pareva un sacro e terribile colosso di forza e densità, davanti al quale i figli erano più o meno gracili eserbi degeneri. Solo Friedmann e Carlo Fil. Emmanuele si salvarono, perché avevano scritte Sonate, Concerti ecc. in stile vigoroso ed abbastanza intenso, pur traliegendo dall'indirizzo paterno. Giov. Cristoforo si ricordava solo di nome; in quanto poi a Giov. Cristiano, lo si giudicava indegno figlio di tanto padre. La sua musica è «superficialemente melodiosa, come tant'altra dello stesso tempo, e degna di cadere nell'oblio. Il suo nome soltanto la salverà» diceva C. H. Bitter.

Ora, col mutare delle idee, e col maturare degli studi sulla critica dello stile, si vanno scorgendo uomini ed atteggiamenti con occhi ben diversi, e Giov. Cristiano Bach attira attenzione particolare, pur senza che si commetta l'errore di proclamarlo un genio, od un musicista comunque da mettersi a confronto col padre. E poichè si tratta d'uno dei maestri tedeschi di quello stile che, diremo così, va da Pergolesi a Mozart (col caratteristico «allegro cantabile»), se ne occupano gli studiosi di cose mozartiane, e ne scrive abbastanza a lungo, nella *Revue de Musicologie*, M. Georges de Saint-Foix, coll'usata padronanza dell'argomento.

Lo scritto trae occasione dalla recente ristampa di *Dieci Sonate per Pianoforte*, curata da L. Landshoff in ediz. Peters. «Nell'inizio della sua prefazione, L. Landshoff enuncia una verità che oggi ci stupisce, ma che alla fine del settecento era del tutto corrente: quando in Inghilterra, in Francia od in Italia, si diceva *il celebre Bach* senza specificare di più, non si trattava né di G. Sebastiano né di Filippo Emmanuele, ma sempre del beniamino della famiglia, di Cristiano, del Bach di Londra.

ALFREDO CASELLA

PUPAZZETTI

CINQUE PEZZI FACILI.
PER PIANOFORTE
A QUATTRO MANI



Al mio carissimo amico VINCENZO TOMMASINI

PUPAZZETTI

Alfredo Casella
(1915)

I. MARCIETTA

Allegro molto vivace, quasi presto $\text{d}=192$

PRIMO

SECONDO

Proprietà G. RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO.
Tutti i diritti d'esecuzione, riproduzione e trascrizione sono riservati.
All rights of execution, reproduction and transcription are strictly reserved.

(Copyright MCMXVI, by G.RICORDI & Co.)

116742

y

116742

1. *pp sempre stacc.*

2. *pp*

3. *p perdendosi*

« Egli lascia la Germania a 19 anni, rinuncia all'insegnamento di suo fratello Filippo Emmanuele, viene in Italia per accompagnare, pare, una cantante italiana, e si stabilisce a Milano al servizio del cavaliere Litta. Servizio che gli lascia notevole libertà, perché il giovane Bach va a Bologna, entra in rapporto col celebre padre Martini e diventa presto uno de' suoi allievi prediletti. Là non si occupa che di musica sacra, e la sua lunga corrispondenza col venerabile teorico bolognese mostra uno spirito di rispetto e totale sottomissione. Poco dopo, a Napoli, s'inizia alla pratica dell'opera italiana, ed i suoi successi gli varranno tale celebrità, che nel 1762, sarà chiamato a Londra per fornirvi di musica il maggior teatro.

« Che dire di questo ultimo figlio dell'illustre Giov. Sebastiano Bach, formato alla dura disciplina di suo fratello Fil. Emmanuele, che si trasplanta in Italia, vi si converte al cattolicesimo e sotto il nome del Signor Giovanni Bacchi, diventa dopo sei anni maestro (non forse organista?) alla cappella del famoso Duomo di Milano? Ci si trova davanti ad una delle più curiose e radicali rivoluzioni registrate dalla storia musicale. In pochi anni il giovane allievo d'Emmanuele Bach è diventato un perfetto maestro italiano! E non solo le sue sinfonie milanesi avranno presto conquistato il pubblico delle molte accademie, dove andranno di pari passo con quelle del Sammartini, ma le sue opere soddisferanno a pieno gli uditori del San Carlo di Napoli e quelli del massimo teatro milanese.

« L'arte di Giov. Cristiano Bach, malgrado la sua restrizione o la sua frivolezza, è già incontestabilmente quella di Mozart. Difatti, anche senza sapere da fonte certa delle lezioni date a Londra nel 1764-65 a quel bambino da quest'uomo avvenente, colmato, non solo dai successi femminili, ma anche dal favore del Re e della Regina d'Inghilterra, non esiteremmo a proclamare la intima parentela che unisce il maestro all'allievo... Sia per la qualità melodica e sia per certe particolarità armoniche... suonando Cristiano Bach si respira il profumo speciale che esala da Mozart ventenne, che appunto è ancora tutto impregnato dell'arte del Bach di Londra ».

E, come per Mozart, Mr. G. de Saint-Foix riconosce nello stile di G. Cr. Bach la felice fusione d'elementi italiani (delle scuole milanesi, bolognese, napoletana) con elementi germanici di scuola e di tendenze innate, forse amalgamati con un po' di sentimentalità francese. Difatti il maestro mirava a Parigi, ed aveva osato presentarsi come cembalista e come operista, proprio durante la lotta tra Gluck e Piccinni. L'esito non era stato felice, ma non aveva escluso possibilità di ritentare la prova.

ITALIA

Il Secolo XX. - Milano, settembre 1926.
A. CAMETTI. - *La più antica effigie del Palestro*.

L'A. mostra come sia quella del frontespizio, in testa al 1º Libro delle Messe del Palestrina edito a Roma nel 1584 dai Fratelli Dorich.

Santa Cecilia. - Torino, luglio-settembre 1926.
I. ROSTAGNO. - *Giov. Pierluigi da Palestrina*. Continuazione dello schizzo biografico, che riassume le ultime notizie sul sommo Maestro prenestino.

DOTT. L. PERRACHIO. - *L'armonia élémentaire pratique*.

Continuazione. Si tratta delle Note di passaggio con ampiezza e chiarezza d'idee e molti esempi musicali.

— *La «Rappresentazione di Anima e di Corpo» d'E. de' Cavalieri*.

Si dà notizia del successo ottenuto da questo primo dramma spirituale secentesco, eseguito di recente a Francoforte sotto la direzione di Hermann Scherchen, ed a Bologna. Lo si eseguirà anche a Bruxelles.

Il Pianoforte. - Torino, agosto settembr. 1926.
A. DAMERINI. - *Sei lettere inedite di Verdi*.

« Le lettere qui pubblicate per la prima volta non rivelano fatti nuovi », l'ultima, domanda, non si sa a chi, « un buon cuoco ».

G. M. GATTI. - *L'opera drammatica di Ildebrando Pizzetti*.

Il concetto che l'opera sia « non lirica soltanto... ma dramma, cioè vita in movimento, la azione », viene seguito attraverso le varie opere del maestro.

M. D. CALVOCORESSI. - *Le opere strumentali di Charles Koechlin*.

Rapido sguardo al carattere melodico, poetico, e pure intenso ed elevato delle musiche di tale maestro, non ancora abbastanza apprezzato.

Bollettino Ceciliano. - Vicenza, luglio - agosto 1926.

G. PAGELLA. - *Sullo stile Palestriniano*. Seconda parte dello studio iniziato nel numero precedente, dove si considerano i vari procedimenti della tecnica palestriniana.

S. G. LE GUÉVEL. - *La Sequenza*. Illustrazione dell'Etimologia, Origine, Forma, Carattere di questo genere di canti, a scopo di divulgazione.

G. BORGHEZIO. - *Scuole di Canto Liturgico nel Medio Evo*. Notizie storiche spigolate da uno scritto di maggiore mole dell'autore stesso.

A. BAMBINI. - *Per l'Organo Italiano*. Osservazioni e proposte di riconcili ai tipi di strumenti proposti da G. Bas a conclusione dei suoi articoli sul ritorno alla tradizione classica, in *Musica Sacra di Milano*, d'ottobre-gennaio p. p.

Il Pensiero Musicale. - Bologna, giugno 1926.

G. BRIGHENTI ROSA. - *La rivolta*. E' contro l'originalità voluta, frutto di cultura « che dà alla testa a chi non l'ha salda sulle spalle ».

G. TEBALDINI. - *Emilia Gabibosi*. Scritto in lode della antica e colta musicista napoletana.

F. VATELLI. - *I madrigali drammatici di Adriano Banchieri.*
Prima parte d'un estratto dal libro « Arte e vita musicale a Bologna ». I madrigali drammatici sono considerati nell'inevitabile rapporto con quelli d'Orazio Vecchi.

La Nuova Antologia. - Roma, luglio 1926.
F. LIUZZI. - *Classicità del Palestrina e romanticismo flamingo.*
Bell'estratto d'una prossima biografia critica. La lettura prova anche una volta come occorra l'urgenza d'indagare l'estetica della musica medievale, tuttavia leggendaria; ma fa sentire un Palestrina ben superiore a quello « che preparava anche la 7^a di dominante » o al pretesco piacere sonoro delle minuzie del testo.

Vita Musicale Italiana. - Napoli, luglio 1926.
A. BONAVVENTURA. - *Nel 7^o Centenario di S. Francesco d'Assisi.*

« Cenni biografici di musiche francescane » dalle Laude del duecento sino ai lavori odierni.

G. BAS. - *L'Origine napoletana della musica da camera.*
Estratto da uno scritto maggiore, dove si riassumono assai brevemente le attuali conoscenze sull'argomento, traeendone una semplice linea complessiva.

R. VALENSISE. - *Dante e i silenzi musicali.*
Per l'A. ogni elemento autonomo d'una composizione musicale è separato da una pausa, effettiva o supposta. Si mostra come dovesse essere di tale opinione anche Dante, perché più volte parla di pause nella musica.

V. MORELLI. - *Antonio Sacchini fra i gluckisti di Parigi e... i briganti di Londra.*
Si comunicano alcune notizie sulla presentazione del Sacchini a Parigi in pieno periodo gluckista, e la sua felice affermazione « malgré tout ».

ESTERO

Le Monde Musical. - Parigi, luglio 1926.
Y. LEFEBURE. - *La Pédagogie de l'Interprétation.*

Prima parte d'uno studio di carattere generale, dove si espongono le basi di tale ramo pedagogico, partendo dal principio (wagneriano) che interpretare è seguire le intenzioni di chi creò l'opera d'arte.

R. ETIENNE. - *Heures musicales au Maroc.*
Gradevole scritto, di carattere piuttosto letterario, dove si descrive: Il canto del Maerzin, Al Ghielero di Meknes, Un'audizione di musica a Fez, con alcuni esempi musicali e varie spiegazioni su strumenti, forme musicali ed usi arabi.

M. PINCHERLE. - *Jean-Pierre Guignon et la Morale.*

A proposito d'un documento giudiziario venuto tra le mani all'A., si spiega come il celebre violinista (nato a Torino nel 1702 e scolaro di Somis) fosse avido di denaro e senza scrupoli per averne.

— *Louis-Claude d'Aquin.*
Biografia estratta dal *Journal de Musique par une Société d'amateurs* del 1773. Vi si dice pianamente quello che fece di notevole il celebre organista e compositore.

A. MANGEOT. - *Philippe Gaubert.*

Medaglione sul fiumana, compositore, direttore di concerti e del teatro dell'Opéra di Parigi.

— *Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot.*
Si rende conto del complesso di nozze storiche, estetiche, formali, con cui il celebre pianista accompagna le sue lezioni d'interpretazione. Si parla del Concerto in re minore di Mozart, delle Variazioni di Brahms-Paganini, e della 5^a Sonata di Scriabina.

E. THIBERGE. - *La Pédagogie du Mécanisme Intellectuel.*

Prima parte d'una serie di questioni poste agli allievi della Scuola Normale di musica di Parigi, e da cui risulta la natura e gli scopi della pedagogia.

Le Ménestrel. - Parigi, 23 luglio 1926.

A. SCHAEFFNER. - *Notes sur la musique des Afro-Américains.*

Continuarione dell'ampio scritto che finisce nel fascicolo del 5 agosto. Vi si analisi l'origine africana dei germi del jazz, del rag-time e dell'arte degli odierni maestri russi-francesi.

La Revue Musicale. - Parigi, agosto 1926.

E. FERRER. - *Leos Janacek.*

Scritto illustrativo che traccia la figura artistica di questo vecchio e tipico maestro moravo; il quale oggi quasi riassume l'odierna Cecoslovacchia. Ritratto antessso.

L. LANDRY. - *La sensibilité Musicale au temps de Shakespeare.*

Era così grande e diffusa nelle classi a cui erano diretti i lavori del sommo tragico, che se ne trovano tracce continue e d'una scena che stupisce.

J. B. PRODHOMME. - *Les dernières représentations du « Devin du village ».*

La graziosa ma ingenua opera buffa di Rousseau fu data per l'ultima volta all'Opéra nel 1829. Era in auge il romanticismo e Rossini trionfava. Una sera fu lanciata sulla scena una parrucca: oggetto significativo! L'opera si ripeté ancora, ma non comparse più in quel grande teatro.

E. CARBUCCI-AGUSTINI. - *Rapports entre la musique et les autres arts*

Così gran lavoro di parole si spiega che « ogni ideale teatrale comporta necessariamente una tendenza extra-estetica, sia nazionale, didattica, etica o politica ».

A. COEURROY. - *Pages inédites de Gérard de Nerval.*

Cinque estratti dalle molte critiche scritte su vari giornali.

Revue de Musicologie. - Parigi, agosto 1926.

A. MACHABEY. - *"Tonale" inédit du Grand manuscrit de Nevers (XII. siècle).*

Presentazione di questo trattato poetico, di cui si riproduce il testo (fatto nella tradizionale forma case-chiudica), ed una pagina in fac-simile.

L. de la LAURENCE. - *Les luthistes Charles Bocquet, Ant. Francisque et J. B. Besard.*

Fine dello studio, pieno di notizie e d'osservazioni sulla letteratura musicale del secolo.

C. BOUVET. - *La fin d'une dynastie d'artistes : Gervais-François Couperin et sa fille.*

Notizie su questi ultimi rappresentanti della gloriosa famiglia di musicisti, che tanto attrasse l'attenzione degli odierni musicologi francesi.

— *Deux lettres de Piccinni.*

Documenti in cui il Maestro sollecita dal Governo francese quello stipendio che gli era assicurato per contratto, ma che la Rivoluzione aveva di molto ridotto.

The Sackbut. - Londra, agosto 1926.

J. CASSO. - *Competitive Festivals.*

Sguardo all'origine e allo sviluppo dei festivali, che sono gare d'esecuzione corale. Principiati nel 1881, nel 1925 ne ebbero luogo ben 159. Facilmente si immagina l'azione che esercitano sulla diffusione della pratica e sul gusto musicale della nazione.

U. GREVILLE. - *Zurich Festival.*

« Ora, dopo un mese, che si ricorda? Una bella donna, una voce magnifica in un lavoro irritante, un buon direttore; ecco tutto ciò che vorrei tornar a gustare, oltre al teatro delle marionette... »

H. E. WORTHAM. - *Applause.*

Divagazioni sull'ultimo significato dell'applauso e sull'armonia della musica nel pubblico, e del pubblico sulla musica e sulle sue forme.

O. MASE. - *Singers and Musicians.*

Si fanno voti perché i cantanti abbiano, oltre ad una cultura vocale, anche una musicale.

The Musical Times. - Londra, luglio 1926.

A. BRENT-SMITH. - *Some Reflections on the Work of Scriabin.* (Alcune riflessioni sull'opera di Scriabin).

Inizio d'uno scritto contro l'arte dello Scriabin, che per l'A., essendo fondata su principi voluti, quasi meccanici, è priva d'intima vitalità spirituale.

H. FARJEON. - *C Natural and B Sharp.* (Do naturale e Si diesis).

Si mostra quanti suoni acusticamente diversi possano avere uno stesso nome. E come indicarli esattamente se non con rapporti numerici inusabili in pratica? Ma gli strumenti ad arco e le voci ne fanno avvertire abbastanza spesso le diversità.

B. MAINE. - *Personalities among Musical Critics - VI. - Robin Legge.*

Elogio del critico del *Daily Telegraph*, ch'è uno degli uomini che più contribuirono a stabilire solidi e degni rapporti tra giornalismo e musica.

C. DERENBURG. - *My Recollections of Brahms.* (I miei ricordi su Brahms).

L'A. (che in realtà si chiama Iossi Elbenschütz) fu allievo di Clara Schumann, e per mezzo suo entrò in rapporti col grande maestro; di cui riferisce traslato e piccoli aneddoti.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Late Tudor Composers - XVIII. - Giles Farnaby.*

L'A. riunisce quello che è noto sul Maestro che verosimilmente era celtico d'origine e nacque nel 1560 e morì prima del 1601. La sua maggior importanza forse è come compositore di cose virginalistiche, intonate ad un romanticismo che preparò quello di J. Field.

J. W. KLEIN. - *Verdi and "Falstaff".*

Storia e critica del capolavoro verdiano ch'è forse la più dilettante, sana, irresistibile opera comica che esista».

E. VAN DER STRAETEN. - *Händel's Use of Uncommon Instruments and Combinations.* (L'uso che fa Händel di strumenti e combinazioni inusuali).

Di solito si considera Händel come Maestro specialmente vocale; invece l'A. spiega come abbia usato per primo, o tra i primi, vari degli strumenti e delle loro combinazioni, che dalla fine del secolo andarono arricchendo la tavolozza orchestrale.

A. T. FROGGATT. - *Consecutive Fifths. (Quinto consecutivo).*

Considerazioni sul noto e sempre insoluto problema: urtano? nutre? e perché?

H. G. - *Organ Music.*

Tra le novità organistiche si parla a lungo della Sinfonia di Kalkbrenner Sacabli (ed. Curwen). Preludio e Passacaglia, Introduzione - Fuga - Coda. Finale, occupa ben 107 pagine di arretra stampa in formato oblungo, con una densa polifonia a 6 parti, disposta su 4 righe, con costanti incroci. Lo strumento deve avere almeno 4 tastiere.

W. C. SMITH. - *Playford. Some hitherto Unnoticed Catalogues of Early Music.*

Descrizione (con un fac-simile) d'una raccolta di cataloghi di pubblicazioni musicali, edite da Giov. ed Enrico Playford dal 1683 al 1697 e custoditi al Museo Britannico. Vi si trovano annunciate cose non elencate altrove. Lo scritto continua.

T. S. WOTTON. - *Orchestral Notation.*

Si parla delle convenzioni di scrittura: p. es. del suoni armonici d'arpa, d'strumenti a corde; dell'uso della chiave di violino per la voce di tenore, ecc. Continua.

The Musical Times. - Londra, agosto 1926.

H. G. - *William Thomas Best.*

Il 13 agosto ricorre il centenario della nascita del grande organista inglese. Se ne trameggia la figura ricordandone i pregl, specie come esecutore e trascrittore.

A. BRENT-SMITH. - *Some Reflections on the Work of Scriabin.*

Fine delle riflessioni oscuri, che non arrivano a celare significativi riconoscimenti.

B. MAINE. - *Personalities among Musical Critics. VII. Alfred Kalisch.*

Medaglione del « più circospetto tra i critici ».

— *Charles Wood.*

Necrologia con ritratto. Fu detto: « Il migliore maestro di composizione in Europa... La sua conoscenza della musica antica era encyclopedica, ed aveva la raffissima qualità di sentire l'uomo là dove molti dotti vedono il ricercato e l'arcaico ».

S. TOLSTOY. - *Music in Tolstoy's Life.*

Fine dell'estratto da « La famiglia e le idee di Tolstoy » (ed. Allen and Unwin). Si conclude confermando l'idea del grande asceta: « L'avvenire sarà di quel musicista che esimeranno le loro ispirazioni in linguaggio serio, chiaro ed intelligibile ».

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Late Tudor Composers. - XIX. John Marbeck.*

Si retificano vari errori sull'organista e compositore, nato forse nel 1514, e morto verosimilmente nel 1588.

B. MAINE. - *The Zurich Festival.*

Breve resoconto. « Uno dei successi più popolari fu la Partita di Casella... un capolavoro di immaginazione e di fattura ».

E. G. RICHARDSON. - *Acoustics of Church and Concert-Hall.* (Acustica delle chiese e sale da concerto).

Riassunto di tre lezioni tenute al University College di Londra, e dove si suggeriscono criteri pratici sul delicato argomento.

E. H. THIMAN. - *A Note on Grieg.*

Calda difesa del maestro norvegese, che, nel giudizio generale, soffre della sua stessa popolarità. Fu un

maestro delle piccole forme, e che per ciò? Forse che una ministra non può essere un capolavoro?

The Chesterian. - Londra, luglio-agosto 1926.
A. A. FRASER. - *Paul Dukas*.

Studio illustrativo del maestro che, « col suo interesse per Rameau e per i classici, e la sua arte di dare valore musicale quasi ad ogni parola in un'opera simbolista come *Arianna et Barbedeu*, unisce nel modo più felice la sentimentalità del romantico alla maestria del musicista ».

R. W. S. MENDL. - *Musical Portraiture*.

« Come può la musica ritrarre?... ». Essa espone pensieri ed emozioni assorbiti dalle persone a cui poesia, pittura, scultura le attribuirebbero... La musica è la sola arte che tratta sempre l'universale e mai il particolare.

D. MILHAUD. - *Louis Fleury*.

Il grande flautista purtroppo perduto viene prospettato, non solo come virtuoso, ma anche come uomo sempre pronto ad agire a vantaggio ed a servizio della musica.

J. F. PORTE. - *Mozart Pianoforte Playing*.

Sulla base di varie testimonianze, compresa quella di Beethoven, si spiega come l'esecuzione pianistica di Mozart fosse ben diversa dall'attuale, cioè « dellata, precisa, ma senza legato ».

Musical Opinion. - Londra, luglio 1926.

J. W. KLEIN. - *The Future of Bizet*.

« Carmen, L'Arlésienne, Djamilé, la Sinfonia Roma ed i Jeux d'Eaux sono opere che appartengono al futuro. Alcune sono già dimenticate, ma verrà giorno in cui uomini illuminati... le riporteranno alla luce del giorno ».

E. M. GREW. - *Some Aspects of Musical Genius. II*.

Per l'A. il genio musicale tipico è Mozart: meraviglioso nell'infanzia, che continua a svilupparsi finché viasse. « A mio parere, nella remota legge del genio, v'è più a favore della idea mistica di Platone, che non nelle teorie razionaliste. Virtù come quella di Mozart rappresentano il risveglio, l'attiva reminiscenza di conoscenze e percezioni acquisite in una vita pre-mondana ».

A Musical Pilgrimage in Vanishing London.

Il pellegrinaggio è diretto alla casa di Fairfax a Putney, dove vissero Mario (Giov. Matteo de Candia) e Giulia Grisi. Se ne dà uno schizzo ed un articolo illustrativo con particolari pieni di riferimenti al teatro italiano del secolo XIX.

A. E. HULL. - *On Musical Biographies*.

Si mette in guardia contro il diverso carattere delle biografie degli uomini anche maggiori. Bene di rado un biografo arriva a vedere intera la figura del Maestro ch'egli studia. Chi ne sente il lato biografico duro, chi ne sente quello critico, ecc.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 23 luglio 1926.

E. PREUSSNER. - *Melodientypen in der modernen Musik*. (Tipi melodici nella musica moderna).

Con frequenza giovani maestri tedeschi usano rapidi guizzi melodici discendenti, per non chiudere una frase e preparare l'inizio d'un'altra. Se ne citano molti esempi. Simili coincidenze di formule fanno pensare alle « maniere » del 1700.

Dr. E. KREXTZER. - *Alfred Brüggemann und sein Werk*.

Elogio di questo maestro tedesco, di cui i lavori sono pubblicati in ed. Ricordi, e che ha tradotto in tedesco opere di Puccini.

Dr. E. SCHMITZ. - *"Turandot"*.

Considerazioni generali e resoconto della prima felice esecuzione al Teatro di Dresda.

W. DAHMS. - *Musik und Autorenrecht in Italien*. (Musica e legge sui diritti d'autore in Italia)

Notizie sui voli emessi dal Congresso a Roma della Corporazione Fascista degli autori di teatro e di cinematografo.

— 6 agosto 1926.

J. AXELROD. - *Relativität in der Kunst*.

I giudizi in arte sono relativi. Se si eseguisce un'opera nuova, bella ma (p. es.) in isole rossiniane, la si condanna. « E un eroe di concetto ». Il valore dell'opera d'arte non è forse assoluto? Quindi si propone d'eseguire e pubblicare tutto senza nomi e date; sono elementi storici che verranno dopo. — Lo scritto continua nel num. del 20 agosto, e non finisce ancora.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 11 agosto 1926.

M. SCHORN. - *Donanceschinge Kammermusik-Aufführungen 1926*.

« Le esecuzioni di musiche da camera del 1926 a Donanceschingen sono state, secondo l'A., piuttosto povere; certo molto al disotto di quelle precedenti, benché sia sorta la musica madrigalesca a sostituire in parte quella strumentale.

— 18 agosto 1926.

R. W. - *Ein unveröffentlichter Brief Wagner's*.

« Una lettera inedita di Wagner » al cantante Carl Hill, lettera inviata senza troppo valore.

Dr. G. P. JENKWITH. - *Richard Wagner in Berlin*.

Quadro della prima solenne e felice esecuzione dell'Anello del Nibelungo a Berlino, nel 1881, presenzi Wagner festeggiatissimo.

S. BRICHTA. - *Wagner-Dämmerung und Verdi-Renaissance*. (Tramonto di Wagner e rinascita di Verdi).

Il fatto che ormai appare per vari segni (e sarebbe sembrato inconcepibile anni or sono) dipende, per l'A., da ciò che Wagner pretende molto (anzi moltissimo) dallo spettatore, mentre Verdi si può ascoltare anche come passatempo dopo una giornata di lavoro e di fatica. La Redazione fa amichevoli riserve.

— 4 agosto 1926.

O. DORN. - *Webers "Oberon" in Berlin, 1826*.

Pel centenario della prima esecuzione di Oberon, fatta a Berlino, senza scena, si riproducono i Ricordi di Enrico Dorn, nel 29 vol. de' suoi scritti, ora raro.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, luglio-agosto 1926.

Dr. A. HEUSS. - *Zeitgenössische Musik im In- und Ausland*. (Musica contemporanea in Germania e fuori).

Il confronto fra le esecuzioni musicali di Chemnitz (Società dei Musicisti Tedeschi a tendenza conservatrice) e di Zurigo (Società Internazionale delle Nuove

Musiche a tendenza rinnovatrice) pare all'A. favorevole alla musica tedesca, più seria e solida.

Dr. E. HEIMERAN. - *Der junge Goethe und die Musik*. (Goethe giovane e la musica).

Sì mostra quanta parte avesse la musica nell'ambiente giovanile del sesto poeta tedesco, e come il suo animo fosse naturalmente disposto a darvi parte intima ed essenziale nell'arte sua.

Dr. R. STEGLICH. - *Musikgeschichte in Büchern*.

Summaria rassegna di vari libri tedeschi di storia musicale. (Curioso come gli studi storici non siano mai stati così intensi, acuti, sempre più generali, come adesso, dopo tanti sforzi per liberarsi dalla tradizione e dal passato).

J. H. WETZEL. - *Von alten und neuen Volkslied*. (Canzone popolare vecchia e nuova). Plene ed acute osservazioni sulla massima maturità dell'arte popolare. Fondati sui sentimenti universali e continui, è si può dir senza tempo. Essa è un riflesso dell'arte d'arte; che cosa assorbe dalla musica odierna?

G. ERNST. - *Ueber den Begriff der Objektivität in der ausübenden Kunst*. (Sul concetto dell'oggettività nella pratica dell'arte). Considerazioni contrarie alla così detta « oggettività »; la quale si riduce alla negazione dell'interpretazione e dell'essenza stessa dell'arte, quale fu intesa anche dai maggiori genii.

E. HOPFMANN. - *Anschlagtechnische Gestaltungsmittel*.

Continuazione e repliche sulla polemica intorno al tocco pianistico, iniziata da H. Bohl (Biller pianistici) coll'intervento di A. Welke.

Die Musik. - Stoccarda, agosto 1926.

H. GRAF. - *Opernregie als Wissenschaft*. (La messa in scena delle opere come scienza).

Il complesso problema viene studiato dal punto di vista della Scienza teatrale in genere e della Teoria sistematica della messa in scena.

A. JEMNITZ. - *Der Streik*. (Lo sciopero).

Minuto scenario d'un dramma mimico (Tatadrama) in tre parti.

H. H. STUCKENSCHMIDT. - *Die Musik zum Film*.

Si può dire che tutti i problemi inerenti alla musica da cinema vengono qui considerati in maniera rapida e positiva, dando speciale risalto a quel che si fa a Berlino.

F. STICHTENOTH. - *Licht-und Bewegungsregie in der Oper*. (Luce e moto nella azione scenica).

Studio sul Coro del Prigionieri in Fidèle di Beethoven, con 4 fotografie dei gruppi plastic eseguiti secondo le direttive dell'A. dalla Scuola di Ginnastica di Cassel.

F. MAHLING. - *Wesen und Aufgabe der Musikkritik*. (Sostanza e compito della critica musicale).

Il tema viene studiato, quanto a pensiero; dal lato della chiara e profonda conoscenza, quanto a spirito dal lato della massima tensione e vitalità, quanto a volontà dal punto di vista della infallibile decisione.

W. ALTMANN. - *Ein Brief des jungen Otto Nicolai an seinen Vater*.

« Lemera del giovane Ottone Nicolai a suo padre »;

con accensi alla musica ed ai teneri rapporti tra padre e figlio.

R. WINTZER. - *Ein ungedruckter Brief von Robert Franz*.

Si presenta e si reca il documento che, pure essendo noto e citato, non venne mai pubblicato per intero.

A. WEISSMANN. - *Das Internationale Musikfest in Zürich*.

Resoconto abbastanza esteso, ed intonato all'accorta propria dell'autore.

Neue Musik-Zeitung. - Stoccarda, 1 agosto 1926.

Dr. R. STEGLICH. - *Musikgeschichte in Büchern vom charakterologischen Standpunkt*.

(La prova delle disposizioni del musicista dal punto di vista del carattere).

Il giusto riconoscimento delle qualità musicali degli individui non si può avere che memendo in rapporto i caratteri personali con le esigenze delle diverse vie dell'arte: composizione, interpretazione, scienza, didattica. Qui si considerano queste vocazioni separatamente.

A. von TOTH. - *Die Funktionslehre im praktischen Unterricht*. (La teoria delle funzioni nell'insegnamento pratico).

L'A. spiega com'egli si regoli per far sentire ed imparare a rendere i vari colori e le varie qualità (le funzioni) del tocco, attraverso ai tre gradi di studio del pianoforte.

R. TRONNIER. - *Berlioz in Deutschland*.

Alla fine del 1842 il Maestro fece un viaggio con concerti di musica propria in 11 città tedesche. Se ne danno notizie abbastanza minute.

W. DE WITT. - *Die Choral-Fermate*.

Nei corali (melodie religiose tedesche) si fanno per tradizione dei « punti coronati » che stanno fuori della forma della battuta. Certo spesso mascherano essi valori di durata, ma finora tutti gli studi fatti in argomento sono rimasti quasi inutili, ed il problema rimane sempre là; come mostra anche questo un po' semplice articolo.

Der Auftakt. - Praga, 1926, n. 7.

Dr. E. STEINHARD. - *Nachexpressionismus*. (Postimpressionismo).

Tendenze della musica odierna in rapporto alle esecuzioni internazionali di Zurigo, considerate rispetto alla Teoria, ai Masteri, all'Opera Marionettistica, alla Musica Strumentale.

PH. JARNACH. - *Das exotische in der modernen Musik*.

Si spiega come la parte dell'esotismo nella musica moderna sia in fondo abbastanza ristretta, e se ne considerano le cause.

Dr. V. JOSS. - *Zur Halbjahrhundert-Feier der Bayreuther Festspiele*. (Pel cinquantenario delle esecuzioni di Bayreuth).

« Una nuova orientazione è indispensabile perché Bayreuth torni ad avere la funzione direttrice nell'interpretazione wagneriana ». Per l'A. bisogna ispirarsi a quello che si fa a Francoforte.

Svetla Ceciliija. - Zagabria, 1926, n. 4.

I. MATETIC. - *Ancora sulla notazione di vecchie melodie istriane*.

M. R. Tacik ha pubblicato delle melodie istiane sulla

bene della scala temperata; l'A. retifica, e spiega come la versione genuina di quei cantù sia fondata su una scala non temperata detta « litorana », di cui si danno saggi di notazione esatta.

A. ZANINOVIC. - *Antichissime Litanie dei Santi, ancora in uso a Spalato.*

Nordic sull'uso di Spalato e Sebenico, di aggiungere *Hysie eleison. Christe audi nos, subra nos*, dopo ogni invocazione delle Litanie alle Rogazioni.

The Musical Quarterly. - Nuova York, luglio 1926.

D. G. MASON. - *Artist Ideals. II. Spontaneity.*

Elogio della spontaneità, intesa nel senso di totale indipendenza nel lavoro artistico, liberato da ogni preoccupazione di successo, d'influenza, di popolarità. È una qualità superiore dell'arte, e che oggi quasi manca.

A. COEURY. - *Flaubert the Musician.*

Si studia la parte ch'ebbe la musica nell'anima e negli scritti del grande letterato. « In realtà era musicale come un borghese, come uno di quei Filistei di cui detestava le onrose chiacchiere... In due o tre occasioni troviamo la musica apparire come forza psicologica ».

R. SCALERO. - *On the Origins of Music.*

Considerazioni piuttosto sull'essenza che sull'origine della musica. L'A. segue la definizione di Schopenhauer: « universalis ante rem », cioè il verbo universale prima che fossero le cose.

H. H. ROBERTS. - *Possible Survivals of African Song in Jamaica. (Possibili sopravvivenze di canto africano a Giamaica).*

A Giamaica esiste una religione abitata da negri importati dagli Spagnoli dominanti l'isola dal 1514 al 1655. L'autrice ha potuto registrare 10 melodie (con testo in parte incomprensibile), che i negri dicono Keromanti; nome delle tribù originarie africane della Costa d'Oro. La base tonale è in complesso ora minore ed ora maggiore.

J. B. PRODHOMME. - *Wagner, Berlioz and Monsieur Scribe.*

Due collaborazioni abortive. Si danno notizie sui tentativi fatti, ma con esito negativo, dai due grandi Maestri per collaborare col fortunato commediografo brevetto.

F. H. MARTENS. - *Mahomet and Music.*

Macometto condannò e proibì la musica come segno di depravazione, eppure essa si sviluppò con tutto il complesso della civiltà saracena ed araba. Vi si dà uno sguardo, lieve non troppo acuto.

J. R. FRAMPTON. - *Some Evidence for the Naturalness of the Less Usual Rhythms.*

Qualche prova della naturalezza di ritmi poco usuali. L'A. spiega come i ritmi a 5, 7 tempi, ecc. non sono « violazioni di leggi della mente umana ». La cosa è invece ovvia: basta ricordare che quei ritmi sono caratteristici d'alcuni popoli; come i 5/8 per il Basco.

J. TIERSOT. - *Two Centuries of a French Musical Family - The Couperins.* (Due secoli d'una famiglia francese di musicisti: i Couperins).

Ampio studio sulla dinastia degli organisti-compositori-cembalisti vissuti intorno alla chiesa di San Gerardo a Parigi. Naturalmente se ne esalta il maggior

rapresentante Francesco « il grande », di cui si dà un bel ritratto.

M. VARRO. - *The Sense of Power in the Artist and in the Child. (Il senso del potere nell'artista e nel bambino).*

Artista e bambino sono dominati da eccesso di vita emotiva in confronto dell'adattamento alla realtà. L'artista ha il senso del potere che nasce dalla facoltà di creare un mondo proprio e fantastico, ma ne misura gli effetti in rapporto agli altri uomini. Invece il bambino è amore e spettatore ad un tempo.

J. L. ERB. - *Music for a Better Community.*

« Musica per una migliore comunità » sarà quella che si farà a vantaggio e col contributo di tutti, di tutto il pubblico; a cui ora l'arte è riveduta, anichè, come un tempo, ai ricchi ed ai potenti.

G. M. GATTI. - *Four Composers of Present-Day Italy.*

I « Quattro compositori dell'Italia d'oggi » del quali si occupa quest'articolo sono M. Castelnovo-Tedesco, Vincenzo Davico, Riccardo Pizzigalli, Vincenzo Tommasi. Se ne danno abbassanti ampli studi illustrativi.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

HUNTER (F.).

E. R. 605. - *Rondò*, Op. 21, 30, 48. Revisione di E. POZZOLI.

KUHLAU (F.).

E. R. 592. - *12 Sonatine*, Op. 20, 55, 59. Revisione di E. POZZOLI.

MARTINI (Padre G. B.).

E. R. 647. - *Alcuni brani di Sonate:*
1. Adagio, estratto dalla 2^a Sonata.
2. Vivace, estratto dalla Sonata 1^a per il Cembalo.
3. Sonata 2^a per l'Organo.

E. R. 648. - *12 Sonate d'intavolatura per il Cembalo e l'Organo.*
Revisioni di M. VITALI.

PISCHNA (J.).

E. R. 96. - *Sessanta Esercizi progressivi.*
Revisione di E. MARCIANO.

RAMEAU (J. Ph.).

E. R. 686. - *12 Pezzi facili.* Revisione di A. LONGO.

SCHMITT (A.).

E. R. 21. - *Esercizi preparatori* per acquistare l'indipendenza e l'uguaglianza delle dita.

E. R. 43. - *Le cinque note* per Pianoforte applicate e per moto contrario al « Tocco » di G. FRUGATTA.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



VITA MUSICALE



PRIME ESECUZIONI

TEATRI

« Il Trittico francescano » di L. Refice

Nella cattedrale di Assisi ha avuto licetissima accoglienza questo nuovo lavoro del ben noto maestro romano, anche per merito del bellissimo libretto dovuto ad Emidio Mucci, e riferentesi a tre momenti caratteristici della vita del Santo, espressi nella più severa bellezza e ritratti con delicato linguaggio.

Ben rispondente all'azione è apparsa la musica, la quale, pur risentendo, talora, l'influenza di altri autori, ha bell'impeto drammatico, temi ispirati e chiaramente resi, sentimento poetico, accurata orchestrazione, anche se di tecnica non modernissima.

Piacquero soprattutto il tema della notte, quello di Madonna Povertà, e l'altro di Francesco.

Meritevole di elogio è apparsa l'esecuzione alla quale ha presieduto lo stesso autore, ben coadiuvato dalle masse corali e orchestrali e dai solisti tenore Radaelli e soprano Rafa.

■ Nella commemorazione francescana tenuta al Comunale di Modena, si è eseguito un oratorio del maestro Don Valentini, dedicato a S. Francesco, su libretto del prof. Nava; ed in quella di Trieste si è eseguita, nella Basilica, una Messa francescana del maestro Zuccoli, replicatasi la domenica successiva.

■ Il maestro bergamasco Emilio Pizzi, autore di molti lavori, ha avuto un ottimo successo al Donizetti della sua città, con l'opera *Ivania*, un prologo e tre atti, nuovissima per l'Italia, ma già rappresentata in Germania alcuni anni or sono. Sebbene il libretto (di anonimo autore) — volto in italiano da Antonio Lega — sia poco interessante e manierato, il Pizzi è riuscito a ravvivarne l'azione con della musica che, se ormai è sorpassata nello stile, rileva tuttavia sincerità di intendimenti e una tecnica esperta. Al buon esito hanno contribuito gli esecutori — la Capuana, Radaelli, la Oltrebella — e soprattutto l'orchestra validamente diretta dal maestro Del Campo.

Nella seconda sera si è presentato un nuovo complesso, ciò che permette un numero rilevante e consecutivo di replicate, ed il successo si è pienamente confermato. Le signore Nemeth e Hellersgruber, il giovane tenore Kiepura, il basso Zec, e i signori Renner, Arnold e Wernighk, hanno meritato unanimi e calorose approvazioni.

« Turandot », a Vienna

Il 14 c. m., all'Opera della Capitale austriaca, come nei mesi scorsi nell'America del Sud ed a Dresden, l'ultimo lavoro pucciniano ha avuto un entusiastico successo di pubblico e di critica. Korngold nella « Neue Freie Presse », Kralik nel « Wiener Tagblatt » e gli altri affermano unanimemente la grande e duratura vitalità del lavoro, mettendone in risalto le infinite bellezze. Vivamente attesa, tanto che il teatro era completamente esaurito da parecchi giorni, la rappresentazione di *Turandot* ha costituito l'avvenimento più importante della stagione. Vi assistevano le più spiccate personalità, con l'incaricato d'affari della nostra ambasciata, i critici dei principali giornali della nazione, i corrispondenti dei più importanti giornali italiani, il figlio di Puccini espressamente invitato, ed il Comm. Clausetti per la Casa Ricordi. Il successo si è delineato subito e si è intensificato con lo svolgersi dell'azione. Si sono avute, infatti, sette chiamate dopo il primo atto, dieci al secondo e dodici al terzo.

Turandot, inscenata magnificamente dal dottor Lothar Wallerstein di Francoforte, ha avuto una eccellente esecuzione diretta con rara cura e grande amore dal maestro Schalk. Precisa e ricca di coloriti e sfumature l'orchestra. Ottimi interpreti furono le signore Lehmann (*Turandot*) e Kjurina (*Liu*); il tenore Slezak, il basso Markhoff, i signori Dahan, Gallos e Marschall nelle parti di Ping, Pang e Pong. Intonati i cori e di pieno buon gusto l'allestimento scenico ed i costumi, opera del professor Roller.

Nella seconda sera si è presentato un nuovo complesso, ciò che permette un numero rilevante e consecutivo di replicate, ed il successo si è pienamente confermato. Le signore Nemeth e Hellersgruber, il giovane tenore Kiepura, il basso Zec, e i signori Renner, Arnold e Wernighk, hanno meritato unanimi e calorose approvazioni.

La tradizionale stagione d'autunno al nostro Dal Verme, interrotta per qualche anno, si sta svolgendo molto bene, con pieno consenso di pubblico. Finora si sono rappresentate: *Otello* (tenore Zenatello, baritono Inghilleri, signora Polla Puecher); *Butterfly* (signora Fumagalli-Riva, protagonista, tenore Costa Lo Giudice, baritono Ronchi); *Trovatore* (tenore Palet, baritono Inghilleri, signore Zavaska e Toini); *Fanciulla del West* (signora Cristoforeanu, tenore Piccaluga, baritono Viggiani Borghese). Lodevole le parti minori; fusa e precisa l'orchestra, diretta dal maestro Terni.

A Rovereto, diretta dall'autore festeggiatissimo, ha avuto coloroso successo l'opera *I Cavalieri di Ekebù* di Zandonai. Egli è stato ripetutamente applaudito, con il librettista Rosato e gli ottimi esecutori: la Casazza, la Mainardi, Franco Lo Giudice, Alfredo Rubino e Oreste Carozzi.

Con *Butterfly* e il ballo *Pietro Micca*, dopo circa dieci anni, si è riaperto il Teatro Vittorio Emanuele di Torino, completamente restaurato.

CONCERTI

Le nove Sinfonie alla Scala

« La Scala », intendendo commemorare degnamente il centenario della morte di Beethoven, mentre rappresenterà nella imminente stagione il *Fidelio*, d'accordo con l'E. C. O., ha intanto offerto al pubblico milanese, per la prima volta, il ciclo completo delle *Sinfonie*, sotto la direzione di Arturo Toscanini. E l'insigne direttore, ispirandosi ad un criterio artistico più che all'ordine cronologico, ha compreso la I, la II e la V nel primo programma; la IV e la III, nel secondo; la VI e la VII nel terzo; l'VIII e la IX nell'ultimo.

Si sono avute così quattro udizioni che si ricorderanno a lungo; esse hanno richiamato folla immensa, tale da dimostrare che nessuna crisi esiste e nessuna assenza di pubblico può lamentarsi di fronte a manifestazioni veramente artistiche.

Avendo tutta la stampa politica dedicato spazio inconsueto all'avvenimento, stimiamo inutile dare particolari sullo svolgimento delle esecuzioni o a tesserne lelogio (ormai superfluo quando dirige Toscanini); nè ci soffermeremo a descrivere il godimento, gli applausi, le acclamazioni e la lotta per la conquista di un posto, da parte del pubblico che faceva ressa alle porte da molte ore prima che s'iniziassero i concerti. Ci limiteremo soltanto ad augurare che manifestazioni consimili possano avverarsi più spesso per la gioia di tutti.

Oltre Toscanini è stato ammiratissimo an-

che il complesso orchestrale, e, nella IX Sinfonia, l'imponente massa corale, diretta dal Veneziani, ed i solisti Ines Maria Ferraris, Ebe Stignani, Piero Menescaldi e Antonio Righetti.

La stagione concertistica al nostro Conservatorio è stata inaugurata dalla giovane pianista brasiliana Judith Salemi, che ha dimostrato brillante temperamento e buona preparazione. Assai applaudita, ha dovuto concedere diversi numeri fuori programma.

Nel successivo concerto si presentarono Richard e Albert Kerncher, violinista e pianista. Anch'essi svolsero con bravura un interessante programma.

In occasione della Natività di M. V. venne eseguita nel nostro Duomo una nuovissima Messa solenne Ambrosiana del maestro Vito Fedeli, assai apprezzata per la sua chiarezza, per la quadratura ritmica, e per la perfetta rispondenza all'ambiente maestoso.

La ricorrenza della nascita di Verdi ebbe degno rilievo alla Cassa di Riposo con un bellissimo concerto — tutto di musica verdiana — dell'orchestra a plettro, diretta dal maestro Morlacchi, e con l'esecuzione di brani vocali da parte di due vecchi ricoverati all'Istituto. Intervennero molte notabilità e una rappresentanza del Comune di Busseto, con il Sindaco Verdi.

Anche al Costanzi, ove ha tenuto un altro concerto, Beniamino Gigli è stato acclamatissimo.

Vessey ha dato due concerti a Trieste, richiamando gran pubblico e ottenendo applausi calorosi.

Come pianista e come compositore, è stato assai applaudito alla S. Cecilia di Spezia, il giovane Italo Brancucci.

Unanimi consensi ha ottenuto il maestro Luigi Amadio in un suo concerto d'organo in S. Domenico a Palermo.

Nell'ultimo fascicolo, occupandoci dei saggi svolti dagli alunni del Liceo B. Marcello di Venezia, siamo incorsi in due omissioni: di accennare a quelli, riuscitosissimi, della Scuola di Violino del prof. Sacerdoti; e di aggiungere che il giovane Pais si era particolarmente distinto come solista nel Concerto di Haydn per violoncello e orchestra.

Alla Soc. Wagneriana di B. Ayres riportò ottimo successo il violinista italiano Emilio Tromben reduce da una brillante tournée nel Pacifico, dove, in collaborazione col pianista Carlo Prina, diede una serie di concerti con programmi interessantissimi e, cosa degna di nota, in gran parte di musica italiana. La *Rapsodia Piemontese* di Sinigaglia ed il *Concerto romantico* di Zandonai, interpretati da lui magistralmente, ebbero ovunque unanimi e lieve accoglienze di pubblico e di critica.

RECENSIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

GATTI (C.) — *Il Teatro alla Scala Rinnovato: Le prime quattro stagioni*. (Fratelli Treves, Milano).

Con questo nuovo volume — che la Casa Treves presenta in rete degna e con grande accuratezza tipografica — Carlo Gatti ha portato un notevolissimo contributo alla letteratura ed alla storia scaligera, occupandosi di un periodo che, se aveva trovato ampio sviluppo sui giornali e sulle riviste, manca appunto d'un libro che completamente lo riassumesse.

L'A., infatti, riportando molti dei suoi articoli già apparuti sull'*'Illustrazione Italiana'* ed aggiungendo materia nuova, ci offre la storia minuziosa ed esatta della Scala rinnovata e ci permette di seguire partitamente — sotto l'aspetto di cronaca e di critica — lo svolgimento delle prime quattro stagioni organizzate dall'Ente autonomo.

Egli afferma, nella prefazione, che le sue critiche sono di « tono encomiastico un po' troppo insistente », giustificandosi con il suo « svizzero amore per il glorioso teatro »; ma noi crediamo che il lettore a sua volta giustificherà « quel tono encomiastico » con la magnificenza degli spettacoli esaminati; e che, per di più, troverà che le critiche del Gatti sono piene di probità e di sagacia.

Il volume s'indizia con due capitoli che servono quasi di premessa. Nel primo si parla diffusamente del nuovo assetto organico e tecnico del teatro — prendendo le mosse dalla stagione del 1918, della quale non va dimenticato il grande successo ottenuto dalla *Nave di Montemezzi*, la stessa sera in cui i nostri soldati entrarono a Trento —; degli uomini ed enti che vi contribuirono; delle innovazioni apportate al palcoscenico. Il secondo capitolo è dedicato ad Arturo Toscanini, giustamente chiamato « l'animatore », e di lui si riporta la brillante carriera, tratteggiandone le eminenti doti d'artista.

I successivi capitoli definiti « Le manifestazioni artistiche » sono riservati all'esame di tutti indistintamente gli spettacoli che si sono svolti dal dicembre 1921 al maggio 1925. Possiamo così seguire cronologicamente lo svolgimento delle quattro stagioni, rievocare i successi e le battaglie delle prime più importanti, delle successive riprese, ecc. Passano quindi davanti ai nostri occhi le serate più memorabili: da quella d'inaugurazione col Falstaff, alle altre in cui si rappresentarono novità assolute, od esumazioni importanti, o assumevano particolare importanza per l'esecuzione di qualche artista eccezionale.

Per maggior chiarezza — quasi a documentazione — sono riportati i cartelloni delle diverse stagioni, delle quali si fa un nutrito riepilogo, e sono anche elencati gli spettacoli offerti per altri Eni, e le esecuzioni sinfoniche date dall'orchestra della Scala.

Il volume di oltre 280 pagine, formato 32×24, è arricchito di ben 180 illustrazioni di scene d'opere, d'interni, di fotografie di maestri, d'autori, d'artisti, ecc. e costituisce un lavoro di tale importanza da dover trovar posto nelle biblioteche degli istituti e istituzioni musicali, non solo, ma anche di tutti coloro che, sia pure come amatori, si occupano di musica e ne seguono le più nobili manifestazioni.

M.

JEANNIN (J.) — *Sur l'importance de la Tercie dans l'accompagnement grégorien*. (H. Héritier et Cie, Parigi). — *Études sur le Rythme Grégorien*. (E. Gioppe, Lione).

Due lavori di assai diversa importanza, ma tutt'e due ricchi d'osservazioni originali ed acute. Il primo è in realtà uno studio sull'importanza della terza nella tonalità antica, cioè tanto greco-romana quanto medievale. Ed il domo monaco benedettino ora alla badia di Altacomba in Savoia, mostra come, malgrado la prevalenza teorica dell'ottava e della quinta, la terza abbia sempre avuto vero valore decisivo. Quindi il suo uso legittimo nell'armonizzazione odierna delle melodie grégoriane. Per arrivare a tale risultato risultato pratico, l'A. considera la radicale diversità tra la polifonia praticata dai Greci, dove voci sole cantavano la melodia rum' al più in ottave (antifona) mentre strumenti facevano un contraccanto producendo intervalli vari; e la polifonia sviluppatisi all'età carolingia, tutta cantata da voci (la grande novità), a base di rapporti abbastanza cospicui di quarte o quinte ed ottave, benché neppure allora fossero escluse le terze e nemmeno le dissonanze.

Su certe idee dell'A. si possono avere opinioni diverse.

Gli studi sul ritmo grégoriano sono un estratto dall'introduzione (cioè il 19 Volume) della grande opera sulle *Mélodies liturgiques Syriennes et Chaldéennes* di cui abbiamo parlato a pag. 229 del fascicolo di luglio 1925. Polché quel lavoro suscitò osservazioni e polemiche tra studiosi, ora il testo primitivo si trova qua e là riconosciuto, e gli attacchi vengono riassesti e ribattuti. La monografia consta dunque di due parti: il corpo del libro, che ha carattere espositivo; e senza Appendici problematiche od esplicative. Tutto il complesso è diretto contro la teoria del ritmo a note uguali, ed a sostegno della ritmica a note di durata proporzionale, ricavata dai segni e lettere aggiunti ai neumi del più antico manoscritti ormai ritrovati in ogni paese.

Non possiamo fare a meno di dire che le idee e le prove di Dom J. Jeannin sembrano senza confronto più valide e convincenti di quelle che gli vennero opposte. Polché il quadro complessivo che ne risulta al intona naturalmente col complesso delle notizie (un'altra che sicure, bisogna pure riconoscerlo) che si hanno sulla musica del medioevo; mentre, secondo le idee solitamente, la tradizione musicale liturgica pare un blocco isolato ed estraneo a tutto quanto g'ha dinanzi.

Ciò dimo, bisogna aggiungere che il problema, o meglio: il groviglio dei problemi, entro cui Dom Jeannin si addentra, è così oscuro ed arduo, da escludere (almeno per ora) risoluzioni assolute e definitive; ma è già molto se si può fissare qualche base abbastanza solida. E secondo il docto' monaco d'Altacomba (e non è il solo né il primo di tale opinione), la base ritmico-gregoriana sarebbe un'alternativa di note di uno o di due tempi, che formano fedi binari e ternari, liberamente incatenati. Come in tutta la musica del pieno medioevo, il ritmo ternario avrebbe la preferenza. L'accento avrebbe carattere spontaneamente lungo, tendente al battere del moto ritmico, ma senza esservi per necessità. L'esecuzione originale doveva essere lentissima e martellata, come tuttavia in Oriente.

Ripetiamo, qui si trattano e si discutono questioni ardute e malsicure; ma Dom Jeannin ha messo assieme un libro, che non può lasciare indifferenti nessun uomo sincero che s'interessi all'argomento.

PERRACHIO (L.) — *G. S. Bach. Il Clavicembalo ben temperato.* (Bottega di Poesia, Milano).

« Non è un lavoro per i domi... Il mio è un lavoro semplice e scritto per i semplici... » Quelli che mi leggeranno perdonino le manchevolenze: le inevitabili manchevolenze di un piccolo lavoro che è ai piedi di una grande creazione. Se la mia fatica varrà ad invogliare qualcuno ad accostarsi alla grande creazione ed a fare più intenso il suo amore, mi si tenga conto di questo. E vada a compensare quello che non ho saputo fare... »

Queste parole dell'A. caratterizzano il libro, che è realmente opera non dotta, ma piena di ammirazione per capolavoro che illustra, ed adatta alla buona media dei musicisti nostrani. Leggendo si sente un amore di musica bachiana, che la spiega e tenta inlarvarsi altri con convinzione, riassumendo prima di tutto quello che fu già scritto; perché, si sa, intorno al Clavicembalo esiste tutt'una letteratura storica, teologica, estetica.

La materia è disposta così: una breve introduzione con rapida biografia del sonneno Macatzo, e l'analisi e commento dei vari Preludi e Fughe, con una breve conclusione che dà uno sguardo al complesso dell'opera bachiana.

In complesso, dunque: un libro consigliabile a quanti devono o vogliono spiegare il loro sguardo almeno un po' oltre « la soglia di questo tempio », l'A. ha mantenuto la promessa: « Non spalancherò la porta, non farò tutta la luce. Ma tocchierò un poco l'uscio perché ciascuno se l'apra e si faccia la luce da sé... »

GIULIO BAS.

RENDÀ (V.) — *Appunti di musica.* (Ed. Pavia, Torino).

Il volume di Vittorio Renda potrà interessare i maestri elementari, che, costretti a consolidare la loro cultura musicale dai doveri imposti dalla Riforma Gentile, si trovano spesso nella spiacerevole circostanza di sentirsi gravemente impacciati nell'assolvere il compito giovanile.

Il libro si divide in tre parti, e cioè: Teoria e canto corale scolastico, Cenni di storia della musica, Lessico musicale.

E. O.

MUSICA D'OGGI

invia a richiesta numeri di saggio, e preventivi per la pubblicità.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

LEIPOLDT (F.) — *Sturmlied per Coro misto, op. 4.* (N. Simrock, Berlino).

Su parole tempestose di W. Staeemann, il giovane autore scrive una musica piena di slancio, e che deve essere di non comune efficacia sonora all'esecuzione. La tecnica è press' a poco quella dei madrigali cromatici del 1500, con episodi polifoni alternati ad altri omofoni, senza esperimenti di novità d'ultimo figurino. Il complesso dà impressione solida e convincente. Le 4 voci di base sono spesso suddivise, e come pensate come masse vocali abbastanza nutriti.

SIEGL (O.) — *Zwei fröhliche Madrigale (2 allegri madrigali), op. 45.* — GRESS (R.) — *Morgenlied, Herbst, op. 27.* (L. Doblinger, Vienna).

Quattro lavori che si riallacciano all'arte madrigalesca del 1500, e certo sono concepiti per poche voci soliste, piuttosto che per grossi cori. Non oseremmo dire che L. Narenzo, né Gesualdo di Venosa, né Orlando Lasso, né Giov. Wilbye sieno redivivi; ma sono composizioni che resuscitano un'arte che fu mirabile e squisita, ed anche noi piudiamo alla rinascita.

GUERRINI (G.) — *Poemetto per Violoncello ed Orchestra. Riduzione per Violoncello e Pianoforte.* (F. Bongiovanni, Bologna).

Lavoro d'ampio respiro d'un tono nobile ed appassionato, in forma libera ma solida, e tecnica modernamente viva ma composta. L'edizione che abbiamo sotto occhio ha la parte d'orchestra ridotta per pianoforte; e, per quanto vi stiano molti accenzi ai vari strumenti, viene inevitabilmente a mancare l'elemento di colore e di sonorità, che pare debba essere importante nell'economia complessiva del lavoro. Il quale appare pensato orchestralmente in tutte le sue parti. Speriamo sentire presto eseguito questo Poemetto in qualche concerto.

NIEMANN (W.) — *Sonatina « Voix d'automne » per Pianoforte, op. 103.* (N. Simrock, Berlino).

Musica gradevole, scritta da maestro, in buono stile pianistico così che le note pare scorrono sole sotto le dita. Il 1^o tempo Un poco andante è piano e calmo; il 2^o è una Fughetta espressiva specie all'inizio, su una variazione del tema del 1^o tempo, con qualche troppo generosa abbondanza di progressioni. Il 3^o tempo si apre con un'introduzione (fatta anch'essa sul tema dei tempi precedenti, ma in modo minore), segue un episodio sulla melodia « Le caduti delle foglie » di Martin Pearson (morto nel 1630), con relative citazioni a più di pagina; poi il pezzo si sviluppa e chiude sul tema più bello e caratteristico del Fox-trot tragic « Ah! Wien » di M. Castelnovo-Tedesco (pag. 26 « Meno mosso »). Il tema è identico, nello stesso tono, e trattato nella stessa maniera, sia quanto a spirito, sia quanto ad elaborazione musicale e pianistica. A più di pagina è detto: « Dies ist » Totentanz « Danze macabre », sien' altro. Il pezzo di Castelnovo porta la data del 1923, fu composto negli ultimi mesi del 22, e fu eseguito da Walter Giesecking nelle principali città tedesche già nell'autunno del '23. La Sonatina di Niemann è datata: Ott-Nov. 1921.

ROCCA (L.) — *Tre Salmodie su Fioretti di S. Francesco.* (Sten Editrice, Torino).

L'A. ha concepito queste pagine pensando ad un umile terzario, il quale leggendo con devotissimo verso sera il libro dei Fioretti che tiene co'l manico dorso, accompagni sul clavicembalo con serena semplicità il suo mistico sal-

modiare ». La realtà risponde all'immagine. Con salmodie l'A. ha voluto dire cantillazioni, lettura modulare, vago parlato melodico, sostenuto da pochi elementi d'accompagnamento, nella regione grave. Ciò porta subito in un ambiente sereno, ma austero e pur dolce; che richiama il senso della povertà, ma senza l'idea del dolore. Insomma queste Salmodie ci sembrano tra le cose più francescane che siano uscite in questi anni giubilare.

ROGOWSKI (L. M.) — *Tre poesie di Yuan Ts'e-Ts'ai.* (Gebethner e Wolff, Varsavia).

Dolci ed esili canzoni, dove il testo (tradotto dall'antico cinese) viene più declamato che cantato veramente, mentre il pianoforte accompagna con pochi accordi appena ravvisati da qualche movimento.

PAMER (F. E.) — *4 Lieder. Chinesisches Intermezzo.* (L. Doblinger, Vienna).

Questi canzoni (scritti in momenti diversi) hanno un comune fondo romantico (cioè che non è necessariamente un classicismo), di cui si segue il graduale mascherarsi attraverso ai vari stadi di modernizzazione musicale. Mutamento legato a nuovi orientamenti della sensibilità poetica dell'autore.

STEPHAN (R.) — *Musik für 7 Saiten - Instrumente (Streichquintett, Klavier und Harfe).* Partitur. (Figli di B. Schott, Magganza).

Il lavoro che il doct. Karl Holl ha trovato e pubblicato dai manoscritti del giovane maestro, fa vivamente rimpiangere che la guerra abbia rovinata questa giovane energia così promettente. Le condizioni della musica tedesca immediatamente avanti il 1914 rendono inevitabili le forti influenze romantiche in genere, e in specie straussiane; ciò, sia nell'intima concezione, e sia nel linguaggio musicale. In tale ambiente dunque, certo lo Stephan presenta qui segni d'un raro vigore, e d'una non comune sensibilità. — I due pezzi possono pesare se vengono eseguiti l'uno dopo l'altro, anche per l'inevitabile limitazione dei pur bellissimi colori (dai pochi strumenti); ma p. es. suonando solo il primo pezzo, non si può non riscuotere senza sincera ammirazione.

GIULIO BAS.

BENVENUTI (G.) — *Diciotto Sonate di clavicembalisti italiani del settecento.* (Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Interessantissima pubblicazione per le notizie storico-bibliografiche, per la realizzazione di tutti i segni di abbellimento di cui è arricchita, che mettono lo studioso nella felice condizione di gustare intimamente lo spirito e la forma di ciascuna composizione.

Molto curata per altro appunto tutti gli altri segni di interpretazione, e la diteggistica splendissima.

La raccolta è tale inoltre da offrire allo studioso un copioso materiale per lo studio della primissima forma della Sonata, da cui si sviluppò la grande forma che più tardi verrà consacrata dal genio dei più grandi geni musicali del settecento.

FRESCOBALDI (G.) — *Partite raccolte, rivide e illustrate da F. Boghen.* (Gi Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Cinque Partite che fanno parte del primo libro delle Toccat e Partite di intavolatura di Cimbalo.

La revisione e la diseggiatura accuratissima, i segni di espressioni rispondenti alla varietà leggiadra del testo.

MELCHIORRE ROSA.

WILBOUCHEWITCH (M. N.) — *Chants et Rondes.* (M. Senart, Parigi).

La musicista ha riveduto di nove 24 poemetti di Ler-

monow; 6 Rondes di cui tre senza parole, contraddistinte dal titolo soltanto. Pur non amando il concetto di affidare al canto il semplice raddoppio di quanto fa la mano destra, o meglio ancora: pur non approvando l'idea di ridurre al povero ruolo di rinfioro le risse della mano destra nella musica più ingenua e primitiva, dobbiamo riconoscere che le castilene raccolte nel volumetto presentano spesso amabili attrattive di scorsorevolezza garbata.

AURIOL (T.) — *Quatre danses françaises du salon.* (E. Gaudet, Parigi).

Nella di particolarmente significativo nelle piccole danze ispirate alla massima semplicità e di modestissima difficoltà. Se la coreografia di Henriette Regnier avrà prerogative di eleganza e di garbo, essa potranno incontrare il gusto dei piccoli danzatori e di chi li sta a vedere.

TIRINDELLI (P. A.) — *Tre Liriche.* (C. Schmidl, Trieste).

Ancora una volta il popolare violinista-compositore ha messo in musica versi di Ada Negri, ai quali ha aggiunto una delicata lirica di Vittorio Malpassuti. Devoto alle trame vocali della melodia, l'autore cerca con comprensione evidente, preparando nuovo patrimonio di esecuzione alle dilettanti ed alle cultrici delle liriche da camera.

TARENGHI (M.) — *Madrigale.* (A. e G. Carisch e C., Milano).

La breve composizione vocale del M. Tarenghi è forse una delle migliori pagine del suo repertorio per canto. Spontanea ed elegante, essa si snoda con piacevolezza garbata dicendo molto in poco spazio.

CRISCUOLO DORIA (P.) — *Gavotte à Sylvie.* (A. e G. Carisch e C., Milano).

Facilissima ma non banale, la piccola gavotta può interessare i pianisti alle primissime armi.

PILATI (M.) — *Ninnu-nanna.* (F.lli Curci, Napoli).

La melodia ispirata ad una poesia popolare del secolo XIV è un poco disturbata da un commento straniero: irrequieto e tormentoso che le toglie la sua collante semplicità.

DE RUBERTIS (V.) — *Tre Canzoni infantili (testo spagnolo).* (U. Pizzi, Bologna).

L'autore ispirerà la breve estensione delle voci e considera le disposizioni musicali più comuni ai bambini: nell'ultima canzone intitolata *La Campana* egli aggiunge all'elemento dinamico così meccanico, un sotto di poesia salmoneca assai piacevole.

BECK SLINN (E.) — *Back to the Country per Pianoforte.* (Augener Ltd., Londra).

Cinque brevi schizzi dedicati ai bambini: semplici, ingenui, belli ma non incolori od insipidi.

BARISON (C.) — *Deux petits Morceaux de Concert.* (C. Schmidl, Trieste).

Vive di colore, scritte con una profonda conoscenza del violino, le due composizioni del notissimo violinista saranno indubbiamente festeggiate dagli esecutori che amano intercalare alle opere maggiori del repertorio da concerto, qualche pagina agile e caratteristica che riporti pubblico ed istrumentalisti.

ELISABETTA OSSORI.

Gli abbonati che ci avvertono del loro cambio di residenza sono pregati d'indicarci, anche, ove fino ad ora ricevevano « Musica d'oggi »

MUSICA SINFONICA

DE SABATA (V.) — *Gethsemani*. Poema contemplativo per Orchestra. (G. Ricordi & C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Del lavoro stesso che qui ci si accinge a recensire, l'autore ci offre una pregevole esecuzione in uno dei concerti sinfonici dati dall'orchestra bolognese nel maggio scorso nel nostro Teatro Comunale, esecuzione che valse a mettere ancora in sèrta luce nel nostro ambiente musicale il valore di questo distinto e colto musicista. — *Gethsemani* è un lavoro sinfonico dove l'autore, contrariamente alla sua natura musicale che è esuberante, orgiastica, si abbandona principalmente a un genere di Nostromo che innanzitutto dalle terrene umane passioni, tenderebbe alla conquista della poesia celeste.

Il poema, se non materialmente, spiritualmente può considerarsi diviso in tre parti, o meglio in tre quadri.

La sera nell'orto di Gethsemani con tanta la soave poesia della natura profumata d'erbe, di pace, di amore; la notte con le fosche sue tinte contrastanti con l'argento del cielo, nell'amessa di tante le voci misteriose della natura possenti e rivelatrici di dolore e di redenzione nella rinascita; l'alba con la carezza dei nuovi profumi del giorno, simbolo di ricompensa e di promessa divina.

Nella prima idea abbiamo un tema di carattere contemplativo affidato ai primi violini con sordina cui fanno subito eco gli altri archi pure con sordina. Il tema, che ha carattere frammentario, viene sviluppandosi a poco a poco ed estendendosi alla massa orchestrale per ricomparire poi affidato agli strumenti sorretti sempre dagli archi con equilibrato sviluppo polifonico.

Il secondo quadro si apre con squilli di trombe in sordina rinforzati da obbl. e coro inglese, mentre gli archi ne emulano svolazzi con carattere ambientale della notte stellata. E qui si entra nella parte vitale del lavoro, quindi meno discorsivo, ma più rappresentativo, più dinamica che statica, donde l'autore sa trarre situazioni emotive interessanti, specialmente ove lo strumentale si eleva ad imponente forza sonora.

Nell'ultimo quadro si ritorna allo stato contemplativo del primo. Il lavoro si chiude molto opportunamente con la rievocazione dei primi tempi, ad esprimere la dolce nostalgia di una visione celeste che è passata ed ha attinge le più alte cime dell'anima.

Così l'autore ci presenta un lavoro, che se nella sua essenza vitale non raggiunge l'interesse che deàn il precedente lavoro sinfonico *Javertas*, tuttavia ci dà testimonianza della forte tempesta di musicista da annoverarsi fra i migliori della moderna giovane schiera.

Elegantissima, chiara e corretta la semplice partitura della Casa Ricordi.

MELCHIORE ROSA

HONEGGER (A.) — *Concertino pour Piano et Orchestre*. (M. Senart, Parigi).

E' l'ora dei ritorni al settecento, ed anche A. Honegger ne ne dà un saggio e fra i più noverosi. Tre tempi: il primo vivo, un po' asciutto, ma energico, con frequenti tratti brevi e dialogate fra pianoforte ed orchestra. Il secondo d'una poesia e d'una nobile musicalità impossibili ad evocare sole parole. Il terzo tempo, d'una vivacità un po' rumorosa ed esuberante, è un tempo forte e rapido opportunamente diverso dal primo, e più spumeggiante. Ma, ce lo perdono l'A., ci pare chiusa male

il bel lavoro, terminando in nulla un'opera di raro vigore e vitalità.

Malgrado questa non lieve defezione, non c'è dubbio che questo Concertino è una delle cose più belle e rive fra tante che adesso (confessiamo di non sapere bene perché) si mettono a riprodurre, non solo l'impulso, il movimento instancabile, la forma del primo settecento, ma anche lo stile e la fisognia dei motivi e del complesso delle musiche.

Ripetiamo: perché sarà un tratto Hindemith, Stravinski, Honegger, e con loro il codazzo degli imitatori, tutti al sileno fatti tanto devoti dei Maestri settecenteschi (prima dello sbarco d'allora), questo n'è l'abbiamo capito noi, né siamo arrivati a saperlo nemmeno da quelli che meglio conoscono l'ultimo figurino. Ma non è escluso che da questa novissima antinidide venga fuori qualche cosa di veramente nuovo e veramente vivo. In tale senso questo Concertino è una delle promesse più attente e significative.

GRAENER (P.) — *Konzert für Klavier und Orchester*, op. 72. (N. Simrock, Berlino).

Opera novecento per intimo vigore di spirito propulsivo e quale esempio di Concerto concepito secondo il nuovo indirizzo contrappuntistico tedesco di ritorno alle tradizioni del 1700. Leggendo e rileggendo queste pagine non si può a meno di riconoscere la solida maestria dell'A., che non per nulla è alla sua opera n. 72. D'altra parte non si può non pensare a quella schiera di maestri tedeschi, che si riassume nel nome (sacro e terribile) di G. S. Bach, ed allo stesso tempo a quel manipolo d'uditivi giovanissimi che hanno oggi alla testa P. Hindemith. Nessuno dei due confronti è comodo per chiunque.

Contenuto espressivo, tecnico, stile pianistico, effetti sonori, tutto è condizionato alle basi a cui si è accennato ora. E fanno di questo Concerto un'opera di ineguale interesse, non fos'altro come segno che non sono i più giovani soltanto a seguire le nuove vie dell'arte germanica.

GILIO BAS.

PIANOFORTE A DUE MANI

R. PICK - MANGIAGALLI

115476. - *En fermant les yeux! Danse lente*
111362. - *Tre Intermezzi*: 1... Il neige! -
2. Canzonetta. - 3. Scherzo.
111363. - *Lunaire*.

Silhouettes de Carnaval. Quatre Morceaux
109932. - 1. *Mascarades*.

109933. - 2. *Chanson - sérenade à Colombe*.

109934. - 3. ...et Pierrette dansait.

109935. - 4. *La ronde des Arlequins*
109936. - *Réunis*.

110917. - *Chanson violette*.

112519. - *Miguardises*.

116795. - *Preludio e Toccata*.

116799. - *Deux Lunaires*: 1. *Colloque au clair de lune*. 2. *La danse d'Olaf*.

116951. - *Burlesca*.

116963. - *Cortèges. Trois pièces*: 1. *Les gnomes*. - 2. *Les petits soldats*. - 3. *Les masques*.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

IN TUTTI I TONI

CONCORSI

La Direzione del Conservatorio Giuseppe Verdi di Trieste invita ad un Concorso per un'opera in due atti o due quadri, strumentata per piccola orchestra e senza coro.

Possono parteciparvi gli alunni dell'ultimo corso di composizione del RR. Conservatorio o Istituti pareggianti. Scadenza 1 luglio 1927. Premio L. 2000 e l'esecuzione da parte degli alunni del Conservatorio.

Presso il Regio Conservatorio di musica di Napoli (al quale può richiedersi programma dettagliato) è aperto il consueto Concorso al premio « Bellini » (L. 300): a) per un solfeggio per voce di soprano; b) per una ouverture per orchestra normale. Scadenza 15 ottobre 1927.

Lo stesso premio Bellini, pel 1926 è stato vinto dal maestro napoletano Mario Pilati con un poemetto lirico per cori femminili ed orchestra, ispirato alla poesia « A Sera » di Fogazzaro.

Nel concorso delle Canzonette, svoltosi recentemente a Venezia, sono riusciti vincitori i seguenti lavori:

1° PREMIO: *Vien qua*, parole di Adolfo Arrigoni, musica di G. P. Marinotti. — 2° PREMIO: *In gondola*, versi del prof. Bogen, musica di Angelo Morandi. — 3° PREMIO: *El boso*, versi di Capalonga, musica di Benedetto Pastega. — 4° PREMIO: *La Dora in scia!*, parole e musica di Bloksteiner.

Nell'ultimo fascicolo riportammo da altri giornali che al maestro Laccetti, in seguito a Concorso, era stata affidata la cattedra di fuga e composizione del Conservatorio di Parma, della quale è titolare, invece, il maestro Guido Guerrini.

NOVITÀ

MARIO TARENghi

Prima vera

(Op. 102)

Piccolo Poema per voci di bambini.

Versi di LINA SCHWARZ.

(120200).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

NOTIZIE

Il programma della Scala è ormai completamente definito. La stagione s'inaugurerà a metà novembre col *Don Carlos*. Lavori nuovi sono *Delitto e castigo* di Pedrollo, su libretto di Forzano, e *La Dame di Challant* di Guarino (libretto di Rossato) vincitrice all'ultimo concorso governativo. Oltre le opere di primo allestimento — *Fidelio* di Beethoven, *Freischütz*, *Il cavaliere della rosa*, *Tosca*, *Gioconda*, *L'Elisir d'amore* di Donizetti, *Arianna e Barbablu*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* — si darebbero ancora *Débora e Jaéle*, *Lohengrin*, *Tristano*, *Chénier*, *Mefistofele*, *Turandot*, *Butterfly*, *Amore dei tre Re*, *Nerone*, *Un ballo in maschera*, *Kovuchina*, *I maestri cantori*, *Aida*, *Traviata*, *Lucia*, *Rigoletto* e la tetralogia wagneriana. Direttori d'orchestra saranno Toscanini, Panizza e Santini.

Al S. Carlo di Napoli si rappresenteranno: *Turandot*, *Nerone*, *Resurrezione* di Alfano, e *Quattro rusteghi* (novità); *Aida*, *Walkiria*, *Trifilio*, *Francesca da Rimini*, *Piccolo Maraf*, *Butterfly*, ed altre da destinarsi. Dirigerà il maestro Vitale.

La stagione lirica romana — in attesa che sia riattato il Costanzi — si svolgerà all'Argentina con *Turandot*, *Basi e Bote* di Pick Mangiagalli (novità assoluta), *Manon* di Puccini, *Falstaff*, *Hänsel e Gretel*, ed altre opere da destinarsi. Dirigeranno Molinari, Gui e Del Campo.

Il Teatro di Torino, per la sua imminente stagione concertistica — affidata ai maestri Gui, Molinari e De Sabata — ed alla quale parteciperanno solisti di chiara rinomanza — oltre il solito repertorio promette brani meno conosciuti di Bach, Mozart, Porpora, Vivaldi, e composizioni recenti di De Sabata, Castellnuovo, Malipiero, Respighi, Veretti, Davico, Casella e di altri compositori stranieri.

La danza pura e come manifestazione plastica troverà anche degnio posto, e così pure la compagnia del Diaghilew in quale inscenerà molte novità, quali *Barabau* di Rieti, *Pastorale* di Auric, *Matelots* di Poulenc, ecc.

Il nostro Teatro del Popolo sta per riaprirsi ad un ciclo di udizioni beethoveniane.

preparate dal maestro Carlo Gatti. Si eseguiranno quartetti, trili, tutte le sonate per violino e pianoforte, le migliori per cello e piano e per piano solo, nonché lieder per canto. Saranno interpreti il Quartetto Poltronieri, ed i suoi solisti, il soprano Ferraris, i pianisti D'Erasmo e Rossi.

Al Liceo Musicale di Bologna, il maestro Nordio si è fatto iniziatore di una serie di concerti di musica da camera.

La Società dei Concerti di Parma ha stabilito il programma della prossima stagione. Si avranno undici udizioni nelle quali si avvenderanno noti complessi e solisti.

Il 25° anniversario della morte di Verdi è stato celebrato nel teatro di Busseto, dalle organizzazioni sindacali parmensi, sotto la presidenza dell'on. Rossoni. Gli intervenuti hanno più tardi visitato la mostra d'arte di Alberto Pasini e la Villa Sant'Agata, e hanno portato una grande corona d'alloro alla casa dove nacque Verdi, alle Roncole.

L'Associazione siciliana «Gli Amici della Musica» di Palermo, iniziando il suo secondo anno di vita ha chiamato alla Presidenza del Consiglio direttivo, l'on. Principe Lanza di Scordia; a quella della Commissione musicale, il maestro Savasta; ed all'altra per l'Organizzazione, l'avv. Trasselli.

Alla casa natale di Bellini, a Catania, già dichiarata monumento nazionale, s'è recato un imponente corteo, in occasione del cinquantenario della traslazione della salma da Parigi. Vari oratori hanno efficacemente commemorato il grande maestro.

L'annuale Congresso dell'Association littéraire et artistique internationale, riunito a

Varsavia, ha approvato il principio dell'unificazione riguardo alla durata della protezione dei diritti d'autore per un periodo di cinquant'anni dalla morte dell'autore e ha dato la sua adesione al testo dello schema di progetto di legge relativo ai diritti d'autore approvato dall'Associazione stessa.

Gloria Caruso, la piccola figlia del celebre tenore, a mezzo del suo tutor ha diffidato i figli ed il fratello di Caruso dal dividere i diritti riscossi sulle vendite dei dischi «Victor» il cui importo si aggira sul milione di dollari.

NECROLOGIO

Recentemente è morto a Torino Arturo Pessina, distintissimo artista che ai suoi tempi ha cantato nel più importanti teatri italiani ed esteri, eseguendo tutto il grande repertorio nostro e straniero. E' ancora viva nella memoria la sua eletta interpretazione del *Faust* e quella di Hans Sachs, nei *Maestri Cantori*.

Negli ultimi anni aveva una fiorente scuola di canto a Torino. Spechiatto galantuomo lascia largo rimpianto di sé.

A Resina, il 15 settembre è cessata di vivere la pianista Tina Filippini, di soli ventiquattro anni, vera figura di artista che già aveva conquistato una grande reputazione non solo in Italia, ma anche all'estero, e soprattutto in America. Allieva del maestro Marciano, ancora decenne si era rivelata già un'esecutrice provetta, così da essere subito ammessa a presentarsi all'Augusteo di Roma, con un successo ancor oggi ricordato.

COMPOSIZIONI PER PIANOFORTE A DUE MANI

GRIMALDI (F.)

SCÈNES MIGNONNES

- 110686. - N. 1. Chant d'Avril. - Nocturne.
- 110687. - " 2. Près de la source. - Idylle.
- 110688. - " 3. Ile enchantée. - Barcarolle.
- 110689. - " 4. Pré fleuri. - Valse.

LE MARIONETTE

- 110702. - N. 1. Pierrot à Colombina. - Serenata.
- 110703. - N. 2. Duetto d'amore. Notturno.
- 110704. - N. 3. Danza di Colombina.
- 110705. - Bluettes. - Morceau de Salon.
- 110706. - Etoile du soir. - Notturno.
- 110707. - Souvenirs d'Espagne. - Morceau.
- 110708. - Feu follet. Temps de Valse.
- 110709. - Le petit gamig. (Op. 107). - Morceau.
- 112455. - Doute. (Op. 128). - Caprice.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Direzione Concerti Aldrovandi - Carlotti

VIA ANDEGARI, 12

MILANO (2)

Telefono 87-144

Engagements - Arrangements in ogni città d'Italia

Rappresentanze:

- | | |
|-------------|--------------|
| F. LAMOND | - Pianista |
| E. SAUER | - " |
| I. KOCIAN | - Violinista |
| F. VECSEY | - " |
| A. FOELDESY | - Cellista |
| E. MAINARDI | - " |
| H. SPANI | - Soprano |
| M. GREY | - " |
- QUARTETTO POLTRONIERI
ecc. ecc.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE e Canto solo

BARTHÉLEMY (R.). *Pesca d'amore (Les Silences)*. Canzone appassionata. Paroles italiennes de R. Bracco. Version française de Xanrof. Ms. ou Br. (Testo napoletano e francese):

(R. 933) Chant et Piano.

(R. 934) Chant seul.

BRUNEL (R.). *La Gitane aux étoiles (Pensando en España)*. Chanson. Paroles de A. Foucher. Ms. ou Br.:

(R. 524) Chant et Piano.

(R. 525) Chant seul.

MUSELLA (S.). (120213). *Cleopatra*. Frammento da una poesia di A. Cervi. S. o T.

(120214). *Rabbrividisce il mare*, dai «Vecchi pastelli». (Intermezzo di rime) di G. d'Antunzio. Ms. o Br.

RECLI (GIULIA). (116805). *Il pastore canta*. Poesia di Liris Carme. S. o T. (Testo italiano, francese, inglese e tedesco).

(116887). *Bergerette*. Parole di J. Fr. Regnard. S. o T. (Testo italiano, francese, inglese e tedesco).

(116899). *Sai fiume*. Parole di E. Panzocchi. Ms. o Br. (Testo italiano, francese, inglese e tedesco).

(118600). *Cardellina*. Parole popolari della Corsica. Ms. o Br. (Testo italiano, francese, inglese e tedesco).

ROTA RINALDI (M.). (120268). *La Figliola del Re*. Traduzione dal greco di N. Tommaso. S. o T.

(120269). *Il Presagio*. Traduzione dal greco di N. Tommaso. Ms. Br.

SZULC (J.). *Koloa*. Chanson sur les motifs de la Danse Hawaïenne. Paroles de G. de Wissam:

(R. 951) Chant et Piano.

(R. 952) Chant seul.

PIANOFORTE

BERENS (E.). *Nuova Scuola della velocità*. 40 Esercizi. Op. 61. (Testo italiano, spagnolo, francese e inglese):

(E. R. 733) Fascicolo I. Esercizi N. 1 al 14.

(E. R. 734) " II. " " 15 al 26.

(E. R. 735) " III. " " 27 al 33.

(E. R. 736) " IV. " " 34 al 40.

CLEMENTI (M.). (E. R. 623). *Dodici Sonatine*, Op. 26, 37, 38. Edizione ritagliata, fraeggiata, con annotazioni per cura di B. Mugellini.

MUSELLA (S.). (120215). *Marisa*. (dalle «Impressioni napoletane»).

SCARLATTI (D.). *Opere complete per Clavicembalo*, criticamente rivedute e ordinate in forma di Suites

da A. Longo. (Testo italiano, spagnolo, francese e inglese):

(E. R. 541 a 550). Dieci Volumi di 10 Suites ciascuno.

(E. R. 551). Supplemento. 45 Pezzi, disposti per ordine di tonalità.

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

BEETHOVEN (L. van). (E. R. 616). *Settimino*. Op. 20. Edizione riveduta e corretta da G. Tagliapetra.

KUHLAU (F.). (E. R. 684). *Sei Sonatine*. Op. 44 e 96. Edizione riveduta e ritagliata da E. Pozzoli.

MOZART (W. A.). (E. R. 624). *Ouvertures*. Edizione riveduta da G. Tagliapetra.

WEBER (C. M.). (E. R. 618). *Ouvertures*. Riduzione di E. Pozzoli.

MANDOLINO SOLO

MORLACCHI (A.). *I Grasatieri di V. Valente*. Sei riduzioni:

(120285), N. 1. ATTO I. Strofe: *E la fasciula un demone...*

(120286), " 2. — Strofe: *Della verde e bionda Albione...*

(120287), " 3. ATTO II. Valzer: *In compagnia è un'altra cosa...*

(120288), " 4. — Leggenda: *Dal sen del mar...*

(120289), " 5. ATTO III. Strofe: *Nell'ebbrezza d'un dolce sospir...*

(120290), " 6. — Tirolese.

ORCHESTRA con Pianoforte-conduttore

LEMONDE (L.). (R. 948). *Noz deux*. Fox-trot, arrangiato par D. Bernadix.

RINALDI (G.). (R. 950). *Coralis (Song)*. Fox-trot.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

GRIEG (E.)

E. R. 164. - *Pezzi litici*, Op. 12.

E. R. 165. - *Ventiquattri Danze e Melodie popolari nordiche*, Op. 17.

E. R. 166. - *Scene popolari*, Op. 19.

E. R. 167. - *Pagine d'Album*, Op. 28.

Revisioni di E. MARCIANDI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

ALTRÉ EDIZIONI

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

- BORRIELLO (A.), *Il Re Orso di Arrigo Boito*. Con una lettera di Benedetto Croce. (Albrighti, Segati & C., Milano).
- BERNARDI (G. G.), *Armonia*. Con prefazione di M. E. Bossi. (U. Hoepli, Milano).
- CHIEREGHIN (S.), *Sintesi di Storia della musica*. (L'Eroica, Milano).
- CIMBRO (A.), *R. Strauss: I Poemi sinfonici*. (Bottega di Poesia, Milano).
- FORCOLIN (R.), *Le basi ideali dell'eternismo*. Discorso agli uomini della cultura. (Cattedra Italiana di Pubblicità, Treviso).
- FRANK (P.), *Kurgesetztes Tonkunstlerleben für Musiker und Freunde der Tonkunst*. Neu bearbeitet von W. Ullmann. (Carl Merleburger, Leipzig).
- JUNK (V.), *Die Bedeutung der Schauspieler in Musikdrama*. (L. Doblinger, Leipzig).
- MINOTTI (G.), *Die Entrüstung des Schumann'schen Sphinx-Gehäimnisses*. (L. Doblinger, Leipzig).
- PERRACHIO (L.), *G. S. Bach: Il Clavicembalo ben temperato*. (Bottega di Poesia, Milano).
- PERRIER DE LA BATHIE (E.), *La Joie des Orgues*. (Imp. Commerciale, Annecy).
- PROTA GIURLEO (U.), Alessandro Scarlatti « Il Palermitano » (presso l'A., Napoli).
- RADICOTTI (G.), *Spontini a Berlino*. (Ist. Marchigiano di Scienze, Lettere ed Arti).
- RENDI (V.), *Appunti di musica*. (G. B. Paravia, Torino).
- RICCI (V.), *Il Pianista. Pensieri, gieddi e consigli di eminenti scrittori*. (U. Hoepli, Milano).
- ROLANDI (U.), *Il librettista del « Matrimonio segreto »*: Giovanni Bertati. (C. Reali, Trieste).
- SCHWARTZ (R.), *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1925*. (C. F. Peters, Leipzig).
- TACCHINARDI (A.), *Ritmica musicale*. Con 220 illustrazioni. (U. Hoepli, Milano).
- TESSIER (A.), *Les Musiciens célèbres*: Cooperin. (H. Laurens, Parigi).

MUSICA SACRA

- DE BONIS (A.), *Missa brevis, in honorem S. Joseph, duabus paribus Vocibus, Organo vel Harmonio comitante concorda*. (Sten editrice, Torino).
- FRANCO (Pr. C.), *Ps. XLVII Laude Jerusalem ad Chorum durum vocum Inaequallum Organo comitante*. (Sten editrice, Torino).
- PRAENESTINUS (J. P.), *Missa « Jesu nostra redemptio ». Quatuor Vocibus Inaequalibus hodiensi chorus transcripsit Presb. I. ROSTAGNO*. (Sten editrice, Torino).
- RIHOVSKY (A.), *Missa in hon. Scti Antonii de Padua*. Op. 86. (M. Urbánek, Praga).
- TERRABUGIO (G.), *Messa in onore dei Santi Vittore e Corona, a tre Voci sibili con accompagnamento di Organo*. (Sten editrice, Torino).
- MUELLER-ZUERICH (P.), *Te Deum für Sopran- und Bass. Solo gemischten Chor und Orchester*. Op. II (Klavir-Auszug). (B. Schott's Söhne, Mainz).

MUSICA STRUMENTALE DA CAMERA

- BACHRICH (E.), *Duo für Violine und Violoncello*, Op. 5. (L. Doblinger, Wien).
- BONPORTI (F. A.), *Aria della Sonata in Fa per Violino e Piano*, Revisione di M. Anroletti. Realizzazione del Basso di U. Beretta. (E. Bernardi, Trento).

- CARSE (A.), *Felice-Rondino, Violin with Piano*. — *Gentle Swaying, Violin with Piano*. — *A Morning Song for Violin & Piano*. (Augener Ltd., London).
- DIETRICH (O.), *Suite G. moll, für Flöte und Klavier*. (L. Doblinger, Leipzig).
- HAAS (J.), *Kirchen-Sonate für Violine und Orgel*. Op. 62. — *Kirchen-Sonate N. 2 in D. moll für Violine und Orgel*. (B. Schott's Söhne, Mainz).
- MARAK (J.), *Classique et Moderne. Collection de plus célèbres compositions pour Violon et Pianoforte*. Cahier IX et X. (M. Urbánek, Praha).
- MITTLER (F.), *Chaconne für Violine solo*. Op. 10. (L. Doblinger, Leipzig).
- REGER (M.), *Erste Serenade. Bearbeitung für zwei Violinen und Violoncello von O. Schairlin*. (Bote & G. Bock, Berlin).
- REUTTER (H.), *Sonate für Violine und Klavier*. (B. Schott's Söhne, Mainz).
- RICCI-SIGNORINI (A.), *Allegretto gioioso per Violoncello e Pianoforte*; *Un rascchetto per Violino e Pianoforte*; *Canto glorioso per Violino e Pianoforte*. (A. & G. Carisch & C., Milano).
- SAINTON (Ph. P.), *Lament for Violin with Piano*. (Augener Ltd., London).
- SEYBOLD (A.), *Euler-Spiegelstein, 6 Charakterstücke für Violine und Piano*. — *Schnurrpfeifereien, 6 Vorspielstücke für Violine und Piano*. (J. H. Zimmermann, Leipzig).
- SLAVENSKI (J.), *Streichquartett*, Op. 3. Partitur. — *Slawische Sonate*, Op. 8. Violine und Piano. — *Südostwischer Gesang und Tanz*. Violine & Piano. (B. Schott's Söhne, Mainz).
- TSCHEREPNIN (A.), *Quartett. 2 Violinen, Viola, Violoncello*. Op. 36. (B. Schott's Söhne, Mainz).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore responsabile: CARLO CLAUSETTI

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

BEETHOVEN

SINFONIE

Partiture d'Orchestra

con notazione moderna di UMBERTO GIORDANO

112601. - N. 1. In *Do maggiore* (op. 21).
 112602. - " 2. In *Re maggiore* (op. 36).
 112603. - " 3. In *Mi bemolle magg.* (*Eroica*) (op. 55).
 112604. - " 4. In *Si bemolle maggiore* (op. 60).
 112605. - " 5. In *Do minore* (op. 67).
 112606. - " 6. In *Fa maggiore* (*Pastorale*) (op. 68).
 112607. - " 7. In *La maggiore* (op. 92).
 112608. - " 8. In *Fa maggiore* (op. 93).
 112609. - " 9. In *Re minore*, (con cori) (op. 125).

EDIZIONI G. RICORDI & C.

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

- BOLOGNA.**
 Bongiovanni Francesco - Via Rizzoli 22-24
 Pizzi Umberto - Vla. Zamboni, 6.
CASALE M.
 Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
GENOVA.
 Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca 52-54 - Tel. 21-637.
 — Fratelli Serra - Musica, rulli, pianoforti, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).
LODI.
 Castellotti Jori e C. - Corso Roma, 39.
MILANO.
 G. Ricordi & C. - Via Berchet, 2.
NAPOLI.
 G. Ricordi & C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PAODOVA.
 « Bottega della Musica » - Via Roma, 25.
PALERMO.
 G. Ricordi & C. - Via R. Settimo, Palazzo Francavilla.
ROMA.
 G. Ricordi & C. - Corso Umberto I, 269.
TORINO.
 Silvio Parisi - Stabilimento Musicale - Via XX Settembre, 76 - Strumenti - Musica.
TRIESTE.
 Editoria Musicale Carlo Schmidl (proprietaria anche delle edizioni C. Schmidl e C.) - Via G. D'Annunzio 2. Casella Postale Ufficio III, N. 174.
 — Tedeschi e Obersnau - Corso Vitt. Eman., 26.
 — Ario Tribel - Successore a Schmidl e C.
VARESE.
 Ditta Giuseppe Riccardi - Corso Roma.
STRUMENTI MUSICALI

CHIAVARI.

Pollicino Salvatore di Ruggiero - Piazza Roma N. 1 - Fabbrica di Pianoforti.

CASA MUSICALE

Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI

Via S. LUCA, 52-54 - GENOVA (1)

Telefono 21-637

fondato ne' 1880

INGROSSO — DETTAGLIO

Istrumenti Musicali d'ogni genere
 Esclusività di vendita dei veri e
 inomati Mandolini « Felice Arpino »
 — e F.III VINACCIA fu P. di Napoli —

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
 Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

NOVITA'

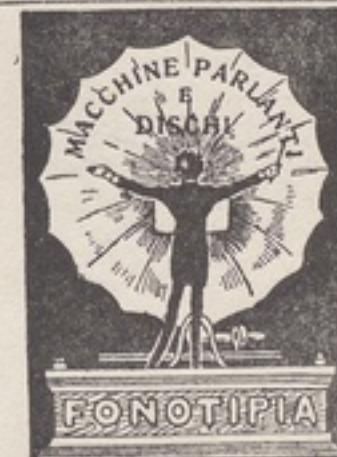
D. ALARD

Scuola del Violino

(120125)

Metodo completo e progressivo a cura di
 E. DE GUARINONI - G. DE ANGELIS -
 R. FRANCI.
Testo italiano e spagnolo

EDIZIONI G. RICORDI & C.



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTA
 DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

STABILIMENTO MUSICALE

TITO BELATI - Perugia

STRUMENTI MUSICALI
 E MUSICA PER BANDA

Catalogo Gratis

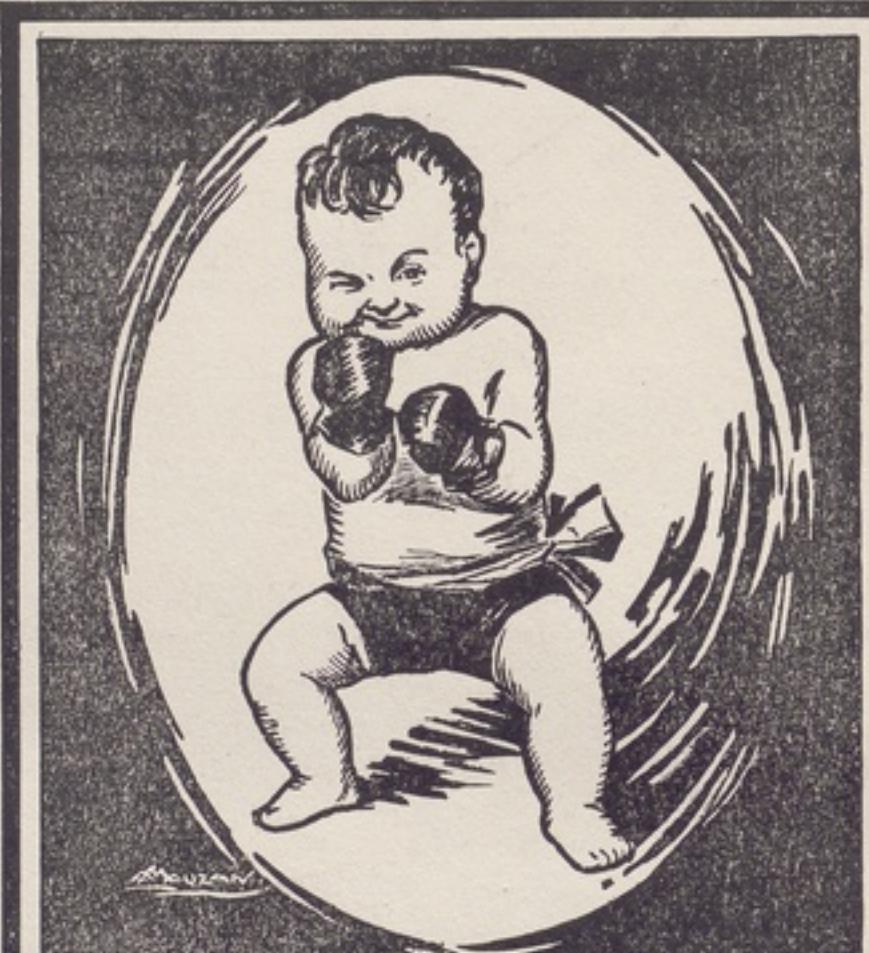
PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA EDI
COLTURA MUSICALE



ANNO VIII. NUMERO XI. NOVEMBRE MCMXXVI.



FARINA LATTEA
CARLO ERBA

Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOFONO"
"La Voce del Padrone"

(LA MARCA DI ALTA CLASSE)

Artisti Sommi



Riproduzione
perfetta



"LA VOCE DEL PADRONE"

Incisione
elettrica



Fruscio nullo

I nostri prodotti sono noti in tutto il mondo per la loro meravigliosa perfezione. Chi li vende sa di dare il meglio ed acquista un cliente che, soddisfatto, tornerà a lui con fiducia. Questi prodotti così perfetti sono il risultato di una esperienza tecnica ed artistica di oltre 35 anni. Dischi di tutti i maggiori artisti contemporanei del canto e della musica. Strumenti e dischi ad uso delle Scuole. Si cercano esclusivisti per le località ancora disponibili. Scrivere alla

Società Naz. del "Grammofono" - Milano, Via Orefici, 2

VALVOLE RADIO

ASSOLUTA PUREZZA
DEI SUONI



PHILIPS

CASA MUSICALE
Ditta ALBERTO DE SANTIS

ROMA (9) - Via Ripetta 172 a 176 - Telefono 63-20 - Ind. Teleg.: Litteria

Wiener Philharmonischer Verlag A. G.
WIEN IV.

Le migliori partiture da studio

- | | |
|--|---------|
| 193. MALIPIERO. - Stornelli e ballate. - Quartetto | L. 10.- |
| 236. MIASKOWSKY. - Sesta sinfonia op. 23 | 60.- |
| 295. STRAWINSKY. - Suite per piccola orchestra | 10.- |
| 296. STRAWINSKY. - Les Noces | 24.- |

Chiedere Catalogo Autunno 1926

Di prossima pubblicazione:

CATALOGO DEI LIBRI
D'INTERESSE MUSICALE
E DELLE
OPERE TEORETICHE
E SCIENTIFICHE

Tutte le edizioni classiche e moderne

Servizio rapidissimo commissioni

Spedizioni giornaliere in tutto il mondo

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da gioco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larias Mill" "Old Larias Mill" "Labor Omnia Vici"

Sede in MASLIANICO (Como)

STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

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.; Piligramate finissime; Carte assorbenti e per Copertine.

CARTONCINI bianchi e colorati per tutti gli usi; Bristol soprallini.

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 — Barl.

PIANOFORTI AUTOPIANI

'ANELLI, CREMONA PRIMATO ITALIANO



PRODUZIONE

CINQUE PIANOFORTI AL GIORNO

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA

Prezzi Cataloghi a richiesta

Soc. An. ANELLI - CREMONA

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE
per Pianoforte a due mani

BEETHOVEN (L. van)

E. R. 616. - Settimino. Op. 20. Revisione
di G. TAGLIAPETRA,
E. R. 530. - Ouvertures. Revisioni di E.
POZZOLI.

ENKE (E.)

E. R. 662. - 12 Pezzi Melodici nell'estensione di cinque note. Revisione di E.
MARCIANO.

KUHLAU (F.)

E. R. 684. - Sei Sonatine. Op. 44 e 66.
Edizione riveduta e ritagliata da E.
POZZOLI.

MOZART (W. A.)

E. R. 624. - Ouvertures. Revisione di G.
TAGLIAPETRA.

SCHUBERT (F.)

E. R. 618. - Sinfonia in Si min. Revisione
di G. TAGLIAPETRA.

WEBER (C. M.)

E. R. 615. - Ouvertures. Revisione di E.
POZZOLI.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA 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

PRATELLA F. B. - La missione della critica giornalistica	Pag. 309	zart. - Italia. - Estero	Pag. 319
FARA G. - Spigolature epistolari: Angelo Mariani	" 311	VITA MUSICALE: Teatri. - Concerti	" 326
LANCLOTTI A. - Il patriottismo di Verdi	" 316	RECENSIONI: Turandot nei giudizi della critica viennese. - Libri d'interesse musicale. - Musica vocale e strumentale da camera	" 329
LUCIANI S. - L'arco enarmonico di L. Russolo	" 318	In TUTTI I TONI: Notizie. - Necrologio	" 333
RIVISTA DELLE RIVISTE: G. Antheil campione musicale americano. - Estetica odierna. - Come suonava il pianoforte Mo-		BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	" 335

BRANO MUSICALE:

PILATI M. - Matin. Ballade.

OPERE COMPLETE PER CLAVICEMBALO DI DOMENICO SCARLATTI

criticamente rivedute e ordinate in forma di « Suites » da ALESSANDRO LONGO

E. R. 541. VOL. I. (10 Suites) N. 1 a 50	E. R. 547. VOL. VII. (10 Suites) N. 301 a 350
E. R. 542. " II. (") " 51 a 100	E. R. 548. " VIII. (") " 351 a 400
E. R. 543. " III. (") " 101 a 150	E. R. 549. " XI. (") " 401 a 450
E. R. 544. " IV. (") " 151 a 200	E. R. 550. " X. (") " 451 a 500
E. R. 545. " V. (") " 201 a 250	E. R. 551. Supplemento, 45 Pezzi disposti per
E. R. 546. " VI. (") " 251 a 300	ordine di tonalità.

Testo Italiano, Spagnuolo, Francese, Inglese

EDIZIONI RICORDI

ANNO VIII.

NOVEMBRE 1926

NUM. 11.

MUSICA D'OGGI

CISARI

La missione della critica giornalistica

Quanto dico nei riguardi della critica musicale giornalistica, si dovrà ritenere detto anche nei riguardi della critica giornalistica rivolta alle altre arti.

Da alquanto tempo in qua, ogni qualvolta venga offerto al pubblico un nuovo lavoro musicale (opera od altro) di moderno o giovane autore italiano, la critica musicale giornalistica in genere, alla mattina stessa dopo la prima esecuzione, si affretta a lanciare ai quattro venti il suo giudizio assoluto: quasi sempre negativo, talvolta diviso fra lo sfavorevole ed il benevolo, raramente in tutto favorevole. In quest'ultimo caso, però, bisogna osservare: a) Che, fra la maggioranza delle voci favorevoli, sorge sempre ed immancabile una qualche voce ferocemente nemica; b) Che anche la stessa voce più d'ogni altra intenzionalmente favorevole, per amore di prudenza o per eccessivo scrupolo, si esprime in modo tale, da far raffreddare e spegnere la fede in chi legge, più che spingere l'ascoltatore ad avvicinarsi con volontà e con amore all'opera dell'artista.

Risultato: dopo la prima esecuzione di quel dato lavoro musicale di moderno o giovane autore italiano, il teatro viene disertato. Coloro che prima di leggere la critica hanno anche ed eventualmente applaudito con un certo entusiasmo e con una certa convinzione, ora stanno in dubbio e quasi si vergognano e temono di essere stati ingannati dalla prima impressione. Gli altri, rimasti in attesa del giudizio della critica prima di sacrificare una serata di cinematografo per una serata di teatro lirico, naturalmente si persuadono con la lettura dei giornali stessi, che il cinematografo è sempre preferibile all'audizione di un lavoro musicale; il quale, possedendo tuttavia qual-

che o molti pregi, non arriva con ciò e per giudizio della critica ad essere un capolavoro, o ad essere teatrale, o ad essere quello che il pubblico vuole e cerca, ecc... Tanto più, che ognuno di noi sa oggi, per detta dei competenti, come il grande astro, l'artista di genio, dopo la scomparsa degli ultimi grandi, non sia più ritornato ad illuminarci. A dirla in breve, ora si sta aspettando il Messia e nel frattempo, per distrazione, si mettono in croce, all'usanza antica, tutti i poveri Cristi!

Ognuno di noi, naturalmente, ha ragione di pensare e giudicare come meglio crede. Così mi comporto io. Perciò, non starò io qui a dimostrare se la critica giornalistica giudichi giusto o no, onestamente o no, disinteressatamente o no. Noi siamo tutti uomini e molti di noi conoscono e sanno intendere il passato ed il presente degli uomini. Salvo poche eccezioni, l'opera d'arte al suo primo apparire è stata sempre misconosciuta e combattuta e i grandi creatori, quasi tutti, hanno dovuto attendere la morte prima della gloria completa. E' ancora di ieri l'accoglienza di sfiducia e d'incomprensione (pare incredibile) che la popolare e geniale « Bohème » di Giacomo Puccini s'ebbe, al suo primo mostrarsi, dalla critica torinese. Io, come principio, ritengo tutti, se non intelligenti, almeno in buona fede e galantuomini. Perciò dico: errore antico, errore di ieri, errore d'oggi; tutti erriamo. E con ciò? Se l'errore è innocuo, non val la pena di occuparsene; ma se l'errore reca gravissime conseguenze, non è dunque giusto cercare in qualche modo la via di farlo cessare e scomparire?

E le gravissime conseguenze sono molto chiare e sotto gli occhi di ognuno. Principali quella, che ogni nuovo lavoro musicale di moderno o giovane autore, dato l'ambiente di diffidenza e di freddezza creatagli intorno dopo la prima esecuzione dalla critica gior-

nalistica, non arriva conseguentemente ad essere ascoltato da una sufficiente quantità e varietà di pubblico, rimane fermo e quindi in breve scompare dimenticato, sì, ma *insentito ed ingiudicato*. Altra conseguenza: nessuno si arrischia a riprendere tale lavoro musicale ed a farlo eseguire in diverso ambiente, davanti a nuovo e diverso pubblico. Il lavoro è destinato all'oblio ed il suo autore a logorare la sua genialità, se ne ha, nella grossa e quotidiana fatica materiale, che appena gli darà il modo di sfamarsi col pane corporale. Consequenza sopra ogni altra sconfortante e disastrosa: il fatto, che nessuno, in massa, più crede seriamente all'arte nostra moderna giovane. Dopo la grande guerra e dopo il risorgimento di tutte le nostre virtù nazionali, a costo di tutti i sacrifici di carne e di spirito, in Italia, oggi, si continua ancora ad idolatrare l'arte musicale straniera, a tollerare — per educazione — una piccolissima parte della nostra moderna, con limitazioni e paternali, ed, in fondo, a svalutare come massima — abbandonandola e negandola — tutta l'opera dei moderni e dei giovani in genere.

Nè farò, qui, l'apologia dell'arte musicale italiana d'oggi; non ce n'è bisogno, se anche giungessi a far dispetto a chi ne dice male. Ogni tempo ha la sua arte relativa. Ci sono tempi di preparazione, come ci sono tempi di raccolta e di conclusione. Il genio preparatore e precursore equivale, virtualmente, al genio compendiatore e conclusore. La grandezza sta nel genio, sì, ma la completezza sta nel tempo e nell'ambiente. Il genio di un Gerolamo Cavazzoni, primitivo, è virtualmente equivalente a quello di un Beethoven conclusore. La complessità dell'opera di un Beethoven è la somma geniale dell'opera di ricerca geniale di parecchi secoli, attraverso le creazioni di parecchi artisti di genio.

L'opera d'arte dunque è prodotto spiritualmente umano e sociale, soggetto al tempo ed alle leggi dell'evoluzione ed appartenente al patrimonio attivo e sempre rinnovantesi dell'umanità e delle nazioni. L'opera d'arte vuole, quindi, la collaborazione in fede ed in volontà degli artisti (elemento comunicante) e del pubblico (elemento ricevente). In sintesi, chi crea l'opera d'arte è l'anima collettiva e gli artisti sono i suoi esponenti ed il pubblico i suoi fedeli: una trinità umana alla scoperta del divino.

E qui comincia la missione della critica gior-

nalistica, che è pubblico e nient'altro. Tale missione dovrà ispirarsi a questo principio fondamentale: che, cioè, l'opera d'arte si debba considerare, mettere in valore e proteggere sotto l'aspetto collettivo di prodotto nazionale e non sotto quello di prodotto individuale, estraneo agli interessi morali di uno stato.

E con ciò:

a) Rinunciare a tutti i criteri, sistemi e convincimenti estetici e tecnici personali ed a tutte le vanità ed ammirazioni ed a tutti gli orgogli ed agli stessi propri interessi materiali e morali, offrendo tutto ciò generosamente in olocausto al bene ed all'utile collettivo dell'arte nostra nazionale;

b) Non preoccuparsi più di scoprire al pubblico difetti o di rivelare al pubblico la squisitezza e l'incontentabilità del proprio gusto e la vastità della propria cultura e dottrina e la perfezione e l'infallibilità del proprio senso critico e la scrupolosità e l'irriducibilità della propria coscienza;

c) Non impicciolarsi più, col far credere o con l'illudersi di credere di essere una specie di sacerdoti intermediari fra l'Arte ed i suoi fedeli: smettendo di sentenziare che cosa il pubblico voglia o non voglia e di prevedere nel futuro e, da ultimo, di pretendere perfino di saper discernere, fra la gente che applaude, quella convinta (la meno sempre), quella che finge per amicizia, o per convenienza, o per compiacenza e quella pagata. Ed in cambio:

a) Cercare in tutti i modi di fare amare dal pubblico l'opera d'arte, quando in questa si dimostri un qualunque valore; tacendone all'inizio i difetti eventuali, mettendone in luce i pregi, spiegandone amorevolmente i punti oscuri, difendendola dal mal animo dei contrari e degli insensibili e lasciandole, in sintesi, il modo di muoversi, farsi sentire e conoscere e giudicare, e non farla fermare prima che le ali, almeno, non abbiano tentato il primo volo nel grande cielo della Patria;

b) Vedere nel sorgere e nell'avanzare di un'opera d'arte nuova, non l'intromissione di un nuovo pericoloso concorrente, minacciante la fama di altri venuto prima e preferito, ma solo e veramente un felice avvenimento tutto a vantaggio dell'arte nazionale: più opere di giovani conquistano il pubblico e più i giovani acquistano credito presso il pubblico e trovano facilitata la strada a farsi conoscere;

c) Convincersi, che il censurare costantemente inaridisce il campo della produzione,

perchè l'artista si scoraggia e rinuncia a creare, trovando troppo difficile e doloroso il cammino da percorrere ed il pubblico, a sua volta, fatto diffidente, volge la sua passione ai facili spassi e se ne infischia dell'arte e il critico, poi, non è in grado di riparare con capolavori ed anche con meno il male immenso ed irreparabile da lui prodotto, diciamo pure, involontariamente od inconsapevolmente; convincersi, che con l'aprire e col facilitare la via agli artisti e col fare in modo, che nel campo della conoscenza pubblica concorra una grande quantità di opere d'arte, anche se di differente valore ed in qualche parte difettose, solo con ciò si potrà arrivare ad una selezione definitiva giusta, utile e morale, alla costituzione, sanzione e riconoscimento di uno stile nazionale ed alla possibilità di avere il capolavoro conclusivo.

Nessuno si offenda del mio parlar franco: quanti di noi amano la Patria nostra e l'arte nostra, si pongano una mano sul cuore e lascino agli infelici le ipocrisie e le vanità. E il provvedimento venga da chi può, dall'alto, come legge, per il bene comune. Le sole opere da combattere senza scrupoli, saranno quelle che si mostrano indegne di considerazione, non per inevitabili difetti, ma per risultare prodotto di coscenze poco nette. Contro queste sia ostracismo inesorabile e tale ostracismo sia esteso a coloro, che assumono la missione di censori senza possederne le virtù e la competenza.

E la critica pura dove andrà a finire così, mi si domanderà certamente?! Nelle riviste, rispondo io, adatte a tale scopo e che nella nostra vita pubblica hanno una funzione molto diversa da quella dei giornali. Tanto più, poi, che io credo la critica, vera e pura, opera di creazione: il soggetto critico, in questo caso, si fa pretesto, ed il soggetto si trasporta nella critica stessa, che ha principio e fine in sé.

F. BALILLA PRATELLA

CANTO E PIANOFORTE

Recentissime:

S. MUSELLA

120213. - Ciclamini. Frammento da una poesia di A. CERVI. S. o T.

120214. - Rabbrividisce il mare, dai « Vecchi pastelli » (Intermezzi di Rime) di G. D'ANNUNZIO.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

SPIGOLATURE EPISTOLARI

Angelo Mariani

Nel compilare il programma del corso di musicologia principale (prima pietra dell'Università musicale istituita dal Liceo Rossini di Pesaro) che colma una deplorevole lacuna nei nostri istituti, fornendo finalmente un corso per i futuri docenti di storia della musica e i critici della nostra stampa, al capitolo: storia della concertazione e direzione, mi sono trovato innanzi ai due nomi che si personificano nel genio della bacchetta: Angelo Mariani, Arturo Toscanini.

Del primo di questi due, la Biblioteca del Liceo Musicale Rossini di Pesaro possiede non poche lettere assieme ad altre di eminenti musicisti che furono in relazione d'arte col maestro Gaetano Grilli. Sono esse munifico dono della gentile figliola del maestro Grilli che, come già il padre, insega nel celebre Liceo.

Del grande direttore ravennate, che oltre al grande merito di avere elevato a vera dignità d'arte la funzione di direttore che fuse con quella di concertatore ebbe anche quello grandissimo di aprire le porte dei nostri teatri alla arte di Riccardo Wagner, a me piace riprodurre alcune lettere che riguardano particolarmente le onoranze alla memoria di Gioachino Rossini svoltesi a Pesaro nell'agosto del 1869.

Come fu già scritto (1), tale avvenimento musicale va segnato a caratteri d'oro nella fulgidissima carriera del Mariani. Già in quell'epoca il celebre direttore d'orchestra era in dissidio con Giuseppe Verdi. Nella prima lettera delle quattro qui pubblicate è già un riverbero di tale dissidio che nel periodo delle onoranze sopra accennate raggiunse il massimo dell'asprezza col noto biglietto del Verdi scritto da Genova il 19 agosto 1869: « Dorenì i tuoi sogni tranquilli che ho già risposto di non poter venire a Pesaro ». Il che dimostra come anche dopo la lettera del Mariani, il Comitato pesarese continuasse ad insistere presso il grande compositore perchè rendesse più solenni le onoranze con la sua presenza.

Le altre tre lettere, in cui speechiasi intera la fisognomia dell'uomo e dell'artista, rivelano

(1) BUSNANTI S. - *Cenni raccolti su A. Mariani, Ravenna, 1887.* — G. MOSALDI - *Orchestre e direttori del sec. XIX in Riv. Mus. It., Bocca, Torino, 1909.* — TASSOGLI MANOVANI - *Angelo Mariani - Casa Ed. Ausonia, Roma, 1921.*

la sua sensibilità, la sua modestia nell'ascoltare i consigli anche dei minori, la sua meticolosità nel curare ogni particolare, ogni dettaglio utile al fine supremo dell'arte. A questo proposito non privo d'interesse mi pare il disegno e la disposizione dell'orchestra voluta dai Mariani di cui parla nella quarta lettera.

Ma di altre lettere dello stesso e di altri sommi che s'illustrarono nell'arte della musica farò oggetto in un'altra spigolatura epistolare.

GIULIO FARÀ

I

Genova 17, Dicembre 1868

Mio Egregio amico Maestro Grilli,

Il maestro Verdi ringrazia di cuore la Giunta artistica di Pesaro per essersi rivolta a lui riguardo alla Messa di Requiem in commemorazione di Rossini.

Come già dissì, e come è universalmente noto, Verdi iniziò altra proposta per Bologna, e non trovandosi fra le sue composizioni nessuna Messa di Requiem, non accetterebbe di scriverne una a bella posta per Pesaro, né perciò vorrebbe far parte della commissione pesarese.

Ho esternato allo stesso Maestro quanto abbiamo pensato di fare in quella circostanza e ne ho avuto l'intiera sua approvazione.

Dunque all'opera e sono qua a tua disposizione.

Salutami caramente l'ottimo Vacca, i fratelli Carnevali, tutta la tua cara famiglia e gli amici. Voglimi bene e credimi qual fui sempre il tuo amico

Angelo Mariani

II

Genova, 8 Marzo 1869

Mio egregio e caro amico,

Ora che sarai di ritorno in Pesaro rispondo alla tua cortese del 27 p. p. febbraio.

Non sarei del parere d'invitare tutti quei professori d'orchestra che presero parte all'esecuzione del «Guglielmo Tell», nel 1864. Vorrei un'orchestra perfetta, e tu sai che quella d'allora lasciava molto a desiderare specialmente dal lato degli strumenti a fiato. Il Bimboni Trombone è un eccellentissimo concertista, ma in orchestra non corrisponde al suo merito. I tromboni vorrei fossero tutti tre, compresa l'oficleide, della stessa scuola, della stessa forza, perciò direi di prendere quelli del Comunale di Bologna che sono proprio perfetti non esclusa quella oficleide.

Ben inteso che la prima tromba dev'essere il famoso professore Gaetano Brizzi di Bologna, che certamente Dio se ne servirà per lo squillo del giudizio finale. Se ti ricordi il primo fagotto d'allora aveva eccellente cavata ma lasciava molto a desiderare sulla flessibilità della voce e dell'intelligenza; il secondo era poi nullo. Sarebbero dunque da preferirsi i due fagotti della R. Orchestra di Parma, come si deve dare la preferenza ai due oboe di quella stessa orchestra, che sono i migliori che mi conosca.

In quanto ai contrabbassi ci vogliono tutti buoni. Montzani non lo vorrei per primo: è un eccellente professore ma non vale Luigi Ghirelli di Bologna, né l'altro parmigiano Pinetti, né tampoco Erba di Genova, che, per di più, questi suona il contrabbasso a quattro corde con una maestria tutta particolare.

Vorrei dunque tutti tre questi sommi professori, riservandomi di combinare in modo che le loro convenienze artistiche non siano offese. In quanto al mio di Genova lo metterei dove mi piace, e fra Ghirelli e Pinetti non sorgerà verun contrasto, che li potremo nominare tutti due, e, se occorrerà anche il mio di Genova, a predetta vicenda. Per i contrabbassi in generale bisognerà attenersi ai Bolognesi e Parmigiani unendovi il mio di Genova per la sua singolarità del grosso contrabbasso a quattro corde, e perchè vale proprio per quattro.

Per i flauti ci atterremo al Briccialdi e allo Scialasci. Ci vorrà un'ottavino, ma non prendereli... che suona al comunale di Bologna, perchè non ha le qualità richieste, ma bensì un altro, pure di Bologna, conosciuto da Antonelli, che è bravissimo. Vi sono pure a Bologna quattro corni eccellenti.

Se invece di mandare ad effetto il progetto del Maestro Ortolani il comitato vostro credesse l'invitare la sola Banda civica di Bologna, se ne potrebbe servire per qualche pezzo in piazza, e in quella avressimo i tre tromboni, l'oficleide (o Bombardone) i quattro corni, la famosa gran cassa, i Timpani, il Tamburo ed altri strumenti di cui potessimo abbisognare in orchestra. Io credo che il Municipio Bolognese non avrebbe difficoltà di concedere tale banda, anzi sono certo che se ne farebbe un pregio.

Non ho mai sentito il cornista Staurenghi, ma so io pure che è valentissimo. In questo non avrei nulla a dire ma, prendendo quelli di Bologna, sarebbe inutile. Però si possono

riunire quattro corni stupendi prendendoli dove si trovano; resterebbe solo a decidere prima se ci vogliamo servire o no dei mezzi che ne presentano le due città di Bologna e di Parma. Sarà sempre meglio di prendere i migliori dove si trovano perchè questa volta vogliamo fare tutto il possibile di riunire quanto vi è di migliore e di più raro in Italia.

La spontanea offerta dell'egregio Ferrarini è bella, è degna del suo ottimo cuore, ma la trovo un poco imbarazzante. Credi tu che accetterebbe come primo violino? Non so: pel rispetto che ho sempre avuto per lui e in genere per i miei fratelli d'arte nati prima di me, parmi che sarebbe indelicatezza la mia se non gli offrissi la direzione generale di qualche cosa. Ma poi, amico mio, la solenne circostanza consentirà di fare inutili complimenti? Le offerte di qualsiasi genere riescono sempre imbarazzanti per chi le riceve, per cui bisogna andare cauti nell'accettarle. Basta: a te e ai nostri egregi colleghi non manca discernimento; ond'è che farete tutto ciò che tornerà di lustro alle solennità che daremo in onore del più grande compositore che Dio abbia mai creato.

Farai benissimo se ti dirigerai per le donne da cantare nel coro ai maestri tuoi amici che hanno scuole comunali e per gli uomini alle cappelle di quelle città che ci possono, i migliori cantori offrire. Avrai veduto dalla partitura della messa di Cherubini, che ci vogliono non di quei soliti coristi ordinari, che hanno voci stuonate e rauche, ma bensì cantanti coristi che sappiano leggere e che abbiano voce flessibile. In quella messa non vi sono grandi difficoltà, ma richiede un'esecuzione molto colorita e perfetta. Anche nello Stabat v'è quella tale fuga che è complicatissima e scabrosa per l'intonazione. Come salà la Messa è tutta a coro per voci di soprano, contralti, tenori e bassi. Il coro dello Stabat è pure (tranne di poche note nell'Eia Mater) a quattro parti come la messa di Cherubini; non ci vogliono dunque secondi di sorta, e bisogna basarsi, pel numero dei coristi, sopra una ben equilibrata quantità di voci atte a produrre l'effetto desiderato. Ci vorranno dunque nel complesso cento voci circa. Le disporrei nel modo seguente se ti pare: 24 soprani, 24 contralti, 24 tenori e 30 o 34 bassi. Sarebbero cento e sei, che ne dici? Però per tale divisione di parti bisogna assolutamente che siano tutti di forza e merito eguale, altrimenti bisognerà rinforzare quelle parti che per avventura fossero trovate in fatto un poco deboli.

Bisogna fare dunque tutto il possibile per avere voci scelte coll'estensione dovuta, chè non è il numero che può produrre l'effetto ma la qualità d'ogni singola parte.

Avrai pure osservato nel Kirie e Graduale della messa, che l'accompagnamento di questi due pezzi non è che di viole, violoncelli e contrabbassi coll'aggiunta di due Fagotti nel Kirie soltanto. Bisognerà perciò avere in considerazione questa particolarità nello stabilire il quantitativo di tutta l'orchestra. Secondo me, sempre che a te piaccia e ai nostri colleghi, direi che per reggere alle voci più sopra indicate ci vorrebbe un'orchestra formata nel modo seguente:

Primi violin 16; Secondi violin 14; Viole 12; Violoncelli 10; Contrabbassi 11.

L'ottavino e i due flauti non occorrono nella messa perchè in partitura non vi sono; però quando l'esegui qui a Genova glieli aggiunsi io i due flauti e ne porterò meco le parti. Però questi tre strumenti occorreranno per le sinfonie e per gli altri pezzi che si dovranno eseguire nell'Accademia; per cui ti indico qui per darti il complessivo dell'orchestra:

Ottavino 1; Flauti 2; Oboe 2; Clarini 2; Fagotti 2; Corni 4; Trombe 2; Tromboni 3; Oficleide 1; Timpani 1; Tamburo 1; Gran cassa e piatti 1 a 2; Sistro 1. — Totale n. 87.

Il tamburo occorre per la sinfonia dell'Assedio di Corinto, come il sistro per quella del Guglielmo Tell. Se poi ne favorirà la signora Galletti, e che voglia cantare la famosa Romanza di Desdemona nell'Otello, ci vorrà una arpa, della quale non potremo fare a meno, perchè non bisognerà omettere per pezzo finale nell'accademia la gran preghiera del Mosè.

Se poi tu credessi, e i nostri colleghi lo trovassero conveniente, di far raddoppiare il numero delle voci, neanche quello dell'orchestra, io non avrei nulla a dire, purchè nella Chiesa e nel teatro vi sia modo di farci stare tutta questa roba.

No, non io credo, o mio egregio Grilli, che tu troverai bastante sia il numero delle rispettive parti del coro come quello degli strumenti d'orchestra che dietro tua richiesta mi sono fatto un dovere d'indicarti. Amerei poi sapere la larghezza della Chiesa nella quale si dovrà eseguire la messa per studiare la disposizione di tutta l'orchestra che sottoporò poi alla tua approvazione e a quella dei nostri colleghi. Se la Chiesa avrà tre navate sceglieremo quella di mezzo per disporvi la grande cantoria, e bisogna fare il possibile di situarla precisamente sopra la porta maggiore, e farla

venire a gradinate ad un'altezza di quattro o cinque metri dal suolo. La porta vi si potrà in ogni modo aprire sotto, perchè i due ultimi ordini del palco dovranno rimanere per la loro disposizione al dissopra di quella.

Ero certo che tu, artista e Maestro di gusto squisitissimo avresti trovato la Messa in *Do minore* di Cherubini *creazione di paradiso*. Lo scrisse all'ottimo Vaccai e lo ripetò pure a te che Monsignor Arcivescovo e tutto il Clero non avrà che da lodare la scelta di tal componimento. Qualunque altra messa non poteva che rinciare profana, e ti ricorderai lo scandalo succeduto l'autunno scorso nella chiesa di S. Giovanni in Monte a Bologna.

Sei pur buono di rattristarci per la diceria di uno stupido giornale. Quanto stampò *l'Amico degli artisti* e che mi trascrivi nella tua lettera, non è che una pura invenzione, o, tutto al più, un suo pio desiderio. Nessuno vi può aver dato retta, chè certamente *l'Amico dei baciocchi* non è l'organo ufficiale del Comitato Rossiniano di Pesaro. Io non conosco il direttore di quel giornale, nè vale la pena di smenarlo. Tutti i periodici del mondo avevano antecedentemente pubblicato i nomi dei componenti il comitato Rossiniano, e com'è che non hanno poi ripetuto la spiritosa invenzione, per non dire ciarlatanata, del signor *Amico della menzogna*? Perchè nessuno se lo è creduto. Dunque ridetene e non dubitate che a suo tempo non mancherò di farne qualche osservazione a chi di proposito.

Parmi di averti seccato abbastanza e per oggi fo punto e ti saluto di cuore.

Il tuo Angelo Mariani

III

Milano, 23 Giugno 1869

Mio caro Grilli,

Arrivo in questo momento a Milano e trovo le due tue lettere 21-22 corr.

Il canto dei Titani è cosa di poza importanza musicale; per eseguirlo ci vogliono per lo meno otto bassi cantanti con voci prepotentissime.

Fu eseguito alla Grande Operà di Parigi, ma non produsse effetto.

So che Rossini stesso scrivendo a Ricordi disse che era composizione di nessun valore. Non so se convenga di domandarlo alla vedova Rossini, e, se al Comitato converrà di aggravare le spese col fare venire altri 6 bassi per una composizione che ha la durata di pochi minuti e di effetto incertissimo. Che il Comi-

tato decida ed io non avrò che da approvare la sua deliberazione a tale proposito.

Lucca mi disse poco fa che a giorni avrà la risposta da Parigi per le parti della Messa e che subito la comunicherà a me o a te.

Se posso domani sera lascierò Milano, ma non so ancora se mi fermerò a Bologna dove ho da sentire un'artista. In ogni caso preverrò te o Vaccai del mio arrivo o con lettera o con un telegramma.

M'informero se è vero della sordità di Cavallini e te ne farò sapere qualche cosa. Per ora fai bene di non invitare alcuno e ne parleremo al mio arrivo in Pesaro.

Perdona la fretta perchè ho da fare. Saluta tutti i nostri cari e credimi il tuo

Angelo

IV

Bergamo (S. Pellegrino), 9 luglio 1869

Mio carissimo Grilli,

Ti rimando qui incisa la pianta dell'orchestra che trovo bellissima, e ne farai i miei complimenti all'egregio Scalucci, porgendogli i miei saluti.

Non ho potuto calcolare se vi staranno tutti, suonatori e cantanti perchè non v'è indicata la scala metrica, e non ne potrei misurare la grandezza; ma mi rimetto alla esperimentata intelligenza tua e dello Scalucci.

Sarà meglio di attenersi all'ampio, al comodo di ogni singolo istrumentista così non vi sarà tema di poca capienza.

Parmi si potrebbe prolungare fino alla linea del primo il secondo piano della galleria che deve servire per gli strumenti ad arco, viole e violoncelli; perchè potendosi effettuare questo prolungamento sarei intenzionato (qualora vi stassero) di porre nel mezzo di quella 6 contrabbassi, e così da un lato i violoncelli, dall'altro le viole. Gli altri 6 contrabbassi li collocherei nella terza galleria dirimpetto all'organo, e dai due lati gli strumenti a fiato: da una parte gli ottoni, dall'altra i legni. In questo modo i dodici contrabbassi resterebbero in mezzo, metà nella seconda e metà nella terza galleria, qualora vi sia la lunghezza nelle gallerie di poter contenere, la prima, (dopo la gradinata dei cantanti) tutti i primi e secondi violini; la seconda le viole, in mezzo 6 contrabbassi, e i violoncelli; la terza altri 6 contrabbassi, in mezzo e dai due lati gli strumenti, e finalmente la quarta tutti gli altri strumenti che non potessero stare nella terza, nonché timpani, per cui ne resterebbe inutile

la quinta. Tutto dipende dalla lunghezza di dette gallerie, per cui è cosa che potrai tu stesso coll'egregio ingegnere, vedere meglio di me colla dovuta ponderazione.

I dodici contrabbassi posti nel mezzo, metà nella seconda e metà nella terza galleria, si troverebbero più in centro della cantoria mentre che se fossero disposti come sono indicati con lapis sulla pianta ai due lati della terza galleria resterebbero un poco troppo lontani dalle voci dei cantanti. Vedrai sulla pianta che vi segnai con lapis la prolungazione della seconda galleria come io l'avrei immaginata. Se si potesse prolungare anche la terza forse si potrebbe fare a meno della quarta: la quinta sembrami proprio superflua.

Bisognerà attenersi ad una larghezza maggiore dello spazio che ci occorre per i coristi e suonatori stabiliti perchè può darsi il caso che ne arrivino degli altri a loro spese, e cortesia vuole siano accettati.

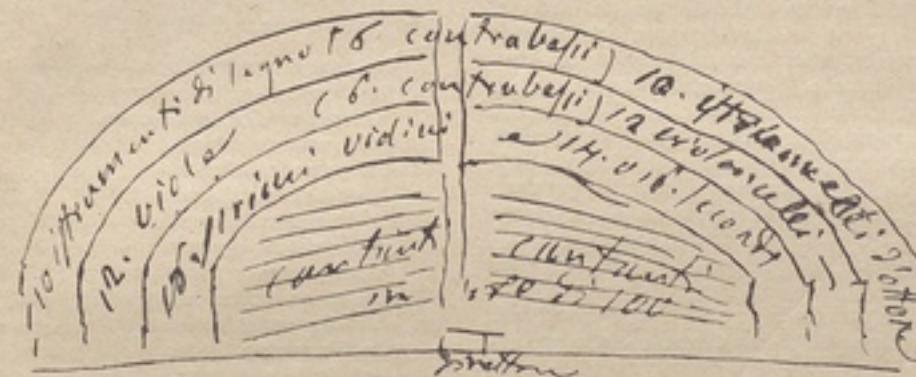
Ecco come vorrei fossero disposte le voci cantanti e i professori d'orchestra.

In mezzo del semicircolo disposto a gradinate, tutti i cantanti; nella prima galleria 30 o 34 fra primi violini e secondi. Nella seconda galleria 12 o 14 viole, 6 od 8 contrabbassi, e dodici violoncelli, in tutti 30 o 32 suonatori che abbisognano di spazio maggiore a causa dei violoncelli e contrabbassi. Nella terza galleria 10 strumenti di legno, 6 contrabbassi, e 10 strumenti d'ottone. Se vi rimanesse lo spazio si potrebbero mettere in questa terza galleria anche i timpani. Misura bene coll'ingegnere se vi è la lunghezza per tutti ed avutane la persuasione si dia mano al lavoro e in tal modo basteranno tre ampie e lunghe gallerie per tutti i suonatori.

Vaccai ti avrà comunicato la mia di ieri, ed oggi gli ho scritto di nuovo. Ti scrivo bevendo l'acqua salutare e sono costretto di sospendere questa lettera ad ogni momento. Non so se tu vi potrai capire nulla, ma se ti occorreranno altre spiegazioni te le darò meglio.

Ti saluta di cuore il tuo

Mariani



I prezzi d'abbonamento a MUSICA D'OGGI, pel 1927, sono i seguenti:

UN ANNO: Italia £. 12; Estero £. 18 — SEMESTRE: Italia £. 7; Estero £. 10

UN FASCICOLO SEPARATO, Italia £. 1,20; Estero £. 1,80

Per facilitare il nostro lavoro amministrativo e per evitare eventuali ritardi o sospensioni nell'invio di MUSICA D'OGGI, preghiamo vivamente i vecchi e nuovi associati di rimetterci con cortese sollecitudine la quota pel 1927.

Coloro poi che non intendessero rinnovare l'abbonamento ci useranno vera cortesia dando cene avviso.

Il patriottismo di Verdi

Verdi — caso raro per un puro artista — fu anche uomo politico. Ma per forza. Cavour si mise in testa che dovesse far parte del primo Parlamento Italiano, e, alle riluttanze del Maestro, gli scrisse di suo pugno per vincerlo: « Verdi deve essere deputato. Ci vuole l'armonia ed è giusto che un celebre Maestro abbia posto tra i rappresentanti della Nazione ». Di fronte a sì cortese insistenza Verdi dovette piegarsi: « Se non mi è dato portare in Parlamento lo splendore d'una parola eloquente — rispose — vi porterò indipendenza di carattere, scrupolosa coscienza e ferma volontà di cooperare, con tutte le mie forze, al bene, al decoro ed alla unificazione di questa nostra patria, per sì lungo tempo bersagliata e divisa dalle discordie civili ».

La sua elezione fu molto contrastata però. Il 3 febbraio 1861 egli riuscì vittorioso in ballottaggio con 330 voti contro i 206 voti dati al signor Minghetti-Vaini, suo competitor, il quale poi finì preferito. Alla Camera, in fondo, si annoiava; ma col Cavour aveva cominciato a concretare qualche cosa sull'insegnamento musicale in Italia. Purtroppo il grande statista doveva morir presto. Ed allora Verdi se ne volle andare. Nel 1865, scaduto il suo mandato politico, non si ripresentò agli elettori. Scriveva: « Finché era vivo Cavour, io guardavo lui e mi alzavo ad approvare o respingere quando lui si alzava, perché facendo precisamente come lui ero sicuro di non sbagliare. Ora con questi altri signori, che saranno di certo valentissimi, non mi raccapuzzerò più e avrei paura di commettere qualche sproposito ».

Molti anni più tardi fu Senatore del Regno e frequentò con una certa assiduità le sedute di Palazzo Madama, portandovi anche, qualche volta, il lume della sua intelligenza e del suo buon senso.

Ma, più che come deputato e senatore, Verdi dimostrò il suo fervido patriottismo come compositore. Quantunque non amasse scrivere inni, pure ne scrisse uno in gioventù. Siamo al 1848 ed egli dirige a Giuseppe Mazzini, da lui corosciuto a Londra, la seguente lettera che accompagna la musica richiestagli per nuovo Inno di Mameli.

« Perigi, 18 Ottobre 1848.

« Caro Signor Mazzini,

« Vi mando l'Inno, e sebbene un po' tardi, spero vi arriverà in tempo. Ho cercato di esse-

re più popolare e facile che mi sia stato possibile. Fatene quell'uso che credete; abbruciatelo anche, se non lo credete degno. Se poi gli date pubblicità fate che il poeta cambi alcune parole nel principio della seconda e terza strofa, in cui sarà bene fare una frase di cinque sillabe che abbia un senso a sé come tutte le altre strofe. (Seguono altri consigli). Io avrei potuto musicarli come stanno ma allora la musica sarebbe venuta difficile, quindi meno popolare, e non avrebbe ottenuto lo scopo.

« Possa quest'Inno, fra la musica del cannone, essere presto cantato nelle pianure lombarde.

« Ricevete un cordiale saluto di chi ha per voi tutta la venerazione. Giuseppe Verdi ».

Questo inno « Suona la tromba », che per curiosità in parte riproduciamo, giunse troppo tardi; e però non ebbe la fortuna dell'altro inno « Fratelli d'Italia » musicato l'anno prima, del Novaro. La musica dell'Inno verdiano, per molti anni obliata e sconosciuta, fu pubblicata dalla Casa Lucca, verso il 1874 e poi passata nel catalogo di Ricordi.

*"Suona la tromba, ondeggiano
Le insegne, gialle e nere,
Fusco! per Dio, sui barbari
Sulle vendute schiere,
Giù ferme la battaglia.
Al Dio dei forti, osanna
Le baionette in canna,
E' l'ora del pugnar.
Nè deporrem la spada
Finchè sia schiavo un angolo
dell'Italia contrada,
Finchè non sia l'Italia
Una dall'Alpi al mar.*

Ma se l'unico inno patriottico che Verdi si compiacque di scrivere, giunse in ritardo, le sue opere teatrali, susseguentesi a brevi intervalli, negli anni più densi di avvenimenti, espressero un fervido patriottismo. Con l'*"Attila"* bisogna ricordare il *"Nabucco"*, i *"Lombardi alla prima Crociata"*, l'*"Ernani"*, la *"Battaglia di Legnano"*, che in ogni teatro provocarono spesso dimostrazioni liberali.

Di inni, però, dopo quello ricordato, Verdi non ne volle scrivere più. Ed il 6 aprile 1895 a Memonti Garibaldi, che gliene richiedeva uno per il XXV anniversario della liberazione di Roma, non esitava a rispondere: « Nemmeno in gioventù sarei stato capace di scrivere musica su poesie, inni od altro per qualunque siasi circostanza; e mai ne feci, se si eccettui

una cantata scritta nel 1861 o 62 per un'Esposizione a Londra... e feci male! Ora la penna è stanca e mi sarebbe impossibile di scrivere cosa che non fosse del tutto indegna dell'alto solennità e della poesia, senza fallo splendida, di Carducci ».

L'Inno cui si alludeva è l'*"Inno delle Nazioni"*.

Sì racconta poi, che una volta, quand'era giovane ancora, venne chiamato dal generale austriaco comandante la piazza di Milano, e tra i due si svolse il seguente dialogo:

— Voi siete musicista?

— Tento di esserlo.

— E quando vi capita, non mancate di esibirre con parole violente, la nostra dominazione, non è vero?

— Perchè amo il mio paese.

— Sta bene. Io intanto vi prego di scrivere un'aria di marcia per le nostre truppe.

— Generale lo farei con piacere — rispose Verdi — ma non ho in mente che delle arie di ritirata. Se ciò vi accomoda...

— Signore, se finora vi ho pregato, ora vi ordino. Scrivete una marcia per le truppe austriache. Avete compreso?

— Perfettamente.

— Consentite?

— Per forza.

— Mi manderete questa marcia?

— Stasera.

Infatti Verdi inviò la marcia.

Alcuni giorni più tardi i soldati passarono per il corso al suono di una marcia del genere della Marsigliese che si cantava col ritornello *"Fuori i barbari!"*.

Ma tanto è il fascino della musica verdiana che quando, qualche tempo fa, un rivista italiana bandì un referendum mondiale sull'opera del Maestro, lo stesso arciduca Lodovico Salvatore d'Austria, così scrisse da Trieste, malgrado il divieto delle opere verdiane (eravamo in tempo di guerra) in Austria: « Vi sono del grandi che onorano il proprio paese, ma ve ne sono altri che rappresentano talmente il genio, da esserne la personificazione. A questi appartiene Giuseppe Verdi. Lo stesso cognome V.E.R.D.I. divenne grido nazionale; e il suo nome « Giuseppe » si prestò a formare la gran triade italiana: « Giuseppe Mazzini, Giuseppe Garibaldi, Giuseppe Verdi ».

Quando Giuseppe Verdi compì gli 85 anni, il Teatro Filodrammatico di Trieste volle dare uno spettacolo in suo onore. L'addobbo era quello rituale per tali occasioni: tappeto verde, camelie bianche e rosse su fronde verdi; alabarda di Trieste bianca, in campo rosso,

circondata di lauro. Poche ore prima dello spettacolo, la polizia avvisata da qualche « amico », comparve in teatro e chiese di vedere l'addobbo della sala. Erano tre commissari e un agente. Appena entrarono i commissari, rivolgendosi sorpresi al direttore del Teatro Cav. Rodolfo Ulman — che ricorda l'episodio — esclamarono in coro: « Ma che cosa ha fatto, signor Direttore? Tutto bianco, rosso e verde? » — « Io non ho fatto nulla — rispose l'Ulmann — ordinai del lauro e me lo portarono verde, ordinali delle camelie e me le portarono bianche e rosse. Io non so cambiare i colori della natura; ma si fa presto a levar via ogni cosa... ». E ordinò agli inservienti di mettersi all'opera. « Soltanto — soggiunse — temo che loro avranno qualche punzecchiatura dalla stampa. Mezz'ora fa sono stati qui un redattore del « Piccolo » ed uno dell'*"Indipendente"* ed hanno veduto l'addobbo. Se questa sera vedranno che è scomparso, faranno domani i loro commenti ». La trovata ebbe effetto. I commissari si limitarono a consigliare qualche modifica e se ne andarono. La sera i cento ragazzi della Cappella Civica poterono cantare il coro: « Va pensiero... » nel teatro del tutto allietato dai colori italiani.

Verdi non era presente, poiché sempre che vi fosse come unico motivo l'esibizionismo, egli si guardava bene dal comparire innanzi al pubblico, e questo — come diceva — non per modestia, né per orgoglio, ma per serietà. In ogni modo, conosciuto l'episodio, sarà rimasto certamente commosso, egli che fu il forte propulsore d'italianità.

ARTURO LANCELLOTTI.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

LOESCHORN (A.)

E. R. 409. - *Piccoli Studi*. Op. 181. Testo italiano e spagnuolo. (Completo).

E. R. 612. - Fascicolo I. 20 Studi.

E. R. 613. - Fascicolo II. 20 Studi.

Revisione di E. MARCIANO.

SCHUBERT (F.)

E. R. 47. - *Composizioni scelte*.

Revisione di M. VITALI.

E. R. 397. - *Melodie*, trascritte da F. LISZT.

E. R. 480. - *Marcie*.

E. R. 591. - *Impromptus* (4 dell'Op. 90; 4 dell'Op. 142).

E. R. 617. - *Sinfonia in Si minore*.

Revisione di G. TAGLIAPETRA.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

L'arco enarmonico di L. Russolo

Luigi Russolo, il pittore futurista inventore degli intonarumori, proseguendo le sue ricerche acustiche iniziate anni fa ed esposte in un lucidissimo e acutissimo libro intitolato « *L'arte dei rumori* », ha inventato recentemente un ordigno atto a far vibrare le corde di uno strumento qualsiasi della famiglia dei violini, il quale ordigno per la sua apparente somiglianza con l'arco normale egli ha chiamato arco enarmonico.

Esso consiste in una bacchetta di legno della lunghezza di un arco solito, intorno a cui è avvolto strettamente a spirale un filo metallico.

Questa bacchetta, sfregata rapidamente sulla corda, produce un suono singolare, paragonabile, per darne una idea approssimativa, ad un tremolo rapidissimo ottenuto con un plettro. Questo perchè i passi della vite, costituita dal filo metallico avvolto a spirale, strisciano sulla corda come i denti di una sega.

Ma la singolarità di questo arco enarmonico non è tanto nel nuovo timbro che trae dalla corda, quanto nel nuovo modo di metterla in vibrazione.

Tanto l'arco normale quanto il plettro, mezzi finora adottati per mettere in vibrazione la corda, non fanno che allontanarla dal suo asse per lasciarla quindi vibrare in tutta la sua lunghezza.

Con l'arco enarmonico la corda non vibra in tutta la sua lunghezza, ma viene divisa nel punto in cui è attaccata in due segmenti vibranti, nella stessa precisa maniera, e con la stessa legge con cui viene divisa quando è sfiorata dal dito del suonatore, che vuole ottenere un armonico.

La differenza è: 1) Che l'arco enarmonico agisce nello stesso tempo come il dito che forma il nodo nella corda, e come l'arco normale che la mette in vibrazione. 2) Che i due segmenti in cui si divide la corda danno due suoni di quasi uguale intensità, mentre quando si ottengono gli armonici normalmente, non si percepisce che il suono più alto corrispondente al segmento minore.

Si tratta, come si vede, di un fenomeno acustico che merita per la sua singolarità l'attenzione degli studiosi.

Ne conseguono:

1) — Che per ottenere con l'arco enarmonico i differenti suoni che normalmente si ottengono accorciando più o meno la corda della sua lunghezza, bisogna spostare il punto di attacco.

2) — Che per ottenere dei suoni semplici bisogna smorzare le vibrazioni di uno dei due segmenti, il che ha fatto il Russolo munendo l'arco di una striscia di feltro, parallela alla sua lunghezza, che aderisce alla corda nella parte superiore al punto di attacco.

3) — Che facendo scorrere l'arco diagonalmente sulla corda si ottiene una scala enarmonica (onde la denominazione dell'arco) con un effetto di granitura ben diverso dal solito e stucchevole portamento.

Questo arco enarmonico, variando la sua grossezza, può essere applicato a tutti gli strumenti a corda (particolarmente a quelli della famiglia dei violini) accordati per ottave o per quinte, modificando semplicemente l'altezza del ponticello e del capotasto.

Si ha così un quartetto nuovo, con un timbro particolare che può arricchire quelli dell'orchestra normale, e col quale si possono ottenere degli effetti di una bellezza incontestabile e di una novità assoluta. I concerti dati a Milano dal Russolo, colla collaborazione del fratello e di Franco Casavola, hanno documentato pubblicamente queste qualità.

Ma non basta. La caratteristica già osservata di poter ottenere le note con tutte le gradazioni intermedie, spostando semplicemente il punto d'attacco della corda, conferisce allo strumento una qualità veramente preziosa: quella di poter ottenere, applicando semplicemente sulla sua tastiera una striscia di carta colle divisioni matematiche di qualsiasi sistema musicale, le intonazioni precise di qualsiasi scala: naturale, cinese, araba o temperata.

Si ha così uno strumento atto a eseguire facilmente melodie, per le quali sarebbe necessario valersi di strumenti esotici, con speciali accordature, difficili a suonare. Con quanta utilità per gli studi musicali è facile immaginare.

Questa l'applicazione, per noi più importante di questo nuovo mezzo di espressione, che non fosse che per questo, dovrebbe richiamare tutta l'attenzione dei musicologi.

S. A. LUCIANI

Il nostro brano musicale

Mario Pilati, nato a Napoli nel 1903, studiò col M° Savasta nel Conservatorio di S. Pietro a Majella ed ha già scritto molta musica vocale e strumentale da camera e sinfonica.

La nostra Casa pubblicherà prossimamente una Suite per pianoforte ed orchestra d'archi.



G. Antheil campione musicale americano

Così lo presentava H. H. Stuckenschmidt nel *Aufbau* n. 8 del 1926. « Egli si ricordò che la musica è in essenza... qualcosa che avanza di continuo; concepibile solo in movimento poichè le manca l'elemento spaziale. Quindi non gli interessa che il ritmo dalla produzione e dall'ordine del quale cerca costruire gli altri elementi. »

« Il suo sviluppo fu rapidissimo... Cominciò a riflettere a fondo, ed il risultato fu la creazione del suo principale criterio: il meccanismo. »

« Lo udimmo quando fu a Berlino. Il suo concerto (è buon pianista) suscitò il più grande scompiglio del mondo musicale... Già l'impressione pianistica era inusitata. Questo maestro evita quasi del tutto il pedale, talvolta batte col pugno sulla tastiera; ripete a lungo, forte e rapidamente la stessa nota, e (cosa più strana) s'intoni ritmico. La sua musica attua l'idea di P. Hindemith nella prefazione della *Suite 1922*: trattare il pianoforte come uno strumento a percussione. »

« Questo ritmo squassava e sferzava talmente ed era cosa così nuova, che pochi vi resistettero. »

« Anche i partigiani della musica più nuova si irritarono quando, nella seconda parte del suo programma, suonò parodie su Debussy, Ravel, Strawinski, Malipiero, Casella, insomma su tutti quelli che a fatica si erano scoperti e capiti. »

« Ed ora i titoli di tali musiche: Aeroplano-Sonata; Sonata: La morte della Macchina; Meccanismo I, II, III; Sonata Selvaggia; I fuochi d'artificio, i Walzer Profani ecc. Poehl sentirono che vi erano espresse una nuova concezione ed una nuova manifestazione degli elementi temporali nella musica, e che l'essenza delle composizioni era condizionata ad un nuovo senso del ritmo. »

« Nella *Sagra della Primavera* di Strawinski si è assistito al fenomeno d'una musica che raramente s'arresta. Antheil ha data la prima musica che non si ferma mai. Il suo tempo è quello del mondo nuovo. Antheil è americano... »

Estetica odierna

Il maggiore centro d'irradiazione di novità musicali da parecchi decenni è Parigi, e quelle musiche giovanili vengono eseguite e discusse appassionatamente pro e contro. Ma quanti sanno con che intenzioni furono scritte? e quanta parte hanno quelle intenzioni nell'arte odierna? Non è vano dunque riprodurre qualche tratto d'un articolo di Boris de Schloezer apparso nella *Musik* di Stoccarda sui *Giovani francesi*; in realtà sui tre che sono rimasti dei « sei » d'una volta, e cioè Francis Auric, Darius Milhaud, Georges Poulen.

« La musica di questi giovani maestri si può riassumere così: semplificazione della scrittura armonica, evitando sonorità lussureggianti ed i ricchi accordi alterati tanto amati dallo stile che diremo d'ieri... e tanto dai neo romantici come dagli impressionisti. Uso ragionevole degli accordi pieni e dei loro primi rivoti; aperto ritorno alla tonalità; chiaro mantenimento ed estensione delle dissonanze armoeniche con abbastanza frequenti conglomerati quasi impossibili da analizzare. Ma il complesso rimane sempre tonale, come appare dalle cadenze. »

« Gli accordi dissonanti — per quanto duri e bizzarri — sono in fondo elementi di passaggio... tra masse più o meno consonanti... »

« Quanto al ritmo... le opere di questi tre maestri mostrano una decisa semplificazione (rispetto ai ritmi negro-americani) pari a quella dell'armonia... »

Si trovano tracce di Foxtrott, Shimmy, Ragtime, ma quali intermezzi a ritmi più calmi. Anche per la melodia domina la stessa tendenza. Dopo la polifonia più assoluta « si fa sempre più schietta l'inclinazione alla monodia. Il contrappunto si fa sporadico. »

« Bisogna distinguere la musica di Poulen da quella dei colleghi. In lui si sentono sempre melodie modulanti, frasi complete in sè e ben caratterizzate. Invece Auric e Milhaud usano temi e motivi modulanti, e talvolta concentrati in un motivo ritmico... »

« Il carattere più marcato di queste materie melodiche è la mancanza di invenzione perso-

nale. Quando non sono proprio canzoni popolari, danze, romanze sentimentali, del tempo di Luigi Filippo e del secondo impero, sono prese da canti del sei e settecento, di patrimonio comune... In Milhaud non si può quasi parlare di svolgimento, si tratta piuttosto di idee allineate una dopo l'altra, improvvisamente... L'orchestra è piccola, con prevalenza di fatti... Il suono è per solito tagliente, i suoni non si amalgamano, ma si producono l'un contro l'altro, facendo risaltare il diverso carattere delle varie famiglie strumentali.

« Dal lato estetico si sarebbe tentati di parlare d'un principio del minimo sforzo. Il piacere... e lo sforzo... nell'ascoltare, stanno nell'abbandonarsi liberandosi dalla sensazione che è inerente ad ogni nuova apparizione... »

« L'io manca, e se talvolta si mostra, ciò non avviene per via immediata, bensì come per visione, dietro persone e cose. Ecco perché nasce il bisogno di nutrire la musica odierna con canti, ritornelli popolari, purificati e resi impersonali dal tempo e dall'uso... »

Come suonava il pianoforte Mozart?

Da tale quesito dipende tutta l'interpretazione delle Sonate e dei Concerti mozartiani, eppure si direbbe che non esistesse nemmeno per la gran maggioranza tanto dei pianisti quanto dei loro critici.

« Secondo A. W. Thayer, Czerny riferiva che Beethoven aveva sentito suonare Mozart; la sua esecuzione era delicata, ma senza legato; stile questo, di cui il primo ammirabile maestro fu Beethoven; che trattava il pianoforte come un organo. Ed in una lettera all'editore Robert Cock, lo stesso Czerny diceva: Beethoven che sentì suonare Mozart, disse che il suo tocco era netto e chiaro, ma piuttosto vuoto, debole, ed antiquato. Il *legato* e *cantabile* sul pianoforte erano sconosciuti a quel tempo, e Beethoven fu il primo a scoprire nuovi e grandi effetti su quello strumento. »

Non bisogna prendere alla lettera le parole di Czerny sul *legato* e sul *cantabile*,... perchè C. Fil. Em. Bach aveva detto: « La vivacità dell'*Allegro* è espressa per solito in note staccate, e la tenerezza dell'*Adagio* in note sostenute e legate ». D'altro lato prima di lui, Giov. Seb. Bach non aveva forse raccomandato di eseguire sul clavicembalo le Invenzioni a 2 parti in maniera molto *cantabile*? Ma nemmeno si può dimenticare che Czerny aveva tale memoria, da stupire lo stesso Beethoven. Sicché, salvi i giusti rapporti, è verosimile che le parole riferite esprimano davvero il giudizio del sommo Maestro di Bonn. Il quale avrà cantato e legato sul pianoforte come prima di lui non si faceva.

Una conferma in tale senso viene data da

J. F. Mosel, il quale « fu, è vero, più volte attaccato; ma è importantissimo testimonio in cose beethoveniane, perchè godè spesso di rapporti amichevoli ed istruttivi col Maestro ». Egli diceva dunque: « Vera ed importante differenza esiste fra lo stile pianistico dei due Maestri: la rotondità, tranquillità e delicatezza dello stile di Mozart erano estranee al nuovo virtuoso... » (Beethoven).

« Da ciò riesce chiaro che la musica pianistica di Mozart era concepita per uno stile di esecuzione diverso da quello col quale siamo avvezzi oggi », così F. Porte nel *Chesterian* di qualche tempo fa; e aggiungeva: « Se ricorderemo che il clavicembalo ed il pianoforte del tempo di Mozart (morto nel 1791), per quanto sappiamo, erano incapaci di romanticismo, l'errata interpretazione odierna della sua musica pianistica sarà ovvia per l'uditore. Mozart dipende interamente dall'esecuzione netta e granata, e non desidera interpretazioni. È tutto il segreto della sua fama quale massimo maestro della musica pura... »

« Il prof. W. S. Pratt dice nella sua Storia della Musica: associata ai pianoforti vienesi, col loro facile tocco, ed il loro suono piuttosto scarso ma espressivo, c'era tutta una Scuola di compositori e pianisti, di cui Mozart era un tipo... Nel suonare, Mozart ricercava uno stile non importuno, e strettamente misurato: più sollecito di precisione, chiarezza e suono levigato, che di sonorità, appariscente rapidità e complicazione di effetti. Il meccanismo d'esecuzione non era che il mezzo di esprimere i valori formali della composizione. Il pianoforte ch'egli concepiva andava trattato con cautela e ritengo. In unione con altri strumenti, andava sommerso nell'insieme piuttosto che spinto in una pronuncia preminenza ».

CANTO E PIANOFORTE

NOVITÀ

GIULIA RECLI

- 120013. - "Anda" (Canto di un carrettiere) Parole di Liria Carme. Ms. o Br.
- 120014. - "Bella, bellina" (dal "Canti d'Amore"). S. o T.
- 116805. - *Il pastore canta*. Poesia di Liria Carme. S. o T. (Testo italiano, francese, inglese e tedesco).
- 116899. - *Sul fiume*. Parole di E. Ponzacchi. Ms. o Br. (Testo italiano, francese, inglese e tedesco).
- 118603. - *Cardellina*. Parole popolari della Corsica. Ms. o Br. (Testo italiano, francese, inglese e tedesco).

EDIZIONI RICORDI

MATIN

(DE « DEUX BALLADETTES »
POUR CHANT ET PIANO)

POESIE DE
CARLO ALTUCCI

MUSIQUE DE
MARIO PILATI

MATIN^(*)

Poésie de
Carlo Altucci

Musique de
Mario Pilati

Allegretto moderato

The musical score consists of two systems. The top system shows the piano part in treble and bass staves with dynamic markings like *p dolce*. The bottom system shows the vocal part in soprano and bass staves with lyrics and dynamics such as *pp rit: a tempo*, *tu dors...*, *Dé - ja le ciel*, and *col canto..... a tempo*. The piano part includes various textures like arpeggios and sustained notes.

(*) De «Deux Balladettes» pour Chant et Piano.

Tous droits réservés.

poco rit... a tempo

The musical score continues on page 3 with three systems of music. The first system shows the piano part with lyrics *bleu est de-venu tout pâle au con-gé des é...* and dynamic markings *armonioso*, *poco rit... a tempo*, and *tratt...*. The second system shows the piano part with lyrics *toi - les qui ont tremblé dans l'adieu...* and dynamic markings *poco rit: a tempo* and *mf croco. e mov.*. The third system shows the piano part with dynamic *tratt.* and lyrics *Un di - vin pressen-ti-ment est dans l'air*. The piano part features complex harmonic progressions and rhythmic patterns.

4

*a tempo, ma un po'
meno mosso*

frais de rosée

*a tempo, ma un po'
meno mosso*

assai

m.s.

pp expresse dolce

tratt;..... a tempo

Or vien dra douce - ment t'é - veil - ler

a tempo

pe dolce

col canto

10

a tempo

l'Aubeaux san - da - les d'ar - gent.

pp rubato, dolcissimo

a tempo

(s-12)

Più lento

leggermente affrett.

tratt;

pp leggero

ppp

ITALIA

Musica Sacra. - Milano, 1 ottobre.

G. BAS. - *La verità sulla Scuola Franco-Fiamminga.*

Si spiega come siano infondati i crudi giudici che troppo spesso si ripetono sui maestri polifonisti del quattro e cinquecento.

G. BAS. - *Per l'organo italiano.*

Spiegazioni e risposte sul nuovo indirizzo proposto dall'A. nei numeri di ottobre-gennaio p. p.

G. L. CENTEMERI. - *I cantori di domani.*

Si suggerisce come educare i futuri cantori, che soltanto sperano in un avvenire delle cappelle musicali.

Bullettino Bibliografico Musicale. - Milano, settembre 1926.

A. CAMETTI. - *Bibliografia Palestriniana.*

L'A. inizia la pubblicazione con rapidi cenni biografici e colla Bibliografia delle opere del sommo Maestro prenestino, delle Edizioni recenti in Partitura e delle Pubblicazioni Storiche e critiche sul Palestrina.

Rivista Musicale Italiana. - Torino, settembre 1926.

F. TORREFRANCA. - *Le origini dello stile mozartiano.*

Ripresa dello scritto sospeso fin dal 1921. L'A. illustra un bel Concerto per Violino di Luigi Borghi (nato nel 1731) che presenta molti dei tratti di stile e forma dei Concerti mozartiani, ed uno «svolgimento» come Haydn fece solo più tardi. Per l'A. si tratta d'un saggio del tipo di concerto proprio del Pugnani. L'interessante scritto continua.

G. FARÀ. - *Genesi e prime forme della polifonia.*

Si considerano i primi lontani germi di polifonia nei cori delle rane, degli uccelli, ecc.; e nei gruppi di vari strumenti usati dai selvaggi. Continua.

R. DUHAMEL. - *La question de la vocalise dans le chant français.*

Si spiega come, per i francesi (e non già per gli italiani, per quelli ai quali si fa chiara riserva), «La croyance à l'efficacité de la vocalise repose sur plusieurs erreurs...».

A. CIMBRO. - *La musica al Teatro di Torino.*

Particolareggiano resoconto laudativo dell'attività svolta finora dal nuovo teatro torinese, e delle singole opere e concerti.

G. PANNAIN. - *L'Internationale Musikgesellschaft für Neue Musik e il Festival musicale di Zurigo.*

Ampio scritto sulla Società Internazionale per Nuove Musiche (che non è un'istituzione tedesca), e sulle esecuzioni tenute a Zurigo l'estate scorsa.

Il Pianoforte. - Torino, ottobre 1926.

V. GUI. - *Pensieri su Beethoven.*

«Tutti i colori, tutte le atmosfere, molte delle caratteristiche di certi atteggiamenti moderni, tutto si ritrova e si riassorbe nella vastità di quel tutto... Si vorrà commemorare... la sua morte; ma una cosa viva non si commemora: niente di lui è morto per noi; Egli è tutto passato nella sua musica...».

J. B. PROD'HOMME. - *Wagner, Berlioz e Scribe.*

Scritto apparso in altra rivista straniera.

A. POMPEATI. - *Musica e Costume.*

Giuste considerazioni sui rapporti fra musica artistica e musica di costume (quella delle orchestre, del caffè, ecc.). «Contro il disagio della musica bastarda non solo i diritti dell'arte stessa, ma il dovere le incombe di non venire a patti con quel costume, che essa può considerare come suo nemico...».

Il Pensiero Musicale. - Bologna, luglio-settembre 1926.

S. CHIEREGHIN. - *Arrigo Boito.*

«Ora che l'uomo è scomparso dal mondo e che ci è noto l'ultimo canzzone dell'artista, possiamo dire una parola definitiva intorno all'arte sua... Nelle pagine dell'orfo cristiano (di Nerone) ha segnato il vivo sigillo della sua passione inespressa... Qui si è commosso ed ha pianto».

R. BOSSI. - *Concerto Serafico.*

Divagazioni sull'affresco con Angeli musicanti di Gaudenzio Ferrari alla Madonna del Miracoli di Saronno.

Archivio della R. Società Romana di Storia Patria. - Vol. 48, Roma.

A. CAMETTI. - *I musici di Campidoglio ossia "il Concerto di tromboni e cornetti del Senato e incito popolo romano".*

Storia documentata della fanfara capitolina dal 1524 al 1818, con un elenco di 130 suonatori.

Rivista Nazionale di Musica. - Roma, agosto 1926.

S. MIX. - *Verso nuove forme dell'arte musicale.*

Le forme nuove (1) sono: polissonanza, simultaneità, audacissime, quarti di tono, il metadramma, dove il testo letterario, il commento musicale e la scenografia hanno uguale importanza fra loro e formano un blocco artistico. (La fusione delle tre arti sceniche venne proclamata ed amata nell'Euryanthe di Weber, se non erriamo, nel 1821). Le altre novità sono ormai in disarmo.

ESTERO

Le Courier Musical. - Parigi, settembre 1926.

Dr. J. PERSYN. - *Arcangelo Corelli.*

Studio illustrativo su materiali di seconda mano, con ritratto. Continua.

J. THIEFFRY. - *Les Cours d'Interprétation de Alfred Cortot.*

Continuando il resoconto (certo autorizzato dal maestro), si riferiscono le illustrazioni dei pezzi ch'egli propone come modelli del vari generi. È uno scrigno assai raccomandabile a chi voglia formarsi una cultura di musicista pianistica.

Le Ménestrel. - Parigi, 3 settembre 1926.

J. TIERSOT. - *Les premiers Clavecinistes français : Chambonnière et Louis Couperin.*

Si spiegano i rapporti fra quello che per primo portò le danze stilizzate sul clavicembalo, ed il suo scolaro che introdusse il vero stile clavicembalistico francese.

J. B. PROD'HOMME. - *Pensées sur la Musique et les Musiciens.*

Buona raccolta, disposta per ordine cronologico, inclusa nel fasc. del 20 agosto, e che continua dopo il 14 settembre.

R. BRANCOUR. - *Variations sur la Harpe.*
A proposito de *La double vie de Cléopâtre*, romanzo di Suzanne de Callias (ed. Henry Perville), l'A. proietta una poetica figura di donna antica, di cui la vita è tutta legata ad un'arpa.

Le Ménestrel. - Parigi, 10 settembre 1926.

H. DE CURZON. - *Les Archives de l'ancien Opéra-Comique aux Archives Nationales.*
Inizio d'uno spoglio sommario di quanto riguarda «la gloire artistique de la Comédie Italienne ou Opéra-Comique avant la Révolution».

— 24 settembre 1926.

G. TOUDOUZE. - *L'Amateur, aidez ou péril artistique?*
Si considerano le varie categorie di dilettanti, concludendo che spesso, invece d'essere un aiuto all'arte, costituiscono una vera concorrenza ai professionisti.

Musical Opinion. - Londra, agosto 1926.

L. HENRY. - *Should Opera be Opulent?* (L'opera dovrebbe essere opulenta?).
Mr. Isadore de Lara espone un progetto per un teatro d'opera di grandi proporzioni, da erigere nel cuore di Londra, quale grande istituzione artistica. L'A. dice che il «grand opera» non potrà mai essere un'istituzione nazionale britannica, perché è alieno dalla natura nazionale».

H. O. ANDERTON. - *Mary Wakefield and Competition Festivals.*
Si fa la storia dell'azione stimatrice esercitata da M. Wakefield sulla già tradizionale abitudine inglese di cantare in coro, ed il movimento delle gare annuali ora divenute istituzione nazionale.

R. HILL. - *Short Studies of Forgotten Composers.* (Piccoli studi di compositori dimenticati).

L'A. incomincia da Anton Bruckner; il quale, invece, sarà dimenticato in Inghilterra ed altrove, ma nei paesi tedeschi no di certo.

W. SAUNDERS. - *Sailor Songs, and Songs of the Sea.* (Canti di marinai e del mare).
«... Il marino britannico è il solo fra tutti quelli d'altri paesi, che canta durante il lavoro sul mare...» Dov'è? Qui si parla dei Shanties, canti d'origine ignota e che l'A. crede originali.

Musical Opinion. - Londra, settembre 1926.

E. H. THIMANN. - *A Note on Rachmaninoff's Preludes.* (Nota sui Preludi di Rachmaninoff).

La popolarità del Preludio in do diesis minore fa dimenticare tutti gli altri, almeno di pari valor musicale. L'A. li considera puramente.

E. M. GREW. - *Some Aspects of Musical Genius.* (Aspetti del genio musicale).
Continuazione in cui si riferiscono giudici di grandi artisti sul genio musicale.

A. E. HULL. - *An International Language?* (Linguaggio internazionale?).

Si parla della «nuova musica», e d'una supposta intenzione di adottare lo stile (contrappuntistico in simili-oro) dei paesi tedeschi come «lingua musicale internazionale». La cosa potrebbe avere sembianza di verità, ma forse solo per moda.

— *A Musical Pilgrimage in Vanishing London.*

Il solito pellegrinaggio è diretto questa volta alla Jolers' Hall, Upper Thames Street; dove visse il dott. Boyce, maestro contemporaneo di Arne, e di cui si danno notizie scritte.

R. HILL. - *Short Studies of Forgotten Composers.* II. G. Mahler.

Invero anche questo compositore ci pare abbastanza poco «dimenticato». In Germania ed in Austria non è davvero il caso. Solo vero problema sarebbe indagare perché vi sia così grande differenza di apprezzamento fra tedeschi e non tedeschi.

The Musical Times. - Londra, settembre 1926.

M. SIRLAW. - *The Nature of Harmony.* IV.
Ripresa dello scritto sospeso in dicembre 1925. Qui si studiano i rapporti fra ritmo propriamente detto e tonalità.

B. MAINE. - *Personalities among Musical critics.* VIII. W. J. Turner.

Se si potesse concepire una orchestra di critici, Mr. Turner rappresenterebbe gli strumenti a percussione. Egli è l'elemento di protesta della critica inglese.

Opera and the Choral Society.

Dopo la guerra le società corali sono un po' d'imagine (le forze mancano di nuove musiche); ed ecco che si sono messe ad eseguire opere ridotte senza scena. Qui si parla di Carmen nell'adattamento fatto da Mr. W. Mac Naught (ed. Novello), e si danno esempi di ritocchi alla parte corale.

T. S. WOTTON. - *Orchestral Notation.*

Conclusione delle proposte: 1º concordare una scrittura uniforme nei vari paesi; 2º condensare certi gruppi di strumenti (specie gli ottavi) su due sole righe, colle note reali. Semplici segni bastano a precisare i singoli strumenti.

W. SAUNDERS. - *Leonard Borwick: a Memory and Appreciation.*

«D'accè il pianoforte si sviluppò dal primitivo ed ancora imperfetto strumento, pochissimi furono i pianisti di cui la perdita sia stata così prematura, e la personalità artistica più difficile da riempire, di quella del nostro amato Leonard Borwick».

J. HYLTON. - *Dance Music of To-Day.* (Odierna musica di danza).

Si parla con simpatia del fox-rot e delle riduzioni sincopate di lavori classici, raccomandando di lavorarle con maggior arte.

E. SPEYER. - C. M. von Weber: Notes on Some Episodes in his career.

Lettere di Weber illustrate così da richiamare «alcuni episodi della sua carriera».

P. LANDORMY. - *An Unpublished Page of Bizet's "Carmen".* (Una pagina inedita di «Carmen»).

In appendice si dà l'Habanera di Carmen nella versione d'un autografo del maestro, e nell'articolo le varianti di testo che compositore librettista introdussero nella preesistente canzone dell'Avana.

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Late Tudor Composers.* XX. Nathaniel Patrick.

Lo studioso irlandese continua la sua serie di notizie statistiche su maestri britannici poco conosciuti.

J. H. ELLIOT. - *The Children's Music.* (Musica infantile).

Secondo l'A., spesso, si danno ai fanciulli musiche disadatte. I Maestri preferiti sarebbero il Beethoven primitivo, Schubert e le cose più semplici di Schumann.

A. DE TERNANT. - *Josef Rheinberger in Private Life* (G. Rheinberger nella vita privata).

Schizzo che interesserà solo chi ha conosciuto l'antico maestro che per tanti anni insegnò all'Accademia di Monaco di Baviera.

Allgemeine Musik-Zeitung. - Berlino, 3 settembre 1926.

J. AXELROD. - *Relativität in der Kunst.*

Continuazione del bello scritto, che chiude nel numero del 17 settembre, e dove si spiega come tutti i valori sieno relativi, senza progresso possono coesistere, e coesistono di fatto forme diverse e magari opposte. Ridicolo dunque parlare di lotta del «nuovo contro il vecchio»; le cattedrali gotiche sono là malgrado i secoli, e certo non meno belle di quanto si è fatto dopo.

DR. O. GUTTMANN. - *Das Berliner Beethoven-Denkmal.*

«Il monumento a Beethoven in Berlino» è deciso e nella giuria del concorso non c'è nemmeno un musicista. Eppure sarebbe l'artista che meglio degli altri sentirebbe lo spirito del Maestro.

DR. W. ALTMANN. - *Die Berliner Opern in der verflossenen Spielzeit 1925-26.*

Resoconto delle «Opere date alle Opere di Berlino nell'anno teatrale 1925-26». Verdi è in testa nella linea di frequenza, poi vengono Wagner e Puccini. Continua nel numero seguente.

DR. E. DOPLER. - *Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst.* (Riunione per l'arte tedesca dell'Organo a Friburgo).

Resoconto delle discussioni e delle esecuzioni in cui si è studiato a fondo il problema della rinnovazione dell'organo. Intervennero 600 organisti.

Signale für die Musikalische Welt. - Berlino, 29 settembre 1926.

K. WESTERMAYER. - *Bach und die Gegenwart.* (Bach e l'ora presente).

In occasione del 140° Festival-Bach a Berlino, il 3 ottobre, si prospetta Bach quale esempio riaffatto al passato ed all'avvenire.

DR. W. PIELKE. - *Die Technik der Atmung beim Singen.* (La tecnica del respiro nel canto).

L'A., ex cantante, poi medico e professore specialistico, spiega come il respiro nel canto sia diverso da quello usuale e cerca precisarne basi e dare precetti.

Die Musik. - Stoccarda, settembre 1926.

P. EPSTEIN. - *Ein unbekannter Entwurf Mozarts sur D-dur-Sonate* (Köchel 284).

Si presenta un abbozzo della prima parte del 1º tempo della Sonata in Re per Pianoforte di Mozart, n. 10 dell'ed. Peters. Il raro saggio di schizzo del Maestro, viene dato in appendice.

H. ARLBURG. - *Drei Geheimrätsel der alten italienischen Gesangsschule.*

L'A. tenta spiegare i seguenti «tre misteriosi p-

ecchi della vecchia scuola italiana di canto: le note acute stanno sul suolo; ogni nota va cantata all'ottava; tutta la persona dev'essere come una colonna sonante».

E. KURTH. - *Julius Bittner's Grosse Messe mit Te Deum in D.*

Commento illustrativo che prepara la 1ª esecuzione in Germania della Grande Messa con Te Deum in Re di G. Bittner.

J. WOERSCHING. - *Neuhundert Jahre Notenschrift.* (Novocent'anni di scrittura musicale).

In onore di Guido d'Arezzo se ne racconta quel tanto che più o meno si sa della vita e delle opere, senza pretese scientifiche.

K. LONDON. - *August Strindberg und die Musik.*

Si studia il poeta-musicista nella sua base ed educazione, nel gusto e preferenze, e negli studi teorici, composizioni e tentativi di riforma.

R. HENNIG. - *Vom Musiksinn der Tiere.* (Sul senso musicale delle bestie).

L'A. riferisce qualche risultato di esperienze già note, ed eccita a farne di nuove sul curioso ma interessante argomento.

E. PREUSSNER. - *Das sechste Donaueschingen Kammermusikfest.* (Il 6° Festival di musica da camera a Donaueschingen).

Resoconto che dà una chiara idea degli scopi e dei frutti della riunione musicale a programma «meccanico».

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 1 settembre 1926.

Dr. K. HUSCHKE. - *Wom Wesen der letzten Brahms-Sinfonie.* (Sull'essenza dell'ultima Sinfonia di Brahms).

Dopo avere espresse varie opinioni su tale lavoro (musica d'ispirazione italiana, musica a programma, ecc.) l'A. afferma trattarsi di musica pura, secondo il concetto e la costante pratica del Maestro.

Dr. H. A. MARTENS. - *Haussmusik.* (Musica domestica).

Espresso elogio di quella che è la più intima pratica dell'arte. L'A. si considera da molti lati: spirituale, culturale, tecnico, pratico.

O. V. MAECKEL. - *Ueber den stilgemäßen Vortrag der Chopinschen Kompositionen.* (Sull'esecuzione stilistica delle composizioni di Chopin).

Inizio d'un interessante scritto dove si riferiscono notizie e particolari che l'A. ha raccolti a Parigi da R. Pugno, (che li ebbe da George Mathias) e da Mrs. Trumper e Mad. Pauline Viardot-Garcia, le quali ebbero frequenti rapporti con Chopin. La Viardot, oltre che grande cantante, era anche ottima pianista, sicché poté dare minuti ed acuti particolari. Lo scritto continua nel numero seguente.

B. WITT. - *Philidor.*
Scherzo commemorativo in occasione del secondo centenario della nascita. Ritratto annesso.

— 15 settembre 1926.

Dr. F. BRUST. - *Der begrenzte Wert des gefühlsmässigen Verhaltens in der Musik.*

(Il limitato valore del contenuto di sentimento nella musica).
Si parla di contenuto d'una musica, o d'un'opera d'arte in genere, ma « ha senso ricercare il contenuto d'una sedia o della facciata della cattedrale di Strasburgo? ». Il vero musicista vuol ricordare le sue impressioni al perché... La maturità è tutto, l'armonia delle forze, e non lo stato patologico di chi è fuor di sé.

E. PETSCHNIG. - *Nueve Wege der Musikerziehung*. (Nuove vie dell'educazione musicale).

Si danno ampie notizie sulle nuove disposizioni del Governo austriaco per lo studio della musica (non delle note del solo canto nelle scuole. Magnifico, ma ci fa un po' di paura. Chi saranno gli uomini incaricati di agire con tanta intelligenza e fede?

R. HARTMANN. - *Die Idealförm des musik-dramatischen Textgedichtes*. (La forma ideale del testo poetico per melodramma). L'A. tenta di fissare le posizioni ideali del testo e della musica parlando dall'idea che « siate giustificata l'assoluta signoria della musica » sul complesso; cioè giudica il problema prima di risolverlo. Wagner è l'eroe del dramma musicale, ma chi potrebbe concepire *Tristano senza musica?* Dunque la musica è assoluta signora anche del testo (Aber).

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, settembre 1926.

Dr. R. ENGLAENDER. - *Zur Vorgeschichte der Musikalischen Romantik in Dresden*. Per studiare la « Preistoria del romanticismo musicale a Dresden » si considerano i maestri che nell'ultimo secolo agirono in quella città.

J. L. WENZL. - *Zur Psychologie Anton Bruckners*. (Sulla psicologia di A. Bruckner).

Il maestro riassume un vivo contrasto. E' un professore che annuncia una vita semplice, spirituale, contraria al presuntuoso materialismo del 1800.

R. LANGE. - *Zur entwicklungsgeschichtlichen Wertung der Kirchenfuge Bruckners*. (Sul valore della Fuga di Bruckner nello sviluppo storico).

Si spiega il diverso uso della Fuga nello stile sacro, e come Bruckner abbia continuata la tradizione della Scuola Viennese (Haydn, Mozart), senza partecipare al rinnovamento fughistico iniziato da Beethoven.

A. WEIDEMANN. - *Der vernachlässigte Weber*. (Weber il negletto).

Si deploca il poco che si fa per il centenario del pur popolare maestro romantico, che « liberò l'opera tedesca dall'italianismo ». Si è intuiva la pubblicazione di tutte le sue opere, in 24 volumi, almeno uno all'anno. Troppo lenta; bisogna fare più presto.

DR. G. KINSKY. - *Ungedruckte Briefe C. M. v. Webers*.

Fine delle « lettere inedite di Weber » riprodotte ed illustrate.

E. PETSCHNIG. - *Das Okkulte in der Musik*.

Si parla a lungo del libro che, con questo titolo ha pubblicato il Dr. R. Steigl in ed. E. Blauping di Münster, e si spiega, fra l'altro, come « ogni composizione musicale è in origine un prodotto medianico, determinato da occulte forze della vita dell'anima ».

O. E. DEUTSCH. - *Dichterische Freiheiten in Rollands "Beethoven"*. (Licenze poetiche nel « Beethoven » di Rolland).

In realtà sono idee e giudici di carattere nazionale, che l'A. rimprovera al pur così germanofilo scrittore e storico francese.

Dr. A. EINSTEIN. - *Donaueschingen 1926*. Resoconto simpatizzante delle esecuzioni dell'estate scorsa.

Dr. P. NETTL. - *Selbstauszeichen moderner Komponisten*. (Autoreclames di compositori moderni).

Con garbo l'A. si diverte coll'autoreclame d'alcuni maestri nella guida ufficiale del Festival di Zurigo lo scorso giugno.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, settembre 1926.

L. SCHRADE. - *Ein Beitrag zur Geschichte der Toccata*. (Un contributo alla storia della Toccata).

Bello studio, che riguarda la musica strumentale del '800, tocca in gran parte l'arte italiana, per flauto e strumenti a tastiera.

A. KOCHIRZ. - *Eine Titelaufgabe aus dem Jahre 1697 von Esaias Ressners "Erfreuliche Lauten-Lust"*.

Si illustra un frontispizio della « Erfreuliche Lauten-Lust » di E. Reussner, uscito nel 1697, in rapporto alle stampe già note.

H. DAFFNER. - *Der Text von Schuberts Sonett III*.

Era stato detto che i tre Sonetti musicali da Schubert nel 1818 fossero i due primi di Petrarca, il terzo di Dante, nella versione tedesca di Schlegel. L'A. esclude l'attribuzione dantesca.

H. ABERT. - *Der Internationale Musikwissenschaftliche Kongress der "Union Musicologique" in Lübeck am 23 und 24 Juni 1926*.

Resoconto del Congresso dell'Union Musicologique a Lübeck il 23-24 giugno 1926. Fu un insuccesso perché pochi dei tedeschi intervennero, mentre l'Union Musicologique è internazionale, ed ha giunto lo scopo di rinnovare i rapporti scientifici fra nazioni.

T. W. WERNER. - *Stiftungstag des Instituts für musikwissenschaftliche Forschung zu Bückeburg*.

Si spiega come l'Istituto per ricerche musicologiche di Bückeburg abbia per scopo di costituire un centro d'organizzazione per gli studi tedeschi. Poi si rende conto della riunione annuale.

J. HANDSCHIN. - *Die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst*.

Resoconto delle riunioni di Friburgo in Brisgovia, per l'arte organistica tedesca. Si annuncia la prossima pubblicazione delle relazioni presentate; e che formeranno una interessante raccolta.

K. KOEHLER. - *Ein vergessenes Quartett von Richard Strauss*. (Un Quartetto dimenticato di R. Strauss).

E' un quartetto vocale buffo, a voce d'uomo, scritto a Weimar nel 1889. Se ne dà il fac-simile d'autografo.

R. MOEBIUS. - *Die Gefährdung des musikalischen Volkserziehung*. (Gli ostacoli all'educazione musicale del popolo).

Molti si affannano a studiare riforme dell'insegnamento, ma nessuno cura gli ostacoli che dilondono dagli allievi. L'A. li considera, ed uno dei più notevoli è il crescente amore per lo sport, che assorbe la gioventù ben più delle arti.

P. M. GREMPEL. - *Stimmgabel-Prüfungen*. (Esperienze col diapason).

Il diapason serve, oltre che per dare l'intonazione musicale, anche per vari scopi scientifici. L'A. spiega come proceda il Laboratorio di Meccanica di Precisione dell'Istituto Fisiotecnico di Berlino per verificare i diapason normali.

Der Aufakt. - Praga, 1926; n. 8.

Il fascicolo è dedicato al tema *Musica e Macchina*.

Dr. E. STEINHARD. - *Maschinen*.

Per l'A. è venuto il tempo in cui le macchine incominciano a sostituirci gli uomini nelle arti. Prove: Archipenko e Zadk come plastici, Léger in pittura, Schönberg, la Sonata per Pianof. di Stravinski, il Concerto per Orchestra di Hindemith, ecc. (Chi sa se quei maestri saranno grati per tale idea?).

H. STUCKENSCHMIDT. - *Mechanische Musik*.

« L'artista è diventato un'esistenza parassitaria... Ambiente estetico, espressione, sentimento, sono vaghi concetti col quali si vela così volentieri le deficienze tecniche nei giudici musicali ».

Dr. K. KROLL. - *Musik und Maschine*.

L'A. parla delle riunioni di Friburgo-Blickfeld, dove si è trattato a fondo della rinnovazione dell'organo (problema che urge agli organisti che non dormono). Disapprova l'Oskalid, nuovo strumento che vorrebbe riassumere l'organo, il pianoforte, l'harmonium, strumenti a percussione, gridi d'animali e rumori naturali.

H. HALÉVY. - *Brief über den Leierkasten*.

L'opera di Halévy all'avv. Crémieux, noto difensore dei suonatori parigini d'organo. Il maestro ammette che l'umile strumento è la voce della popolare ammirazione per la musica.

H. WEISKOPF. - *Sphaerophon, das Instrument des Zukunfts*.

Notizia sullo strumento presentato alle riunioni di Donaueschingen l'estate scorsa, e permette di produrre elettricamente qualunque suono musicale, col più diversi caratteri immaginabili. Quindi « lo Steinone è lo strumento dell'avvenire ».

H. STUCKENSCHMIDT. - *"Aeroplansonate"*.

Descrizione ed elogio della Sosta-Aeroplano per pianoforte, e di tutta la musica di Giorgio Antheil, il giovane compositore americano, che pare abbia sconosciuto anche i più arditi di Berlino.

Dr. W. HEINITZ. - *Zum Problem der Schallplattenkritik*. (Sul problema della critica dei dischi grammofonici).

Condizioni di guisa nella scelta, di difficoltà di fissazione, vario carattere e diverso adattamento dei musicisti, in rapporto alla preparazione dei dischi.

Dr. E. STEINHARD. - *Donaueschingen: Mechanisches Musikfest*.

Descrizione assai soddisfacente delle 17 esecuzioni di

musica meccanica, ch'ebbero luogo a Donaueschingen l'estate scorsa.

J. BUNZL-FEDERN. - *Eine automatische Notenschreib-Maschine*. (Una macchina automatica per scrivere la musica).

L'A. annuncia una sua invenzione.

Dr. JEUCKENS. - *Das Grammophon im Unterricht*. (Il grammofono nell'insegnamento).

Si spiegano le cause da usare per ottenere buoni risultati col grammofono nelle varie condizioni dell'insegnamento, in rapporto ai locali, ai diversi scopi, ecc., ed alla scelta dei programmi da eseguire.

Rivista Musicale Catalana. - Barcellona, settembre 1926.

F. PUJOL. - *La "Paleografia Musical Gregoriana" del P. Sunyol O. S. B.*

Amplia illustrazione della nuova opera paleografica (che pare benissimo condotta, ma senza recare novità), conclusione: « il segreto della notazione misurata del disco non può essere chiarito che dalla notazione misurata gregoriana ».

B. SELVA. - *Les Sonates de Beethoven*.

Illustrazione delle Sonate per Violino e Pianoforte in *Si bem.*, *Re bem.* e *La*. E le 48 delle 8 Sessioni tenute a Barcellona dalla illustre pianista assieme a Joan Massià.

F. WEINGARTNER. - *Les relations internationales des del punt de vista musical*.

Proposte del maestro tedesco alla Società delle Nazioni, per migliorare i rapporti internazionali: scambio di programmi, riviste in più lingue, raccolta delle melodie popolari da parte d'un Comitato misto, « legge di rispetto », perché capi dello Stato non finiscano nel caffè.

GRAN METODO TEORICO PRATICO PER LO STUDIO DEL PIANOFORTE

di

S. LEBERT • L. STARK

Edizione riveduta da FILIPPOIVALDI
Professore nel Liceo Musicale di Bologna

Edizione in Italiano, francese e inglese:

(E. R. 130 a 132). - Parte I. - Parte II.
- Parte III.

Edizione in Spagnolo: (E. R. 582 a 584).

- Prima parte. Vol. I. - Vol. II. -
Completo.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



VITA MUSICALE

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Saulo e Maria", al Politeama di Napoli

Liete accoglienze ha avuto questo lavoro in tre atti del Marchese Genoese di Geria. Il libretto, di cui è autore Antonio Menotti Buia, ha qualche rassomiglianza con quello di *Thaïs* e di *Maria di Magdala* e svolge una leggenda mistica i cui protagonisti sono: un « Profeta » seguace del Nazareno, una cortigiana « Maria » e un traditore fuggiasco « Saulo ».

La musica non ha pretese o ardimenti speciali; ha un carattere semplice e prevalentemente melodico che talvolta non è privo di efficacia.

Il maestro Baroni ha concerto e diretto l'esecuzione con molta cura, ben secondato dagli interpreti signora Boccolini-Zacconi e signori Bissanti e Palermi. Successo lietissimo.

Nuove operette.

Un nuovo ed ottimo successo ha riportato il maestro Pietri, con la sua recente operetta *Primarosa*, rappresentata dalla Compagnia Regini al nostro Lirico. Autori del libretto — che per due atti si svolge in Sardegna, senza nessun riferimento — però — né folkloristico né musicale all'Isola — sono Renato Simoni e Carlo Lombardo; due autori, vale a dire, che, data la loro esperienza del teatro, hanno saputo offrire una trama ricca e varia al musicista. Il quale, da par suo, ha saputo rivestirla con una musica sentimentale, gustosa, elegante e di carattere indubbiamente italiano. Ottima l'esecuzione, bellissimi l'allestimento scenico ed i costumi, dovuti, questi ultimi, alla fantasia di Ramo.

Anche il giovane maestro F. Carlo Gaito può essere ben lieto del successo che la sua operetta *Frise* — su libretto di Droveri — ha riportato al Margherita di Genova, nell'esecuzione della Compagnia Achille Maresca. I giornali hanno sottolineato favorevolmente il buon esito di questo primo lavoro, rilevando pregi di fattura, d'ispirazione e il brio di alcune scene.

Al Corso di Bologna (Compagnia Isaplo) è piaciuta la nuova operetta *Théo* di Mario Chesi.

Italia mia è il titolo del nuovo mimo-dramma del dott. cav. Attilio Gilbert de Winkel, accolto con molto favore al teatro Galli di Domodossola.

Il giro di "Turandot".

Per la tradizionale stagione di fiera, al Sociale di Rovigo — completamente rimesso a nuovo — si è rappresentata *Turandot*, con un complesso davvero inconsueto per un teatro di provincia: il maestro Fabbri, direttore; Linda Barla Ricci (Turandot); Ottavia Giordano (Liù); il tenore Bagnariol; il basso Cassia e i signori Vanelli, Dominici e Cilla nelle parti dei tre ministri.

Gli sforzi dell'impresa sono stati pienamente assecondati dal pubblico che ha esaurito il teatro ad ogni rappresentazione, decretando un successo grandissimo al lavoro pucciniano.

In Germania, l'opera è stata di recente, e a distanza di soli pochi giorni rappresentata in tre teatri: a Breslavia, a Colonia, a Berlino. In tutte le tre città il lavoro ha avuto un successo magnifico, ma notevole è principalmente quello di Berlino, allo Städtische Oper (Charlottenburg). In questo teatro la rappresentazione ha assunto il carattere di un vero avvenimento. Dirigevo Bruno Walter. L'illustre direttore, ammiratore entusiastico dell'arte pucciniana, ha dedicato cure amorosissime alla concertazione dell'opera, nulla trascurando per presentarla al pubblico nella sua massima luce. E il successo è stato imponente: Sei chiamate alla fine del primo atto, tredici alla fine del secondo e ben ventisette alla fine del terzo, oltre a tre o quattro ovazioni a scena aperta. Ottima l'esecuzione orchestrale e corale e di tutti gli interpreti vocali, fra i quali citeremo le signore Mafalda Salvatini (Turandot), Lotte Schöne (Liù), il tenore Ohman. Ammiratissima la messa in scena, riguardo sia ai costumi che alle scene: quella del giardino al terzo atto era un vero incanto.

Assistevano alla prima, il Cancelliere Marx, il Ministro degli Esteri Stresemann, Loeb, Presidente del Reichstag, il nostro Ambascia-

tore conte Aldovrandi Maresco, le più note personalità dell'arte e il comm. Clausetti in rappresentanza della Casa Ricordi.

« *Lohengrin*, *Mesmer* e *Mefistofele*, le ultime opere offerte al Dal Verme, sotto la direzione del maestro Terni, hanno avuto unanimi consensi. Della prima furono interpreti il tenore Zanelli, il baritono Inghilleri, le signore Porcinai e Toini; del capolavoro massenetiano fu protagonista la Cristoforeanu, applaudita col tenore Ralceff e col baritono Ronchi, mentre il lavoro boitiano fu assai bene interpretato dal basso Bettioni, dal tenore Zanelli, dalle signore Porcinai e Rasa.

Il Comunale di Bologna ha riaperto i battenti con un lodatissimo *Tristano e Isotta*: direttore Guarneri, interpreti principali la Liscer, Cesare Bianchi, la Capuana e Rossi Morelli. Anche il *Trovatore* (direttore Del Campo, tenore Pertile, signore Arangi Lombardi e Minghini Cattaneo) è stato accolto con molto favore.

Al Sociale di Treviso si è rappresentato con completo esito *Asrael* di Franchetti, ed a Carrara la *Francesca* di Zandonai; entrambe le opere, nuove per quelle città.

Il *Minuetto Diabolico* di Balilla Pratella ha avuto letissima accoglienza all'Ariosto di Reggio Emilia, unitamente a *Ciottolino* di Ferrari Trecate.

Con *Vestale* di Spontini si è inaugurata felicemente la stagione italiana al Metropolitan di New York. Dirigeva Tullio Serafin.

CONCERTI

MILANO

ENTE CONCERTI SINFONICI. — Esito completo, grandissimo — i biglietti erano stati esauriti in poco più di un'ora — ha avuto la ripetizione della I^a e IX^a Sinfonia di Beethoven alla Scala, sotto la direzione di Toscanini.

TEATRO DEL POPOLO. — La speciale stagione concertistica beethoveniana si è iniziata il 14 u. s., interprete il Quartetto Poltronieri che, come novità, ha fatto conoscere quello Op. 18 N. 2. Il brano saliente del secondo programma era costituito dal celebre Quartetto in do maggi, op. 59 n. 1, che lo stesso complesso eseguì mirabilmente. Il successivo programma comprendeva due Sonate eseguite con maestria da D'Erasmo e Poltronieri, e il Quartetto op. 74. Nella quarta udizione, il pianista Nino Rossi fu interprete di raro senso artistico e, specie nella Sonata 110, fece rifuggire le sue cospicue doti. Il quinto concerto fu dedicato ai « Lieder », dei quali Ildebrando Pizzetti fece un suggestivo commento; lodatissima, poi, l'esecuzione vocale di Ines Maria Ferraris, accompagnata al piano da Carlo Gatti, l'ideatore della presente stagione.

CONSERVATORIO. — Le migliori udizioni di quest'ultimo mese furono quelle del Quartetto di Berna e del violinista Ernst Glaser. Questi, assai bene assecondato dal pianista Liachowsky, fu esecutore mirabile d'un interessante programma, in cui figuravano una espressiva Sonatina di Achille Longo, ed una robusta Sonata di Hindemith. Anche il Quartetto di Berna eseguì con sicura padronanza e affiatamento diversi numeri, tra cui il recente Quartetto di Renzo Bossi.

Si presentarono, inoltre, le pianiste Sacha Bergdolt, in un programma classico; la giovanissima Maria Giovanna Bocchi ben preparata, ed Aglaia von Zech, dell'Accademia musicale di Budapest, che rivelò fino gusto e abilità tecnica. Tutte furono assai applaudite come pure le violiniste Hélène Schindler, giovane assai promettente; Jenny Disler, ben accompagnata al piano da Gina Mascari Quintavalle; ed Elsa von Zschinsky-Trosler, che ad una sicura tecnica unisce buon senso interpretativo.

Meritano menzione, inoltre, i due concerti di Enrico Furlani che piacque come pianista e come compositore, e quello del violinista Garay, preciso e di buona tecnica.

G. U. M. — Per questa Istituzione si è ripetuta al Conservatorio, l'udizione di *Lieder* beethoveniani, già tenuta al Teatro del Popolo.

L'iniziativa del maestro Nordio, di organizzare al Liceo Musicale un ciclo di concerti popolari, con larga ospitalità alla musica mo-

Direzione Concerti Aldrovandi - Carlotti

VIA ANDEGARI, 12

MILANO (2)

Telefono 87-144

Engagements - Arrangements in ogni città d'Italia

Rappresentanze:

F. LAMOND	- Pianista
E. SAUER	- "
I. KOCIAN	- Violinista
F. VECSEY	- "
A. FOELDESY	- Cellista
E. MAINARDI	- "
H. SPANI	- Soprano
M. GREY	- "
QUARTETTO POLTRONIERI	
ecc. ecc.	

derna italiana, ha ottenuto unanimi consensi. Il primo, esecutore il pianista Votto, è stato dedicato interamente a brani di Martucci; si sono poi susseguiti il Quartetto di Berna ed altri solisti e complessi, mentre hanno assicurato il loro intervento i violinisti Serato e Corti; i pianisti Rossi, Wagner, Szatmari, Liachowsky; l'organista Matthay; i violoncellisti Mazzacurati, Oblach, Serra, Cassadò; i Quartetti Veneziano, Triestino, Bolognese, ecc.

• A Ferrara — nel tempio di S. Spirito — è piaciuto il nuovo Oratorio: *Mistiche nozze di S. Francesco con Madonna Povera* del maestro P. M. Galletti, su libretto del Padre Bernardo Del Sol. Dirigeva lo stesso autore.

• Il Concerto civico di Napoli — diretto dal maestro Caravaglios — ha eseguito per la prima volta, con lieto successo, un brano sinfonico del *Miracolo* di Guido Laccetti.

• Un ottimo concerto ha dato il violinista Barison, al Circolo Artistico di Trieste.

• Il Liceo Musicale «G. Verdi» di Napoli ha dato un riuscito concerto al Comunale di S. Maria Capua Vetere. Si distinsero particolarmente i maestri Porro, R. Finizio, Amalia

e Rosa De Lucia, figlie del celebre tenore, il valoroso pianista O. Napolitano.

• A Berna ha ottenuto recentemente un buon successo la pianista signorina Lora De Micco, apprezzata anche come compositrice.

• Vivissimo successo ha ottenuto in un concerto dedicato esclusivamente a musica italiana, alla Grotrian Hall di Londra, il Quartetto veneziano del Vittoriale. Il programma comprendeva quartetti di M. Labroca, F. Guarneri e il «Dorico» di O. Respighi.

• Per scopo benefico al Politeama Duca di Genova di Spezia, l'Orchestra della R. Marina, diretta dal maestro Agnelli ha svolto un interessante concerto sinfonico, comprendente brani di Corelli, di Beethoven, di Wagner, di Debussy, di Gialcoski e la *Serenata medievale* di Zandonai.

• La professoressa Pandini ha dato un'udizione organistica nella Chiesa di S. Michele di Pisa, ottenendo molte approvazioni anche come autrice di alcune *Visioni francescane*.

• Al Concerti Pasdeloup di Parigi, sotto la direzione di Rhené Bâton, sono state eseguite nuovamente e col consueto successo *Le Fontane di Roma*, di Respighi.

BIBLIOTECA DI RARITÀ MUSICALI per cura di OSCAR CHILESOTTI

VOLUME I. Danze del Secolo XVI trascritte in notazione moderna dalle opere: *Nobiltà di Dame* del Sig. FABRITIO CAROSO da SERMONETA; *Le Gratie d'amore* di CESARE NEGRI, Milanese, detto il Trombone. (48499).

VOLUME II. Balli d'Arpicordo di GIOVANNI PICCHI, Organista della Casa Grande in Venetia (1621), trascritti in notazione moderna. (48500).

VOLUME III. Affetti amorosi. Canzonette ad una voce sola, raccolte da GIOVANNI STEFANI (1621). (40283).

VOLUME IV. Arianna. Intreccio scenico musicale di BENEDETTO MARCELLO, Nobile Veneto (1727). Trascrizione per Canto e Pianoforte. (50359).

VOLUME V. Arie, Canzonette e Balli a 3, a 4 ed a 5 voci, con Liuto, di HORATIO VEOCHI (1590). (94697).

VOLUME VI. Partite sopra *La Romanesca*, *La Monicha*, *Ruggiero* e *La Follia* di GIORGIO FRESCOBALDI, dalle Toccat e Partite d'intavolatura di Cimbalo. Libro I (Roma, N. Borboni, 1614). Trascrizione in notazione moderna. (112941).

VOLUME VII. Airs de Court (Secolo XVI) dal *Thesaurus Harmonicus* di J. B. BESARD, trascritti per Canto e Pianoforte. (115172).

VOLUME VIII. Musica del passato (da intavolature antiche) trascritta per Pianoforte. (115305).

VOLUME IX. Madrigali, Villanelle ed Arie di danza del cinquecento (dalle opere di J. B. BESARD). Trascrizioni per Pianoforte. (115306).

G. RICORDI & C. - Editori - MILANO

RECENSIONI

"Turandot" nei giudizi della critica viennese

NEUES WIENER TAGEBLATT, 15 ottobre 1926.

Il dover lasciare non compluta la sua opera sarà stato tanto più doloroso per Puccini, in quanto ch'egli era cosciente di aver creato così *Turandot* un lavoro di speciale bellezza, grande, forte e originale che aveva stimolato il suo estro con la stessa dovrile di genialità, come i precedenti del suo tempo migliore. La musica di *Turandot*, ricca di fantasia e di colorito, plastica ed espressiva, può star vicino a quella delle sue più celebri creazioni, quali *Tosca*, *Bohème* e *Butterfly*, e sotto qualche aspetto le superasse. Cerio non si troverà la melodia larga, florilegia e ariosa di Rodolfo o di Cavarossi, ma in compenso molta più musica in un quadro più generale, che va ammirata nell'insieme e non riferendosi ad un singolo personaggio che predomina nell'azione. La bellezza di *Turandot* deriva dal complesso più che dalle singole particolarità. I punti culminanti si trovano là dove la scena stessa diventa risuonante, dove il coro e l'insieme hanno una parte importantissima. *Turandot* è un'opera corale e appunto come tale occupa un posto a parte nella produzione pucciniana.

Anche quanto c'è di speciale, di nuovo e di originale nello stile di *Turandot* si riscontra principalmente nell'insieme, pur essendo riconoscibile anche nelle particolarità, e riconoscibile da lontano, il ben noto e tipico stile di Puccini. Si ritrovano senza difficoltà, infatti, la sua cadenza tipica, la sua declinazione, la sua maniera di sviluppare e di armonizzare. Ma anche quello che si potrebbe chiamare «la sua maniera» ha un aspetto così spontaneo e vivo, che sembra inventato proprio per quest'opera.

Inoltre, ogni tema denota in modo evidente le caratteristiche della musica cinese. La fusione dello stile pucciniano coll'elemento asiatico, così brillantemente affermato in *Butterfly*, affascina ancora di più in *Turandot*. Essa rivela una coesione più intima e sincera di quella americano-giapponese di *Pinkerton* e di *Cio-cio-san*, ed il cinese della *Turandot* si manifesta ancor meglio del giapponese della *Butterfly*. Si dice che Puccini abbia studiato con fervore tutta la musica cinese di cui poteva impadronirsi. Nessuna meraviglia, quindi, se egli sa maneggiare la scala di cinque toni dell'Asia orientale come un indigeno autentico.

Nessun punto debole si riscontra in *Turandot*; l'ispirazione vi è costante e non ha arresti, ed in ogni pagina dello spartito dobbiamo ammirare lo spirito fine di Puccini, la sicurezza nel cogliere il segno e la sua stupenda maestria; e ciò specialmente nei punti dove le grandi frasi d'insieme nascono organicamente dalla sua struttura delicata, come ad esem-

pio al finale del primo atto, costruito con grandiosità elementare.

Se si volesse però descrivere tutto quanto c'è di bello si dovrebbe accennare a tutto lo spartito. Ricordiamo perciò soltanto la scena degli enigmi, per la quale Puccini trovò una delle sue melodie più originali, ben rispondente allo stesso carattere enigmatico dell'azione. Anche l'ultimo duetto, completato da Altano, s'inquadra perfettamente. Questi aveva il compito di rendere musicalmente il mutamento dell'essere di *Turandot* e se ha saputo aggiungere al colorito pucciniano una leggera sfumatura di colore romantico se desco non si può che approvare il suo artificio.

Heinrich Kralik.

DIE STUNDE, 16 ottobre 1926.

Da notare, soprattutto, la adorabile melodia italiana, la raffinatezza armonica dell'orchestrale e la geniale prospettiva scenica di un principe dell'opera come solo l'Italia poteva creare.

Paul Stefan.

NEUE FREIE PRESSE, 15 ottobre 1926.

Quanto ha giovato alla tecnica la maturità artistica di Puccini! Ogni battuta è testimonie non solo della sua scrupolosità artistica, ma anche di una mano da maestro diventata infallibile. Così pure dicasi pel cesello della frase, per la poesia della tecnica corale, per il trattamento pieno di fantasia e di brio dell'esecuzione orchestrale e per la fusione delle masse.

Julius Kornegold.

NEUES WIENER JOURNAL, 15 ottobre 1926.

Puccini, il Maestro del teatro moderno, ha ancora una volta saputo fondere gli lacani della sua magia: la tenerezza, il colorito esotico e la drammaticità. Ancora una volta egli ha scritto una vera opera pucciniana, aprendo l'orizzonte a nuove possibilità operistiche e a nuovi problemi.

Elsa Bienenfeld.

MUSICA D'OGGI

invia a richiesta numeri di saggi,
e preventivi per la pubblicità.

LIBRI D'INTERESSE MUSICALE

PUJOL-PUNTI. — *Obra del cançoner popular de Catalunya. Materials Vol. I. Fasc. I. Observacions, apêndixs y notes al « Romançerillo catalan » de Manuel Milà i Fontanals.* (Barcelona, 1926).

Se la Catalogna è raramente uno dei paesi dell'Europa civile che conservano più tenacemente, a traverso la tradizione, l'originario colore etnico, è anche vero che poche sono le regioni dove il folklore, la etnografia, la democrazia e la etnologia siano studiati con tanto ardore e assidua pratica. Basti ricordare che a Barcellona si pubblica un importantissimo bollettino di studi etnografici catalani, che in quella importante università tali studi hanno onorevole parte, che il più grande musicista spagnolo, Filippo Pedrell, non sdegnò, anzi ambì caldamente, lo studio della musica etnica così da avergli dedicato due grossi volumi e non poche conferenze.

Il Canzoniere popolare catalano, specie di pubblicazione etnologica ufficiale o nazionale, viene preceduto da una serie di fascicoli contenenti tutto il materiale occorso al canzoniere propriamente detto. Nel primo fascicolo, dovuto alla generosità della Fondació Concepció Rabell i Cibils, viude Romaguera, oltre a dieci utilissimi Indici e una Introduzione, sono i seguenti capitoli: I. Versions noves. II. Complements de versos. III. Versions amb indicació d'origen, que En Mill cito però no transcriu. IV. Procedències de cançons consignades per En Mill. V. Procedències conjecturals. VI. Col·lectors. Notes biogràfiques. VII. Col·lectors. Cançons per ells recollides. VIII. Notes bibliogràfiques. IX. Notes diverses. X. Materials. XI. Notes d'utilitat desconeuguda. XII. Fe d'errades.

Al pochi musicologi italiani, studiosi delle lingue musicali moderne e vaghi di problemi fonodemografici, raccomandiamo questa pubblicazione e il suo seguito.

GIULIO FARA.

DE ANGELIS (A.) — *Domenico Mustafà: La Cappella Sistina e La Società Musicale Romana.* (Nicola Zanichelli, Bologna).

La complessa figura del musicista umbro — impareggiabile campione di sovrano eritrato, nell'arte canora; spicata personalità nella direzione corale, specie di musica sacra; geniale compositore — non è stata equamente giudicata. Il Mustafà, che, per oltre mezzo secolo, ha dominato la vita musicale romana, trovandosi a cavaliere fra due opposte tendenze artistiche quando l'arte della musica sacra subiva una evoluzione ed un rinnovamento, suscitando accanite polemiche, n'è stato quasi travolto venendo incolpato di ciò che avveniva più per mancanza dei tempi che per sua debolezza.

Parsendo da questa premessa e da queste constatazioni, Alberto De Angelis ha voluto ricostruire, con intenti biografici più che polemici, la vita del Mustafà, e pur non nascondendo la sua ammirazione per il personaggio in esame, ha dimostrato assoluta e lodabile imparzialità, avvalendosi anche d'un'ampia e interessante documentazione.

Il libro scrive con spigliatezza e sobrietà, si legge tutto d'un fiato, procurando grande diletto, perché ci lumeggia — sempre in rapporto all'attività del Mustafà — anche le due principali istituzioni romane del secolo scorso: la Cappella Sistina e la Società musicale romana, nelle quali egli era parte preminente.

Della prima, se ne traccia la storia e gli sviluppi; si riportano i giudizi di famosi musicisti stranieri su di essa; si accenna con larghezza alle condizioni della

musica sacra, ai progetti di riforma proposti dal Mustafà, ai motivi che ne impedirono l'attuazione, alle ripetute dimissioni che, in conseguenza, egli diede; ai promotori di una riforma contro di lui; alla designazione ch'egli fece di Don Pergolesi quale suo successore, alle polemiche tra i due maestri, ecc.

Anche della Società Musicale Romana, il De Angelis discorre con ampiezza, dalla sua fondazione, nel 1874, alla fine del 1890, non trascurando di ricordare gli spettacoli e le audizioni più celebri che vi si svolsero.

Né manca un capitolo a Mustafà compositore. Delle sue composizioni, anzi, si dà un elenco completo, sottolineandosi particolarmente sul *Miserere* e sul *Tu ex Petrus*, le due di maggior risonanza.

Non sappiamo se siamo riusciti a dare un esatto senso dell'importanza che il volume, arricchito anche di belle illustrazioni, assume nel campo della storia musicale, ma è certo che si può classificare tra uno dei più importanti pubblicati in questi ultimi tempi e meritare di grande diffusione.

BORRIELLO (A.) — *Il Re Orso di Arrigo Boito*, con una lettera di B. Croce. (Albrighi, Segati & C., Milano).

Sembra della fiaba tolitaia si siano occupati — direttamente e indirettamente — moltissimi scrittori, l'A. ha di nuovo voluto affrontare l'argomento con assoluto amore e grande devorzone, anche per la figura del musicista scomparso, sapendo unire però a quello ed a questo scume critico, ampiezza di svolgimento e precisione di analisi.

N'è risultato un minuzioso e pregevissimo saggio che ci offre una fedele e giusta ricostruzione della celebre fiaba, della quale l'A. mette in giusta evidenza anche l'aspetto formale e quello della metrica.

M.

SELVA (B.) — *L'Enseignement musical de la Technique du Piano. Livre préparatoire. 2.e Partie: Préparation au Toucher du Piano.* (Rouart, Lerolle et Cie, Paris).

Nome dell'autrice e titolo dicono come si tratti di un libro denso di sapere e di senso d'arte, fondato su un'esperienza quant'altra mai larga ed autorevole. Ogni azione, ogni possibilità viene preparata secondo metodo razionale e diretta a buon fine artistico. Tutto è spiegato con precisione ed illustrato con frequenti disegni. La materia è disposta in sei capitoli (che fanno seguito al due della Prima Parte formante un volume precedente): I. Movimenti verticali; I modi d'attacco, ossia diversi modi di agire; II. Neums (per insegnare a procedere per gruppi di note — rimanentemente — anziché per note isolate, si usano i neums o gruppi del canto gregoriano col loro nomi medievali latini); Dissociazioni corporali diverse in vista delle sovrapposizioni musicali; Tocchi diversi; Il respiro. La pratica viene effettuata per mezzo di 130 esercizi, ed alla fine è data una Tavola delle opere da studiare in concordanza col libeo: 14 pubblicazioni.

Come ognun vede: un complesso d'una non piccola mole che, utilizzata secondo i consigli dell'illustre autrice, deve certo recare frutti fecondi. Siamo convinti che molte cose impressionano a vederle spiegate a parole, mentre la pratica si riducono a qualche gesto ginnastico facilmente assimilato; e pure tanto apparato di doctrina ci impone più del necessario. Non falso effetto anche meno desiderabile sui maestri avverati al diremo contanto volte non sempre varie né mature menti degli allievi? specie dei principianti?

Comunque sia, segnaliamo la pubblicazione ai dediti del pianoforte; i quali anche da noi incominciano a persuadersi che bisogna pur procedere con criteri di serietà e di metodo razionali.

O. S.

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MEDTNER (N.) — *2 Canzonen mit Tänzen op. 43 für Violine mit Klavierbegleitung.* (J. H. Zimmermann).

Canzoni e danze in stile russo, con melodie e ritmi endebaglianti, ma piuttosto fredde e preluse, bene composte con parti violinistiche.

HUNGAR (P.) — *Sonate für Violine und Klavier G. Dur, op. 10.* (Fr. Kistner e C. F. W. Siegel, Lipsia).

Tre tempi che aspirano buona profondità, espressa con uno stile teso e nobile, attraverso ad un'elaborazione sicura e schiva da esagerazioni. L'insieme è chiaro anche dove la musica è più densa. Unico movente è sempre l'emotore, a cui l'artificio serve da mezzo. L'esecuzione richiede due buoni musicisti, di gusto nobile ed austero.

SADUN (I.) — *Romanza pour Violoncelle (ou Violon) avec accomp. de Piano (E. Gaudet, Parigi)*

Una Romanza del buon tempo antico, facile, melodica, sentimentale, e che si suona e si ascolta senza fatiga.

BLUMER (T.) — *Quartett C moll für Violine, Viola, Violoncell und Klavier, op. 50.* (N. Simrock, Berlino).

Tono appassionato, slancio nei tempi mossi, sentimentale pietoso nell'adagio, elaborazione solida e quadrata, tonalità chiara attraverso un'armonia logica, tutto trasporta alla fine del secolo XIX; ed in tale ambiente questo lavoro fa certo bella figura.

L'esecuzione richiede buoni strumentisti, ma senza oltrepassare i limiti della difficoltà musicale. L'effetto di sonorità dev'essere certo soddisfacente, perché le migliori tradizioni classicocromatiche sono saggiamente seguite, senza esperimenti né tentazioni.

JARNACH (L.) — *Romancero I. Sonatina Pianoforte Solo, op. 18.* (Figli di B. Schott, Maggona).

Lavoro sconcertante. Malgrado il titolo in diminutivo sono ben 23 pagine di musica, in tre tempi sempre più brevi, d'uguale tensione di stile e di tecnica: e perché? Confessiamo di non aver saputo rispondere a questa domanda. Il « perché » delle opere d'arte non è facilmente spiegabile; ma dopo lema e rilettura una musica (sia pure testa ed ardua) resta nell'anima — o se si vuole nella sensibilità — un'intuizione di vigore, di nesso logico, di magari indistinto ed inspiegabile soddisfazione, che in qualche modo appaga. Allora il problema del « perché » non si presenta. Qui, ripetiamo, il quesito ci si è posto, e forse non rimane davanti a noi soltanto.

WETCHY (O.) — *Ministuren. 5 Kleine leichte Stücke für Klavier zu 2 Händen* (L. Doblinger, Wien).

Davvero « piccoli e facili » questi pezzi, tanto da suonare quanto da capire. Possono fare il piacere di malfacili pianisti.

SIEGL (O.) — *5 Kompositionen für Klavier, op. 42* (L. Doblinger, Vienna).

Cinque pezzi descritti: Convalescenza, Arroganza, Crescendo, Festa d'estate, Gongedo, che esprimono le intenzioni dell'autore (situazioni e stati d'animo essenzialmente romanzeschi); ma trattasi, a noi pare, con inutile tensione di solle.

TCHEREPPINE (A.) — *Toccata N. 2, op. 20. — Canzone op. 28 pour Piano.* (N. Simrock, Berlino).

Due pezzi per pianoforte, che, bene eseguiti, producono buon effetto, pure non essendo molto densi. La Toccata ormai è diventata una composizione brillante, a cui non si domanda molto di più; qui, in mezzo c'è un Adagio davanti della forma antica in più tempi, che poi torna a muoversi per concludere vivamente. La Canzone non si capisce perché si chiami così, forse solo perché incomincia lenta, alterna tempi di diverso movimento e battezzate e finisce in modo rapido. È un pezzo leggero che non conclude troppo.

MEDTNER (N.) — *Trois Contes pour Piano, op. 42.* (J. H. Zimmermann, Riga).

Tre pezzi gradevoli, narrativi, con un po' di colore locale russo, bene scritti per pianoforte; ma che a noi, come tutti i lavori dello stesso autore, sembrano più belli di quanto comporti la vitalità dei tempi.

BUCHAL (H.) — *Variationen über eine Volksweise vom Balkan für Klavier, op. 31.* (J. Hainauer, Breslavia).

Un tema popolare balcanico è qui presentato ed elaborato in quattrocieli variazioni ed un finale con garbo e maestria in buono stile tedesco.

GAL (H.) — *Sonate für Violine und Klavier, op. 17. — Trio für Klavier, Violine und Violoncell, op. 18.* (N. Simrock, Berlino).

Lavori animati da sincera e vigorosa spinta ritmica, che si manifesta, tanto nei tempi mossi ed a carattere di slancio, quanto negli Adagi di spirito pietoso. Lo stile è romantico modernizzato trattato con pieno possesso della forma e dell'elaborazione tecnica. L'effetto di sonorità è certo buono, l'edizione bellissima, la difficoltà contenuta nella buona media.

KARG-ELERT (S.) — *Kleine Sonate C dur in einem Satz* für Violine und Klavier, op. 67. (J. H. Zimmermann, Riga).

Anche questa Piccola Sonata in un tempo solo porta i segni caratteristici dell'autore: bella vitalità intima, fondo classicamente solido, melodia facile, armonia di sapore acidulo non sgradevole. L'esecuzione non è facile, ma non passa nemmeno i limiti della buona media. In compenso questi musiche fa provare il senso d'una particolare maturità.

GIULIO BAS.

MIGOT (G.) — *Trois Chants sulvis d'un Air à vocalises pour une Voix, et 4 Archets, sur des Poèmes de André Spire.* (M. Seznart, Parigi).

Le decadenti poesie di André Spire non potranno trovare un ambiente musicale più adatto di quello che intuono vi creò l'ingegno delicato di Georges Migot. Sopratutto e poetiche sonorità affidate ad un buon trattamento quartetistico una voce canta sopra le basi della declamazione verbale e del vocalizzo, con esigenze qualche volta di un virtuosismo non comune. Tempi elementari, per lo più d'origine onomatopeica, sostanziano timidamente, ma con saporosa dolcezza, il raffinato quadro sonoro. Musica di poco carattere e di nessun accento virile, ma di un gusto squallido, tipicamente francese.

AMBROSIUS (H.) — *Trio A-s-moll für Klavier, Violine und Violoncell, op. 47.* (Fr. Kistner e C. F. W. Siegel, Lipsia).

Musicista piana, facile e scorrevole con momenti di felice slancio l'autore dimostra in questo Trio, che di

discendenza romantico-teDESCa ha ereditato alcune tracce ben visibili dalle sue fonti.

Quasi costantemente il violino e il violoncello svolgono il loro discorso in dialoghi o in canti all'ottava, mentre il pianoforte accompagna o collabora. La ragione del Trio dunque scompare, perché i personaggi in fondo sono due soli. Un opportuno contrasto fra i quattro tempi conferisce interesse al lavoro, del quale ben degno di esser segnalato è un « andante moderato », severo e pensoso.

SIEGL (O.) — *Streich sextett in einem Satz*, op. 28. — *Sonate für Viola und Klavier*, op. 41. (L. Doblinger, Vienna).

In tutti e due questi lavori ci sono i segni tipici della personalità di questo giovane compositore austriaco. Ma con quale meraviglia ho notato l'enorme distanza, in poco più di dieci opere, fra i due lavori! Il « sextetto » è chiaro, composto, di una natura infinita e di un'aperta e sincera origine romantica. Nella « sonata » invece tutto è burla, ironia, sarcasmo; ogni monelleria trova un posto che diverte e interessa, e il breve « adagio » centrale di una saporosa espressività si trova un po' a disagio in mezzo a quella ridda scintillante e belliarda di suoni e di ritmi.

Pure in mezzo a tutto questo, però, il Siegl non può nascondere il suo temperamento portato più ad abbandonarsi librici e sentimentali che non all'ironia. Non so dunque se la distanza fra i due lavori segnali un vero progresso nell'indirizzo spirituale del loro autore. Ad ogni modo il Siegl raffirma qui la sua bella natura fertile e vibrante, e le sue buone qualità tecniche, anche se qualche volta eccessivamente... disinvolte.

V. M.

CONFALONIERI (G.) — *Dieci bozzetti su motivi popolari dell'Alta Italia*. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Giornale dell'Isola*, Catania:

Questi *Dieci bozzetti su motivi popolari dell'Alta Italia* (con testo italiano e inglese) sono dieci piccoli gioielli.

Giulio Confalonieri, che li ha raccolti e trascritti, ha arricchito così di un'altra magnifica perla la collana preziosissima della raccolta di canzoni popolari.

La piccola raccolta del Confalonieri è preziosa, soprattutto, perché ha i motivi fedelmente trascritti, come il popolo li canta, come il popolo li vuole e come li sente, e sono armonizzati con gusto elevato e fine, con chiarezza e con semplicità.

E questa chiarezza e questa semplicità rappresentano il merito maggiore in quanto che mantengono i diversi motivi nel loro sile, nella loro freschezza e direzionalità nella loro ingenuità. Lasciano la spontaneità nella melodia, così come è nata dall'anima popolare, così come è stata donata dal cuore.

La canzone *La Rosa e la Viola* che si presenta per la prima nella raccolta del Confalonieri è così suggestiva e così fine nella sua semplicità che ci dà l'idea chiara della melodia piena di spontaneità e di infantile ingenuità.

Il motivo di detta canzone, come ci informa anche il Confalonieri, trovasi sopra una stampa antica della seconda metà del '700 (milanese o cremonese) intitolata *Il Musico pastore* e appartenente all'autore, i versi di incerto poeta arcadico, vennero posti in musica anche da qualche altro contemporaneo; ma naturalmente in versione musicale diversa.

E la *Canzone di nozze* (canto valdostano) che si canta tuttora nelle valli di Cogne e de La Thuile non è una pagina deliziosa?

Il canto nostalgico e dolce *Nian nanna del magnalo* (motivo della zona alpina) si trova anche nel folklore dell'Ille de France, ma in ritmo più veloce.

Il Notturno amoroso, pieno di passione e di sincerità è un motivo del repertorio del 4° alpini, proveniente, sembra, dalla Valsavaranche e che il Confalonieri ha voluto includere nella sua breve raccolta dando prova di saperne apprezzare la scrittura e la bellezza.

Un altro motivo frivaldo *Il contrasto*, che ha subito durante la guerra numerose variazioni, essendo passato fra i reggimenti alpini delle varie regioni, il Confalonieri ce lo presenta nella sua forma più vera e originale.

Segue il ritornello della Val Brembana (diffuso anche nelle valli adiacenti) *Invito alla danza*, pieno di vivacità, di brio, di colore, di calore e di vita che ci rivela l'indole gioiosa e vivace di quel popolo che, dimentico di tutto e di tutti nell'ora dello svago, si abbandona, con tutto l'ensuasismo, al sincero ed onesto divertimento.

La *Serenata*, canto popolare del Pavese, con la cadenza ripetuta con nota tenuta e lunga nel finale, sembrerebbe un canto siciliano se avesse un andamento più lento e un'indole più melanconica. E il canto popolare anche diffuso fra gli studenti dell'Ateneo.

Il Confalonieri poi, oltre al motivo popolare valdostano *La partenza del soldato*, che dicevi fosse diffuso fin dal tempo dell'esercito sardo, e quello, anche diffusissimo lungo la frontiera italo-svizzera del Varesotto e dei laghi: *La male figlia*, ha voluto anche non trascurare di aggiungere un canto parigino tra il 1846 e la prima metà del '48 nel quale periodo parve che Pio IX dovesse prendere la guida del movimento rivoluzionario. L'autore c'informa che questo canto lo imparò, bambino, dalle labbra del nonno, che prese parte a tutti i modi del '48.

E un canto quasi guerresco, pieno di maestosità e di imponenza che dimostra il fermento in quel periodo febbrile e l'entusiasmo della frase dovete certamente emulare l'animo dei nostri vecchietti.

I dieci bozzetti del Confalonieri, trascritti con fedeltà e con squisito senso d'arte, stampati nitidamente dalla Casa Ricordi, sono degni della massima considerazione e di tutta l'approvazione.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Violino e Pianoforte

WIENIAWSKI (H.).

- E. R. 216. - *Adagio élégiaque*, Op. 5.
- E. R. 217. - *Souvenir de Moscou*, Op. 6.
- E. R. 218. - *Deux Mazurkas de Salon*.
Op. 12.: N. 1. *Siclanka (La Cham-pêtre)*. - N. 2. *Chanson Polonoise*.
- E. R. 219. - *1.er Grand Concerto*, Op. 14.
- E. R. 220. - *Scherzo - Tarantella*, Op. 16.
- E. R. 221. - *Deux Mazurkas*, Op. 19:
N. 1. *Oberfuss*. - N. 2. *Le Ménétrier*.
- E. R. 222. - *Leggenda*, Op. 17.
- E. R. 223. - *2º Concerto* (in *Re min.*).
Op. 22.

Edizioni rivedute da F. De Guarneri.

- E. R. 606. - *Due Polonesi*, Op. 4 e 21.
- E. R. 607. - *Andante elegiaco*, Op. 5.
- E. R. 608. - *Capriccio - Valzer*, Op. 7.
- E. R. 609. - *Il Carnevale russo*, Op. 11.

Edizioni rivedute da M. Anzoletti

EDIZIONI G. RICORDI & C.



NOTIZIE

« Turandot,, all'Opéra di Parigi? »

Il direttore del massimo teatro parigino — il signor Jacques Rouché — in una lettera diretta al direttore del « Corriere della Sera » e da questo pubblicata il 26 u. s., accennava al desiderio degli amici e degli ammiratori francesi di Giacomo Puccini di vedere un'opera del comitato grande compositore accolto all'Opéra. Ed aggiungendo che « non esiste guida più sicura del gusto nazionale » chiedeva lumi ai critici italiani (una specie di referendum) perché designassero essi stessi l'opera da presegnarsi.

Il « Corriere », che per suo conto aveva subito consigliato *Turandot*, annuncia — nel suo numero del 12 c. m. — che tale designazione ha trovato l'unanime consenso della stampa italiana. E cita i critici musicali del « Giornale d'Italia », del « Corriere d'Italia », della « Tribuna », del « Resto del Carlino », del « Mattino », del « Giorno », del « Mezzogiorno », del « Popolo di Roma », del « Lavoro d'Italia » che concordemente hanno ammesso che *Turandot* è l'opera più atta a riaffermare il nome e la gloria di Puccini nella storica scena dell'Opéra.

* * *

Da parte nostra, mentre rileviamo che anche i critici de « *Il Popolo d'Italia* » e di altri giornali si sono pure dichiarati per *Turandot*, siamo lieti di pubblicare questa lettera che sull'argomento ci ha diretto il noto critico torinese Andrea Della Corte.

III. Signor Direttore di
MUSICA D'OGGI

L'inchiesta che il signor Rouché va facendo nella stampa italiana intorno alla opportunità di rappresentare nell'Opéra di Parigi un'opera di Giacomo Puccini merita la più amabile accoglienza. E la risposta vien facilmente suggerita dalle considerazioni che lo stesso signor Rouché ha fatto intorno ai teatri parigini e alle opere pucciniane già in quelli rappresentate. Anche a me sembra, ciò che è comune opi-

nione, che *Turandot* meglio delle anteriori opere pucciniane convenga al vasto teatro dell'Opéra, sia per la grandiosità delle sue scene, sia per le caratteristiche drammatiche e la fattura, le quali rappresentano totalmente lo stile e la mentalità del comitato compositore.

Con ossequio

Dev.o A. DELLA CORTE
Critico music. della « Stampa »

Il Capo del Governo ha ricevuto i maestri Pizzetti, Alfano, Lualdi, Bossi e Toni, in rappresentanza dei firmatari del memoriale sulle condizioni dell'arte lirica italiana, del quale si è già data notizia. Il Presidente ha dimostrato molta simpatia per la causa che i musicisti propugnano nel memoriale ed è stato largo di consigli.

L'on. Mussolini ha accettato di patrocinare la rassegna delle forze musicali italiane contemporanee che dovrà aver luogo a Bologna nella prossima primavera e che, secondo la sua opinione, dovrà servire a risvegliare l'interesse pubblico per le nuove musiche, oggi molto affievolito.

Al Teatro Carlo Felice di Genova, per la prossima stagione sono annunziate le seguenti novità: *Turandot* di Puccini; *Resurrezione* di Alfano; *Delitto e Castigo* di Pedrollo; *Arabesca* di Domenico Monleone.

La Direzione del teatro, inoltre, ha deliberato di avocare a sé, d'accordo con l'amministrazione comunale, la celebrazione che sarà fatta nella prossima primavera dell'Istituto beethoveniano.

Il cartellone del Regio di Parma per la prossima stagione lirica di carnevale comprende le opere seguenti: *Otello*, *Carmen*, *Lohengrin*, *Andrea Chénier*, *Iris*, *Lucia di Lammermoor* e, come novità, *Turandot*. Maestro concertatore e direttore di orchestra sarà il comm. Giuseppe Podestà. Per la *Turandot* sono stati scritturati la Llacer Casali e il Santagostino; per l'*Otello* lo Stabile; per l'*Iris* Rosina Torri e per la *Lucia Mercedes Capsir*.

A Mantova verranno rappresentate: *Wakiria*, *Iris*, *Manon Lescaut*, *I quattro rusteghi*, *L'Africana*, *Aida* e un'altra opera da destinarsi. Dirigerà il maestro Lucon.

È stato compilato il programma di concerti dell'Augusteo che si aprirà la sera del 26 novembre sotto la direzione del maestro Molinari con la *Sonata sopra Sancta Maria* di Monteverdi, la *Fantasia* per coro, pianoforte e orchestra di Beethoven, e il *Transitus animae* di Perosi. Saranno eseguite tutte le nove *Sinfonie* di Beethoven, alcune delle quali dirette da maestri appositamente invitati, in commemorazione del centenario. Di Beethoven verranno anche eseguiti dall'orchestra dell'Augusteo la *Messa solenne* e l'oratorio *Cristo sul monte degli ulivi*; il *Concerto* per violino e orchestra e la *Romanza in fa*, con la partecipazione del violinista Adolf Busch, mentre per l'esecuzione del *Triplo concerto* per violino, violoncello, orchestra e pianoforte si uniranno al Busch il violoncellista Grümmer e il pianista Rudolf Serkin. Alla direzione, oltre al Molinari, si succederanno i maestri: Sergio Failoni, Vittor de Sabata, Vittorio Gui, Gino Marinuzzi e Antonio Guarneri. Mario Rossi dirigerà l'orchestra in alcuni concerti con l'intervento di solisti. Direttori straordinari saranno Emil Cooper e Harman Scherchen.

Anche l'Accademia di Santa Cecilia svolgerà un importante programma di concerti da camera, che avrà inizio il 22 novembre, festa di S. Cecilia, con una esecuzione del trio italiano Serato, Romeni e Lorenzoni, il quale eseguirà anche i trii di Beethoven. In altri due concerti, e il violoncellista Arturo Bonucci la *Sonata in la maggiore* di Beethoven, in collaborazione col pianista Lorenzoni.

Sempre per la celebrazione del centenario beethoveniano, saranno eseguiti nella sala accademica tutti i quartetti di Beethoven distribuiti fra i quartetti Busch, Rosé, Lener e Gevandhaus di Lipsia. E' inoltre invitato il quartetto veneziano ormai affermatosi fra i migliori complessi italiani. Il violinista Busch eseguirà anche la *Sonata a Kreutzer*.

Tra i pianisti si avranno Ernesto Consolo, Rudolph Serkin, Nino Rossi, Francesco Bardi, ecc. Completeranno il programma dei concerti di musica da camera le cantanti Nina Kochitz ed Elisabeth Schumann e il grande chitarrista spagnuolo Andres Segovia.

Da ultimo, il 29 aprile, per concerto di chiusura sarebbe eseguito l'*Antiparnasso* di Orazio Vecchi, affidato alla Società corale varésina diretta da Romeo Barilli, e *Noces* di Strawinsky, per cori, solisti, strumenti a percussione e quattro pianoforti, diretto da Alfredo Casella.

Si avrà, inoltre, un ciclo alla Filarmonica, affidato alle cure del maestro Cametti, dal 15 novembre al 16 maggio. In tal periodo si svolgeranno 27 concerti (tutti i lunedì) e, intercalate ai concerti, alcune conferenze.

Un interessante programma annuncia per la prossima stagione l'elegante circolo « Il Convegno », sorto a Milano or sono cinque

anni. Il programma musicale si svolgerà con: a) *Concerti classici*: Due concerti beethoveniani con esecuzione delle sonate per violoncello e piano, esecutori Federico Lamond e Enrico Mainardi. Altre esecuzioni classiche faranno parte di concerti diversi; b) *Concerti moderni*: con intervento degli autori come esecutori e con esecuzione di pezzi nuovissimi. Concerto dedicato a Franco Alfano, a Manuel De Falla, ad Antonio Veretti; poi il concerto del Quartetto veneziano, con esecuzione di quartetti nuovissimi di Jacobi e di Janeck (premio Coolidge); quindi il concerto del pianista Dohnanyi (che non viene in Italia da moltissimi anni).

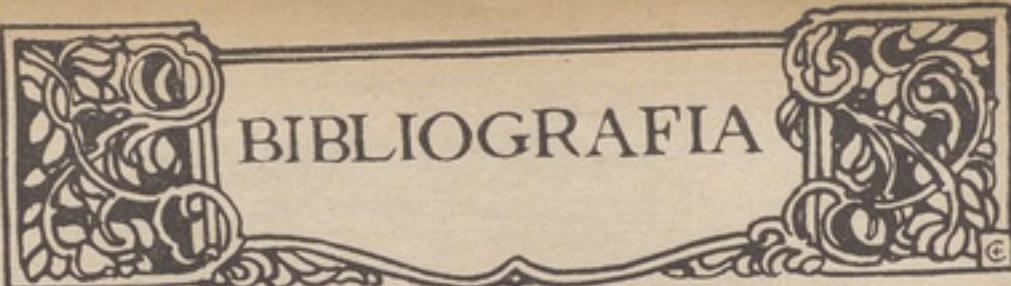
Il 21 u. s. è stato inaugurato a Parigi, nel giardino del Lussemburgo, il monumento a Massenet. Ma, causa il tempo pessimo, la cerimonia si svolse nel Palazzo del Senato il vicino.

Furono pronunciati applauditi discorsi da Gustavo Charpentier dell'Istituto di Francia, che facendo la consegna del monumento in nome del Comitato da lui presieduto, parlò anche a nome degli allievi dello scomparso maestro; da Andrea Rivoire presidente della Società degli Autori e dei Compositori drammatici; da Alberto Carré ex-direttore dell'Opéra Comique, che rievocò l'opera del Maestro. Infine Herriot, quale ministro della P. I., tracciò la carriera del grande compositore.

A Vienna si è costituito un Comitato per l'erezione di un monumento a Gustavo Mahler. Due importanti avvenimenti si sono svolti recentemente a Varsavia. Il venticinquennale della Philharmonica, festeggiato con un grande concerto commemorativo, e l'inaugurazione di un monumento a Federico Chopin, con grande concorso di pubblico. Durante la cerimonia venne letto un vibrante messaggio di S. E. Mussolini.

NECROLOGIO

Un commosso e affettuoso saluto inviamo alla memoria di Alessandro Cortella, deceduto il 30 u. s. Appassionato di tutto quanto riguarda la musica, si era formata una notevole cultura. Collaboratore di diversi giornali e riviste, compresa la nostra ed ai suoi tempi — più assiduamente — di *Ars et Labor*, aveva appartenuto per molti anni alla nostra Casa, della quale ora godeva la meritata pensione. Onorato dalla benevolenza di uomini come Boltz, Catalani, Giulio Ricordi, Puccini ecc., galantuomo a tutta prova, lascia largo rimpianto di sé. Scrisse anche parecchi libretti, tra cui *Evangelina*, *Vendetta*, *Il Cristo di Valaperta*, *Don Paoz* ecc., musicali i primi due dal maestro Berutti, il terzo dal maestro Brunetto e l'ultimo dal maestro Boezi.



BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

CASTELNUOVO-TEDESCO (M.) (120221 a 24). *Quattro Scherzi* per musica di Messer Francesco Redi. 2^a Serie: I. Arietta. — II. Bertoldino. — III. Il lamento di Massinda. — IV. Tamburino. Ms. o Br.

PICK-MANGIAGALLI (R.). « Basi e Botte », *Commedia lirica* in tre atti di A. Holtz. Opera completa.

PIANOFORTE

BRUGNOLI (A.) (118740). *Dinamica Pianistica*. Trattato sull'insegnamento rationale del Pianoforte e sulla mobilità muscolare ne' suoi aspetti psico-fisiologici. (Edizione rilegata).

LISZT (F.) (E. R. 726). *Consolations* (N. 1 e 2). (F. Boghen).

VIOLINO E PIANOFORTE

NARDINI (P.) (E. R. 738). Adagio variato per la Sonata in Sol minore di G. Tartini. Revisione ed elaborazione del Basso di F. Boghen.

FAGOTTO

OREFICI (A.) (E. R. 746). Studi di bravura per Fagotto. (Testo italiano, spagnuolo, francese e inglese).

ALTRE EDIZIONI

PIANOFORTE

ALPORT (K. J.). *The Lightning Switch*. (Hawkes & Son, London).

ASHTON (A.). *In the Time of Roses*. (Augener Ltd., London).

BERGER (F.). 6 Bagatelles for the Left hand. (Augener Ltd., London).

AUSTIN (H.). *Lace and Lavender*. (Augener Ltd., London).

DAVISON (L.). *Saxofonie*. (A. & G. Carisch & C., Milano).

DEUBER (F.). *Waltz*. (H. L. Doblinger, Wien).

DEUBER (F.). *Six Impromptus* a 2 y 3-Voces.

DIETRICH (O.). *Lavendel-Fage-Rhapsodie Es-moll*. (L. Doblinger, Wien).

DORNEX (F. M.). *Sonata Romantische*. (Breitkopf und Härtel, Leipzig).

GAL (H.). *Altwiener Tänze*. (J. G. Cott'sche, Stuttgart).

HAYDN (J.). *Drei Klaviersonaten*. Herausgegeben von C. Prohaska. (J. G. Cott'sche, Stuttgart).

KOHN (A.). *Preludium und Fage in A*. (L. Doblinger, Wien).

LAMBELET (V.). *Spanish Intermezzo*. (Augener Ltd., London).

MARTINU (B.). *Marionetten*: I. Tanz der Colombine. (M. Urbanek, Praha).

MASSI-HARDMAN (F. W.). *March*. — *A Reminiscence*. — *Notturno*. (Augener Ltd., London).

PAVIA (L. L.). *A Cecile des Beaux yeux*. — *Contre-danse Syrienne*. (Augener Ltd., London).

REUTER (H.). *Variazioni über das Bach'sche Chorallied*. Op. 15. *Fantasia apocaliptica*. Op. 7. (B. Schott's, Mainz).

ROSENTHAL (A.). *Irish jig*. — *Minnet-Idyl*. (Augener Ltd., London).

SCHUBERT (K.). *Klavierwerke der Hochromantiker*. (J. G. Cott'sche, Stuttgart).

SCOTT (C.). *Album for Girls*. — *Album for Boys*. (E. M. & Co. Ltd., London).

SCHARPE (G. F.). *Melody in C* (Augener Ltd., London). SLAVENSKI (J.). *Sonate-Cohakte*. Op. 4. — *Aus Sädisch-wien-Jagoslawische Suite*. Op. 2. — *Aus dem Balkan*. (B. Schott's Söhne, Mainz).

SOMERVELL (A.). *The very first Step*. (Augener Ltd., London).

TOCH (E.). *Capricci*. Op. 36. — *Konzert für Klavier und Orchester* (Zwei Klaviers). (B. Schott's Söhne, Mainz).

TOMBINSON (G. F.). *At Parting. Souvenir*. (Augener Ltd., London).

URBANTSCHITSCH (V.). *Caprices mignons*. (L. Doblinger, Wien).

WINDSPERGER (L.). *Fantasiestücke Suite*. Op. 38. (B. Schott's Söhne, Mainz).

DUE PIANOFORTI

FRANÇAIS (A.). *Trois Pièces faciles*. (1. Les petits jingleurs; 2. Valse noble; 3. Menuet). (M. Senart, Paris).

FRONTINI (F. P.). *Colloquio di bambole*. Intermezzo. (A. & G. Carisch & C., Milano).

HONEGGER (A.). *Concerto pour Piano et Orchestre*. Réduction. (M. Senart, Paris).

VIERNE (L.). *Poème pour Piano et Orchestre*. Réduction. (H. Lemolle & C., Paris).

G. RICORDI & C. — EDITORI — MILANO
Direttore responsabile: CARLO CLAUSETTI

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

NOVITÀ

SALVIANI (C.).
Metodo per Saxofono

(120217 a 220) - Parti II - III - IV - V.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

Sinfonie, Preludi, Intermezzi celebri per Pianoforte a quattro mani

- AUBER (D. F. S.)
 97404. - *Fra Diavolo*. Sinfonia.
 97405. - *La Muta di Portici*. Sinfonia.
 BELLINI (V.)
 97406. - *I Capuleti e i Montecchi*. Sinfonia.
 97407. - *Norma*. Sinfonia.
 BOITO (A.)
 97408. - *Mefistofele*. Preludio.
 CAGNONI (A.)
 97409. - *Michele Perrin*. Sinfonia.
 CIMAROSA (D.)
 97410. - *Artemisia*. Sinfonia.
 97411. - *Le Astuzie Femminili*. Sinfonia.
 97412. - *Giannina Bernadone*. Sinfonia.
 97413. - *Il Giorno Felice*. Sinfonia.
 97414. - *Il Matrimonio Segreto*. Sinfonia.
 97415. - *Gli Orazi e Curiazi*. Sinfonia.
 97416. - *Le Trame Deluse*. Sinfonia.
 CHERUBINI (L.)
 97417. - *Gli Asencreaghi*. Sinfonia.
 97418. - *Anacreonte*. Sinfonia.
 97419. - *Le Due Giornate o Il Ponteatore d'Acqua*. Sinfonia.
 97420. - *Elisa*. Sinfonia.
 97421. - *Faniska*. Sinfonia.
 97422. - *Lodosska*. Sinfonia.
 97423. - *Medea*. Sinfonia.
 97424. - *L'Osteria Portoghesa*. Sinfonia.
 DONIZETTI (G.)
 97425. - *Anna Bolena*. Sinfonia.
 97426. - *Don Pasquale*. Sinfonia.
 97427. - *Fausta*. Sinfonia.
 97428. - *Gemma di Vergy*. Sinfonia.
 97429. - *Linda di Chmcunix*. Sinfonia.
 97430. - *Maria di Rohan*. Sinfonia.
 FACCIO (F.)
 97431. - *Amleto*. Preludio Atto III.
 97432. - *I Profughi Fiamminghi*. Preludio.
 GOMES (A. C.)
 97433. - *Salvator Rosa*. Sinfonia.
 HEROLD (F.)
 97434. - *Le Pré aux Clercs*. Sinfonia.
 97435. - *Zampa*. Sinfonia.
 MANCINELLI (L.)
 97436. - *Cleopatra*. (Ismerelli). Ouverture.
 NIERCADANTE (S.)
 97437. - *I Due Franghi*. Sinfonia.
 97438. - *Elena da Feltre*. Sinfonia.
 97439. - *Ismalia*. Sinfonia.
 97440. - *La Schiava Saracena*. Sinfonia.
 MEYERBEER (G.)
 97441. - *Dinorah*. Sinfonia.
 97442. - *Roberto il Diavolo*. Preludio.
 97443. - *Struensee*. Sinfonia.
 97444. - *Gli Ugonotti*. Preludio.

E. R. 140. BELLINI e ROSSINI. Sinfonie: Bellini, I Capuleti e i Montecchi - Norma; Rossini: Otello - Tancredi - L'Italiana in Algeri - Il Barbiere di Siviglia - La Gazza Lassa - Semiramide - Guglielmo Tell. (R. Tenaglia).
 E. R. 172. VERDI (G.). Sinfonie e Preludi: OBERTO CONTE DI S. BONIFACIO. Sinfonia. - GIOVANNA D'ARCO. Sinfonia. - NABUCEDONOSOR. Sinfonia. - MACBETH. Preludio. - LA BATTAGLIA DI LEONANO. Sinfonia. - LUISA MILLER. Sinfonia. - LA TRAVIATA. Preludi Atto I e Atto III. - VESPIRE SICILIANI. Sinfonia.

WERER (C. M.)
 97483. - *Der Freischütz*. Sinfonia.
 97484. - *Euryanthe*. Sinfonia.
 97485. - *Jubel*. Sinfonia.
 97486. - *Oberon*. Sinfonia.
 97487. - *Perezza*. Sinfonia.
 97488. - *Römezahl*. Sinfonia.

EDIZIONI G. RICORDI & C. - MILANO

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.
 Bongiovanni Francesco - Via Rizzoli 22-24
 Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

CASALE M.
 Casa Editrice Musicale U. Jaffe.
 GENOVA.
 Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca 52-54 - Tel. 21-637.
 — Fratelli Serra - Musica, rulli, pianoforti, accessori - Via Lucoli, 56 (rosso).

LODI.
 Castellotti Jori e C. - Corso Roma, 39

MILANO.
 G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

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

PADOVA.
 « Bottega della Musica » - Via Roma, 25.

PALERMO.
 G. Ricordi e C. - Via R. Settimi, Palazzo Francavilla.

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

TRIESTE.
 Silvio Parisi - Stabilimento Musicale - Via XX Settembre, 76 - Strumenti - Musica.

Editoria Musicale Carlo Schmidl (proprietaria anche delle edizioni C. Schmidl e C.) - Via G. D'Annunzio 2. Casella Postale Ufficio III, N. 174.

— Tedeschi e Obersnau - Corso Vitt. Eman., 26
 — Arlo Tribel - Successore a Schmidl e C.

VARESE.
 Ditta Giuseppe Riccardi - Corso Roma.

Strumenti Musicali
 CHIAVARI.

Pollicino Salvatore di Ruggiero - Piazza Roma N. 1 - Fabbrica di Pianoforti.

CASA MUSICALE Giuseppe De Bernardi

Succ. ENRICO DE BERNARDI
 Via S. LUCA, 52-54 - GENOVA (I)

Telefono 21-637
 fondata nel 1880

INGRESSO INGRESSO DETTAGLIO

Instrumenti Musicali d'ogni genere
 Esclusività di vendita dei veri e
 "inomati Mandolini « Felice Arpino »
 e F.lli VINACCIA fu P. di Napoli —

Corde armoniche - Macchine parlanti e dischi
 Musica di tutte le edizioni

EDIZIONI PROPRIE

Cataloghi illustrati gratis a richiesta

CANTO E PIANOFORTE

NOVITA'

ROTA RINALDI M.

120268. - *La figliuola del Re*. S. o T.

120269. - *Il Presagio*. Ms. o Br.

Traduzione dal greco di N. TOMMASEO.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTIE DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO

CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

STABILIMENTO MUSICALE

TITO BELATI - Perugia

STRUMENTI MUSICALI
 E MUSICA PER BANDA

Catalogo Gratis

PUBBLICAZIONE MENSILE - C.C. CON LA POSTA

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI
COLTURA MUSICALE



ANNO VIII. NUMERO XII. DICEMBRE MCMXXVI.



**FARINA LATTEA
CARLO ERBA**

Strumenti e Dischi Originali "GRAMMOPHONO" "La Voce del Padrone"

(LA MARCA DI ALTA CLASSE)

Artisti Sommi

Riproduzione
perfetta



Incisione
elettrica

Fruscio nullo

I nostri prodotti sono noti in tutto il mondo per la loro meravigliosa perfezione. Chi li vende sa di dare il meglio ed acquista un cliente che, soddisfatto, tornerà a lui con fiducia. Questi prodotti così perfetti sono il risultato di una esperienza tecnica ed artistica di oltre 35 anni. Dischi di tutti i maggiori artisti contemporanei del canto e della musica. Strumenti e dischi ad uso delle Scuole. - Si cercano esclusivisti per le località ancora disponibili. Scrivere alla

Società Naz. del "Grammofono" - Milano, Via Orefici, 2

VALVOLE RADIO

ASSOLUTA PUREZZA
DEI SUONI



PHILIPS

MUSICA D'OGGI

RASSEGNA DI VITA E DI CULTURA MUSICALE

UN NUMERO:

ITALIA: L. 1,20
ESTERO: L. 1,80

MILANO

VIA BERCHET, 2

ABBONAMENTI:

ITALIA: anno L. 12 sem. L. 7,-
ESTERO: " L. 18 " L. 10,-

(oltre le tasse di bollo e di previdenza giornalistica in L. 0,30)

SOMMARIO

CAMETTI A. - I Cembali del Cardinale Ottoboni	Pag. 339
BONAVVENTURA P. - Il Parini librettista	" 341
BRÜGGEMANN A. - Corrispondenza dalla Germania	" 345
RIVISTA DELLE RIVISTE: Polifonia romana. - L'anno spagnuolo è di Federico di Prussia. - Il ritmo nell'interpretazione di Chopin. - Italia. - Estero	" 348
VITA MUSICALE: In Memoriam. - Teatri. - Concerti	Pag. 354
RECENSIONI: Musica vocale e strumentale da camera	" 360
IN TUTTI I TONI: Concorsi. - Notizie	" 362
BIBLIOGRAFIA: Edizioni Ricordi. - Altre edizioni	" 364
INDICE DELLE MATERIE pubblicate nel 1926	" 365

BRANO MUSICALE:

F. M. VERACINI: *Pastorale*

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE

BEETHOVEN (L. Van)

SINFONIE

per Pianoforte a due mani

Edizione riveduta da E. Pozzati

E. R. 401. VOLUME I. (Sinfonie N. 1 a 5).
E. R. 402. VOLUME II. (Sinfonie N. 6 a 9).

Sinfonie separate

E. R. 403 a 411: N. 1, in Do maggiore. Op. 21 - N. 2, in Re maggiore. Op. 36 - N. 3, in Mi bemolle maggiore. Op. 55 - N. 4, in Si bemolle maggiore. Op. 60 - N. 5, in Do minore. Op. 67 - N. 6, in Fa maggiore. Op. 68 - N. 7, in La maggiore. Op. 92 - N. 8, in Fa maggiore. Op. 93 - N. 9, in Re minore. Op. 125.

SINFONIE

per Pianoforte a quattro mani

Edizione riveduta da A. CASELLA

E. R. 481. VOLUME I. (Sinfonie N. 1 a 3).
E. R. 482. VOLUME II. (Sinfonie N. 4 a 6).
E. R. 483. VOLUME III. (Sinfonie N. 7 a 9).

Sinfonie separate

E. R. 484 a 492: N. 1, in Do maggiore. Op. 21 - N. 2, in Re maggiore. Op. 36 - N. 3, in Mi bemolle maggiore. Op. 55 - N. 4, in Si bemolle maggiore. Op. 60 - N. 5, in Do minore. Op. 67 - N. 6, in Fa maggiore. Op. 68 - N. 7, in La maggiore. Op. 92 - N. 8, in Fa maggiore. Op. 93 - N. 9, in Re minore. Op. 125.

SONATE

per Pianoforte a due mani

Nuova edizione critica di A. CASELLA

In tre Volumi (E. R. 1 a 3) — In due Volumi (E. R. 690-691)

SONATE SEPARATE: E. R. 331 a 349: Sonata Op. 2, N. 1. - Sonata Op. 7. - Sonata Op. 10, N. 1. - Sonata Op. 13. - Sonata Op. 14, N. 1. - Sonata Op. 14, N. 2. - Sonata Op. 26. - Sonata Op. 27, N. 1. - Sonata Op. 27, N. 2. - Sonata Op. 28. - Sonata Op. 31, N. 3. - Sonata Op. 49, N. 1. - Sonata Op. 49, N. 2. - Sonata Op. 53. - Sonata Op. 54. - Sonata Op. 57. - Sonata Op. 79. - Sonata Op. 81. - Sonata Op. 106. - E. R. 570-581: Sonata Op. 2, N. 2. - Sonata Op. 2, N. 3. - Sonata Op. 10, N. 2. - Sonata Op. 10, N. 3. - Sonata Op. 22. - Sonata Op. 31, N. 1. - Sonata Op. 31, N. 2. - Sonata Op. 78. - Sonata Op. 90. - Sonata Op. 101. - Sonata Op. 109. - Sonata Op. 110. - E. R. 547. Op. 111.

G. RICORDI & C. - Editori — MILANO

ANNO VIII.

DICEMBRE 1926

NUM. 12.

MUSICA D'OGGI

CISARI

I Cembali del Cardinale Ottoboni

Il nome del cardinale Pietro Ottoboni (1637-1740) va registrato certamente a lettere d'oro tra le memorie storiche della cultura musicale in Roma del primo settecento.

Veneziano di nascita, figlio di un fratello del pontefice Alessandro VIII, divenuto cardinale all'età di soli ventidue anni e insignito dell'altissima carica di Vice Cancelliere, provvisto di lautissime rendite, prodigo all'eccesso per natura e per educazione familiare, aveva un'attrazione invincibile per la musica, una passione ch'egli coltivò senza tregua da vero mecenate, prediligendo i musici più di ogni altra categoria di artisti.

Dall'ultimo decennio del seicento a quasi tutta la prima metà del settecento, le feste teatrali e gli avvenimenti musicali più importanti di Roma sono tutti legati al suo nome. Scrive melodrammi in versi e il suo nome si associa ai primi fasti del teatro di Tordinona; resta lungamente a capo (per mezzo secolo) della Cappella pontificia e della Congregazione di S. Cecilia, favorendo i migliori cantori, incoraggiando i compositori; mantiene al proprio servizio i più celebrati virtuosi, tra i quali il Corelli e il Costanzi; costruisce un teatro nel palazzo della Cancelleria, offrendo gratuitamente all'alta società frequenti rappresentazioni preparate con regale munificenza di macchine, di scenari, di balli e di cori, di cui scriveva talvolta il testo poetico. Perfino le funzioni che si celebravano nella sua chiesa dei SS. Lorenzo e Damaso, nell'occasione delle maggiori festività sacre, si rendevano singolari per le grandiose esecuzioni musicali dalle quali egli le faceva accompagnare.

Diceva il diarista Valesio che l'Ottoboni regalava ai musici anelli di cento e più scudi di valore, con grande dispincere dei numerosi creditori che non potevano cavargli un quat-

trino. Pare che alla sua morte la vendita delle suppellettili non bastasse a pagare i suoi creditori, tanto egli era stato prodigo!

Eppure i beni da lui lasciati e dei quali fu erede fiduciaria la propria cognata duchessa Maria Giulia Boncompagni Ludovisi Ottoboni, sono cospicui; il loro valore poteva calcolarsi a circa duecentomila scudi, ossia a più di un milione di lire — a quei tempi! — malgrado che la stima degli oggetti non fosse tenuta molto alta. Basti pensare quale ingente valore avessero la famosa biblioteca, oggi alla Vaticana, la rara raccolta di arazzi disegnati dal Rubens, la ricca collezione di medaglie e di monete e lo straordinario numero di quadri, fra i quali originali di Raffaello, del Bassano, di Tiziano, del Reni, del Rubens, del Lanfranco...

Sono riuscito in questi giorni a rintracciare l'inventario di quei beni, poiché la consultazione di esso mi occorreva per un articolo sul Corelli: l'interminabile elenco riempie due grossi protocolli notarili del complessivo numero di quattromila pagine. La paziente ma dilettosa ed istruttiva lettura ha intanto dato origine ai presenti appunti, perchè non credetti di far restare nel buio le annotazioni relative a quattordici cembali, una spinetta e un organo, strumenti che l'Ottoboni teneva sparsi nelle sue varie dimore a Roma e fuori, e che sono descritti e stimati da persona dell'arte. (*)

Questo perito, nominato insieme con altri, competenti per ogni categoria di suppellettili, era l'organaro Giovanni Antonio Alari, da Lodi, figlio di quel Giacomo che aveva fondato in Roma, sulla fine del seicento, una casa organaria la quale, attraverso i discendenti della stessa famiglia, prosperò per più di un secolo e mezzo, fino al principio dell'ottocento.

**

E cominciamo ab Jove, cioè dall'organo situato nel palazzo della Cancelleria, in S. Lo-

(*) R. Archivio di Stato in Roma. Atti del notaio di Cesario, 5 marzo 1740, prot. 1838 e 1839. Gli strumenti sono inventariati nel primo di detti protocolli.

renzo e Damaso, nella stanza della loggia (protocollo cit., cc. 704).

« Un organo corista con due principali, voci umane, flauto, cornetto, voce puerile, e tutto il suo ripieno seguito di registri n. 12 con suo tiratutti, mostra di stagno, tastatura d'avorio, credenza di noce lavorata a specchi scornicata, e ornata d'intagli di legno tutti dorati con arma dell'Eminentissimo defonto, stimato scudi 300 ».

Seguono i cembali, che ho disposti a seconda del loro valore di stima.

1. Palazzo sudd., nell'appartamento nobile di sopra; stanza della Galleria « ove sono li specchi infissi nella muraglia ». (Prot. citato, cc. 175 v.).

« Un Cimbalo d'ottava stesa a due registri, chiamato il Cimbalo muto, con cassa, con sua copertina di corame con piedi a piramide di legno ingessati imbruniti mischi con filetti dorati, stimato scudi 180 ».

Si diceva in ottava stesa in contrapposto della tastatura in sesta, la quale presentava la prima ottava di sinistra in questo modo: tasti bianchi *do, fa, sol, la, si*; i tasti neri *re al posto del fa diesis; mi al posto del sol diesis; si b.*

2. Palazzo sudd., nell'appartamento stesso, dopo terminata la Galleria degli specchi, col passetto che va alla Libreria. (*ibid.*, cc. 298).

« Un Cimbalo d'ottava stesa a tre registri con sua cassa color di caffè dipinta a fiori color d'oro, longo palmi dodici con suoi piedi torniti dipinti color cenerino, usato, e autore D. Giuseppe Mondini, stimato scudi 170 ».

Questo cembalaro dom Giuseppe Mondini, imolese, già morto da più di venti anni, era stato scelto da Arcangelo Corelli nel 1713 quale uno degli esecutori delle sue ultime volontà testamentarie.

3. *Id.*, nella Camera immediata alla suddetta Galleria (*ibid.*, cc. 182).

Si tratta di una semplice cassa da cembalo, dipinta però da Gaspare Dughet Poussin (1613-1675). Ed è qui da notare che nelle stanze vicine all'alcova del cardinale si trovavano circa un centinaio di paesaggi del Poussin, alcuni valutati fino a 300 scudi.

« Un Cimbalo, anzi una cassa da cimbalo senza cimbalo dipinta à tempera dentro e fuori da Gasparo Pusini, rappresentante Paesi con doratura liscia intorno; e serratura dorata con sua chiave, con piede di detto cimbalo con putti n. 3 con festoni al d'intorno, et aquila

in mezzo à due teste, il tutto dorato; stimato scudi 70 ».

4. *Id.*, in una stanza dopo la Galleria, vicino a quella « del Camino » (*ibid.*, cc. 698).

« Un Cimbalo in ottava stesa à tre registri con cassa lavorata d'albuccio bianco con tastatura d'osso bianco e nero, con piedi torniti ingessati et imbruniti bianchi con filetti dorati di variazioni di toni, e sua copertina di corame, stimato scudi 70 ».

5. *Id.*, nella terza stanza dell'appartamento nobile di sopra (*ibid.*, cc. 134).

« Un Cimbalo à ottava stesa à tre registri con la cassa levatoria con sportello piegatore dipinto à prospettiva da Gio. Paolo Panini e detta cassa dipinta al di fuori à chiaro oscuro e dorata à oro buono con piede intagliato con festoni e putto, il tutto stimato scudi 60 ».

Il pittore placentino cav. Giov. Paolo Panini (1691-1764) era uno dei periti nominati per la stima dell'inventario.

6. Palazzo Principale di Velletri; nella « settima stanza detta la Galleria » (*ibid.*, cc. 805 v.).

« Un Cimbalo in ottava stesa con cassa levatoria fodrata dentro e fuori di damasco e guarnita con galloncino d'oro buono, piedi che formano due sirene dorate e fodra di corame color giallo, con tastatura d'avorio, stimato scudi 50 ».

7. Palazzo della Cancelleria. Appartamento nobile di sotto, nella seconda stanza ove vi è la Cappella (*ibid.*, cc. 88 v.).

« Un Cimbalo di ottava stesa à tre registri con tastatura di busso e pero nero con cassa levatoria fodrata di marrocchino rosso vecchio guarnito con bottoncini d'ottone con piedi di legno torniti con suo legivo di tavoletta bianca, stimato scudi 40 ».

8. Palazzo stesso; nell'anticamera seguente alla detta stanza (*ibid.*, cc. 125 v.).

« Un Cimbalo d'ottava stesa à tre registri con cassa levatoria con suoi piedi torniti di lacca rossa filettati d'oro con borchiette simili con copertina di corame usato, stimato scudi 30 ».

9. *Id.*, in altra stanza accanto a quella « sul cantone (di via) del Pellegrino » (*ibid.*, cc. 132). Cembalo non valutato perchè di spettanza dell'abate Molinari, il quale era in quel tempo a Milano.

« Un Cimbalo corto à due registri con cassa levatoria ingessata di bianco e filettata d'oro con piede intagliato à cortellame e maschera,

ingessato di bianco et oro con copertina di corame ».

10. *Id.*, nella medesima stanza dov'era il cembalo elencato al n. 4 (*ibid.*, cc. 698 v.).

« Altro Cimbalo piccolo à due registri con tastatura d'avorio e fico d'India, con cassa levatoria bianca d'albuccio con piedi torniti ingessati e bruniti bianchi con filetti dorati e borchiette con copertina di corame, stimato scudi 20 ».

11. Palazzo dell'insigne abbazia di San Paolo nella città di Albano; nell'anticamera grande (*ibid.*, cc. 723).

« Un cimbalo in ottava stesa à due registri con cassa levatoria d'albuccio con suoi piedi torniti e coloriti turchini e filettati d'oro falso, con sua copertina di corame, scudi 20 ».

12. Casino nobile della villa di San Cosimato in Roma; nella Sala (*ibid.*, cc. 846 v.).

« Un Cimbalo in ottava stesa à tre registri con cassa levatoria e suoi piedi con sua copertina di corame color d'oro, stimato scudi 15 ».

13. Nel palazzo vescovile di Ostia (*ibid.*, cc. 247 v.).

« Un Cembalo à due registri con cassa di noce intarsiata di florami di diversi colori con suoi piedi simili ordinari assai, longo palmi 8 e mezzo, usato assai, scudi 5 ».

14. Casino in Albano, nella strada di San Paolo; nella prima stanza del secondo piano (*ibid.*, cc. 778).

« Un cembalo à due registri con cassa levatoria verniciata rossa con suoi piedi simili, scudi 5 ».

Il più modesto strumento che si trova infine tra i beni dell'Ottoboni e che stava a Roma nel palazzo della Cancelleria, confinato nella guardaroba adiacente al teatro (*ibid.*, cc. 270 v.), era « una spinettina piccola, longa palmi due, tutta scordata », stimata uno scudo.

Questo è quanto ci ricordano le carte ingiallite di due secoli fa; ma esse non ci rivelano purtroppo la sorte ulteriore di quei cembali che dispiegarono il loro tenue piccante argento suono sotto le dita nervose dei più abili virtuosi del tempo, del Pasquini, di Domenico Scarlatti, dello Haendel, e che unirono le loro vibrazioni alle caratteristiche melodie e ai singolari ritmi del Corelli. Quanti di essi saranno tuttora ornamento e pregio di musei e gallerie? Le descrizioni che ci restano saranno sufficienti a farne rintracciare qualcuno?

ALBERTO CAMETTI.

Il Parini librettista

Dell'abate Giuseppe Parini, oltre alle notissime odi di soggetto musicale rispettivamente intitolate *La Musica* (o *L'evirazione*) e *In morte di Antonio Sacchini*, oltre al sermone *Il teatro* e a varie poesie in lode di celebri cantanti, abbiamo alcuni componimenti che ci presentano l'autore del *Giorno* in qualità di vero e proprio librettista. Il più importante di tali componimenti è *l'Ascanio in Alba*, « festa teatrale da rappresentarsi in musica per le nozze di Ferdinando Arciduca d'Austria e della serenissima Arciduchessa Maria Beatrice d'Este principessa di Modena », Milano, Bianchi, 1771.

Molteplici e varie furono le feste colle quali si celebrò allora nella metropoli lombarda il matrimonio del figlio di Maria Teresa colla principessa estense: e il Parini ebbe incarico sì di descriverle, come fece, in una Relazione e sì di cooperarvi collo scrivere un'azione teatrale per musica, come con un altro dramma per musica vi concorreva il vecchio Metastasio. Questi dette il dramma *Ruggero ovvero l'eroica gratitudine* che era stato musicato dall'Hasse; il Parini scrisse *l'Ascanio in Alba* che fu dato a musicare ad un giovinetto quindicenne, ma, come dice il Parini stesso nella sua Relazione, già conosciuto per la sua abilità in varie parti dell'Europa... Wolfgang Mozart.

Sembra che il poeta non sia stato molto sollecito nel rimettere al musicista il suo testo, dacchè Leopoldo Mozart che, insieme col figlio, era partito il 13 agosto 1771 diretto a Milano scrisse, durante il viaggio, parecchie lettere nelle quali lamentava che il libretto non fosse ancora arrivato. Finalmente, il 31 agosto, il libretto arrivò: prima che finisse il settembre il miracoloso giovinetto lo aveva già interamente musicato.

l'Ascanio in Alba conteneva, come dichiara l'autore stesso nella citata sua Relazione « una perpetua allegoria alle nozze delle LL. AA. RR. ed alle insigni benemerenze compartite da S. M. l'Imperatrice Regina massimamente a' suoi sudditi dello Stato di Milano ».

Finge infatti il poeta che la Dea Venere (in cui è personificata l'Imperatrice Maria Teresa) scenda dal suo carro in una parte della campagna ove dovrà sorgere la città di Alba, insieme con Ascanio, figlio suo e di Enea, che dovrà sposare una fanciulla del luogo.

Come ognuno intende, Ascanio personifica il principe sposo, come la fanciulla (Silvia, di-

scendente da Ercole) personificherà la fidanzata.

Al giungere della Dea accompagnata dalle Grazie e da una schiera di Geni, si leva un inno in suo onore, le ultime strofette del quale sono evidentemente allusive all'imperatrice :

Se gode un popolo
del tuo favore,
più dolce imperio
cercar non sa;
con tros si placido
reggi ogni core,
che più non bramaši
la libertà.

Naturalmente, il Mozart ha premesso a questo coro una *Ouverture* (in *re magg.*) che risulta da lui composta prima di ricevere il libretto (del quale forse già conosceva l'argomento) e di carattere prettamente italiano.

Terminato il coro, Venere mostra ad Ascanio le piaghe già da lei visitate con Enea e cui fin d'allora era stata prodiga delle sue grazie : gli annunzia che ivi egli regnerà e troverà Silvia, la sposa a lui destinata e che lo ama poiché Amore le ordì già da quattro anni per suo cenno un nobile inganno apprendendo in sogno sotto le sembianze di Ascanio. Vorrebbe Ascanio correre a conoscere la sposa, ma Venere gli impone di non svelarsi quando ella apparirà, affine di verificare quanto l'adori e quanta sia la sua virtù. Al lungo dialogo che costituisce naturalmente un recitativo, intramezzato però da una breve Arietta di Venere che comincia sulle parole :

L'ombra de' rami tuoi
l'amico suolo aspetta,

segue la ripresa del coro iniziale in onore di Venere. Rimasto solo, Ascanio lamenta il sacrificio che la madre gli ha imposto e canta, dopo il Recitativo, un'Arietta sulle parole

Cara, lontana ancora
la tua virtù m'accose,
al tuo bel nome allora
appresi a aspirar.
Invan si cessò, o cara:
quella virtù si rara
nella modestia intessa
più luminosa appar.

Quest'aria, nello spartito Mozartiano, è un *allegro* in *si bem.* Giungono quindi i pastori del luogo (Coro in *sol*) che precedono Silvia e tra loro Ascanio si cela dopo aver detto a Fauno di essere uno straniero, desideroso di visitare quegli amenissimi luoghi. E Fauno dice che tutto è dovuto al favor della Dea la quale (nuova allusione a Maria Teresa)

que' bei
che Natura ne dà, cura, difende,
gli addolcisce, gli aumenta. In questi campi
semina l'aglio e secco
l'alma fecondità. Ne le capanne
guida l'industria e in libertà modesta
la tratten, la fomenta. Il suo favore
è la nostra rugiada e i lumi suoi
pari all'occhio del sol sono per noi.

E qui, come di consueto, segue al Recitativo l'Arietta (che è in *la*; *tempo grazioso*) sulle parole iniziali :

Se il labbro più non dice
non giudicarlo ingrato etc.

Ed ecco Acoste, il gran Sacerdote, con Silvia, d'*Alcide chiara stirpe divina*, di cui Fauno elogia la virtù e la bellezza. Ascanio, per non mancare al giuramento, si confonde coi pastori, i quali cantano in lode di Silvia un coro (in *la*, *allegro comodo*) che comincia sulle parole :

Hal di Diana il core,
di Pallade la mente.
Sel dell'Ercules prole
saggia donzella, il fior.

Quindi Acoste annunzia ai pastori che

dell'indigete Enea
la sospirata prole
vostra sarà pria che tramonti il sole,

predice che

qui novella città sorger vedrete
de la Diva e del Figlio opra sublime,

e dice a Silvia che oggi stesso sarà sposa d'Ascanio, facendo seguire all'annuncio, come il solito, un'Arietta che comincia :

Per la gioia in questo seno
l'alma, o Dio, balzar mi sento

e che nello spartito Mozartiano è indicata come un *allegro aperto*, in *si bem.*

Silvia si turba e confessa ad Acoste di essere amante :

d'un altro amore
senso la fiamma in petto
e l'innocente affetto
solo a regnar non è.

(Cavatina in *mi bem.*)

Ma no, le risponde Acoste, t'inganni, innocente che sei! Allora Silvia gli narra l'apparizione di un giovanetto che di sè l'accese, onde il suo cuore è travagliato profondamente perché

da un lato Ascanio
la cui sembianza ignota,
ma la virtù m'è nota,
meraviglia e rispetto al cor m'ispira;
dall'altro poi l'immaginato oggetto
tenerezza ed amor mi desta in petto.

Finalmente Acoste le svela il mistero e Silvia effonde tutta la sua contentezza nell'aria *Come è felice stato che è*, nella partitura del Mozart, un *allegro in do magg.* A questo punto Ascanio, ammirato della bellezza e dell'innocenza di Silvia, invoca la Madre che lo sciolga dal *freno crudele*. Venere appare. Il figlio le rinnova la sua preghiera e significa il suo amore per Silvia nell'aria (in *re*, *adagio* e *allegro*) che comincia :

Ah di sì nobil alma
quanto parlar vorrei!

Ma Venere gli dice che a lui conviene soffrire ancora per poco senza svelarsi e lo conduce seco sul colle donde vedrà sorgere

della nova città le prime molle
e mirerà

di virtude il trionfo e quel d'amore.

All'aria di Venere (in *la magg.*) sulle parole
al chiaror di que' bei rai, etc.

segue la ripresa del coro iniziale e, intanto i tronchi degli alberi si mutano in colonne « le quali formano di mano in mano un sodo, vago e ricco ordine di architettura con cui dassi principio all'edificazione d'Alba e si promette un felice cambramento al paese ». Qui termina la prima parte del dramma.

* * *

La seconda si inizia con un Recitativo ed Aria di Silvia (l'Aria è un *allegro in sol* che comincia sulle parole *Spiega il desio le piume*) che è ansiosa di vedere il suo sposo, il quale, poco dopo, compare senza però ancora svelarsi, pur sentendone il desiderio come appare dal Recitativo :

Nomi, che so? M'appresso?

I due si guardano e Silvia ritrova in Ascanio le sembianze del giovinetto apparso in sogno. I più diversi sentimenti lottano in lei che, finalmente, si fa coraggio e muove un passo verso lo straniero, ma poi si arresta. Anche Ascanio è combattuto e quasi non sa più frenarsi. Sopraggiunge Fauno e i suoi discorsi mettono nuovi dubbi e nuovi affanni nel core dei due giovani. Egli poi si congeda dopo aver cantato l'Aria

Dal tuo gentil semblante

che è, nello spartito, divisa in due parti, la prima *allegro moderato in si bem.* e la seconda *Andante ma Adagio in mi bem.*

Silvia cade quasi svenuta in braccio alle Ninfe e Ascanio che comprende come

la virtude e l'amore
fanno atroce battaglia in quel bel core,
sfoga il suo affanno nell'Aria in *mi*, un poco
adagio

Al mio ben mi veggio avanti,
del suo cor sento la pena
e la legge ancor mi trema.
Ah si rompa il crudo laccio,
abbastanza il cor soffri! etc.

Egli si ritira in fondo alla scena : Silvia lo chiama :

Fermi, aspetta, ove vai? dove t'involi?

e sfoga il suo dolore in un lungo recitativo e nella seguente Aria (un poco *adagio* : in *mi bem.*) :

Intelli affetti miei,
sol per voi sospiro e peno, etc.

Ascanio si avanza verso di lei, ma ella lo scaccia dicendo : *Io son d'Ascanio* e si allontana, mentre il coro delle pastorelle commenta :

Che strano evento
turba la vergine
in questo di?
No, non lasciamola
dove al rapida
corre così.

Rimasto solo, Ascanio pensa alla felicità di cui potrà godere con una tale fanciulla e a lei volge tutta l'anima sua nell'Aria (*Andante grazioso*, in *fa*) :

Torna, mio bene, ascolta:
Il tuo fedel son io.
Amami pur, ben mio,
no, non t'inganna amor! etc.

* * *

Siamo all'ultima scena. Entrano i pastori e le pastorelle ed entra, tenendo per mano la figlia, Acoste il quale la rassicura, invitandola ad attendere il volere della Dea. Egli canta, a questo punto, l'Aria in *la*

Sento che il cor mi dice
che parenter non del, etc.

Il coro invoca la discesa di Venere e questa finalmente appare in mezzo alle nuvole e unisce i due giovani. Qui ha luogo tra Silvia, Ascanio ed Acoste un *Terzetto* (in *si bem.*) che comincia sulle parole :

Ah caro sposo, oh Dio! etc.

dopo il quale Venere inneggia all'avvenire della città d'Alba e Acoste le esprime in nome del popolo la sua riconoscenza, mentre la Dea scompare. Un coro finale in *re* (*allegro molto*) sulle parole

Alma Dea, tutto il mondo governa, etc.
pone termine all'azione.

Anche da questo breve riassunto della favola e dai pochi versi citati è facile osservare che il libretto dell'abate Parini ha, su per giù, la struttura di tutti i libretti del tempo, compresi quelli Metastasiani, e si svolge in una serie di Recitativi e di Arie.

Però è da rilevare che la favola è gentile e ideata con novità di concetto: che le figure dei personaggi (specie quelle di Silvia e di Ascanio) sono efficacemente delineate: che l'analisi psicologica dei vari sentimenti che agitano i due protagonisti è condotta con acuta finezza di osservazione: e che se, nelle *Ariette* il verso è talora un po' sciatto e comune, in alcuni Recitativi il Parini assurge a vera dignità artistica e mostra in alcuni tratti la potenza del poeta delle *Odi* e del *Giorno*.

L'Ascanio in Alba fu rappresentato a Milano, la sera del 17 Ottobre 1771 a quel Teatro Ducale o di Corte che, pochi anni dopo, s'incendiava, onde vennero allora costruiti il *Cannobiana* e il *Teatro alla Scala*, pel quale ultimo lo stesso Parini sviluppò l'idea della pittura del sipario.

L'Ascanio in Alba ebbe ad esecutori per la parte del protagonista (che è un soprano) il celebre castrato fiorentino Giovanni Manzuoli, per quelle del Fauno (soprano) e di Aceste (tenore) i signori Solzi e Tibaldi, per la parte di Silvia, Maria Girelli Aguilar e per quella di Venere la Falchini. I balletti furono composti dal coreografo Giovanni Favier e furono scenografi i fratelli Galari. L'opera consegui vivo successo: anzi da relazioni del tempo e da lettere di Leopoldo Mozart si rileva che eclissò addirittura la precedente opera dell'Hasse, su libretto del Metastasio, che abbiamo già ricordato. Il Parini, nella sua Relazione, si mostra più modesto e si comporta cavallerescamente verso il suo predecessore. Egli, infatti, scrive così: «Se la rappresentazione teatrale della sera precedente era riuscita magnifica e grandiosa, questa seconda incontrò pure il gradimento de' Principi e del pubblico per la sua nobile e variata semplicità. I cori di geni, di pastori, di ninfe e i piccioli balletti ad essi obbligati che interrompevano di tanto in tanto il corso de' Recitativi e delle Arie, formavano nello stesso tempo un continuo e vario legamento d'oggetti, atto a conciliare alla scena nobile vaghezza. La decorazione poi tutta e la pittura della scena specialmente molto adattate al soggetto ed al carattere pastorale del dramma davano, non meno delle altre cose, grazioso risalto alla rappresentazione».

Oltre all'*Ascanio in Alba*, Giuseppe Parini

ha scritto vari altri componimenti teatrali per musica, ma tutti sono di minore importanza e alcuni anche incompiuti. Uno di essi è il dramma comico intitolato *L'amorosa incostanza*, del quale abbiamo soltanto alcune scene e neppure sempre consecutive. Ma anche da queste, oltre che dal titolo, si capisce che argomento del comico dramma è l'incostanza femminile, per la quale i pastori si rivolgono a Diana dicendole

Sappia la nostra Dea
che noi tutti pastori innamorati
ci troviam dalle donne ognor burlati.
Or vogliam che palesi
sieno a tutti gli amanti
le stafe che in amor sono incostanti:
e vogliam che ciascuna un segno porti
onde nota ai di fuori
ingannar più non possa altri pastori.

Naturalmente le donne protestano: tanto più che uno dei pastori, Silvandro, si permette di dire che

La donna è un animale
che passa in un momento
dal grido alle carezze,

per il che Eurisa irritata gli grida:

Pastor villano
stammi lontano;
non mi seccar!

Tutte le scene sono scritte in uno stile vivace e scorrevole, qualche volta un po' troppo pedestre, ma insomma corrispondente (e talora migliore) a quello usato in tutti i libretti d'opera buffa.

Di un altro dramma *Augusta* abbiamo soltanto lo schema in prosa, dal quale appare che doveva essere una favola allegorica in onore di Maria Teresa: e pure allusivo a lei doveva essere l'altro componimento drammatico *Iside salvata* del quale ci restano tutta la prima parte e il principio della seconda. Finalmente il Parini compose vari Prologhi, come quelli per l'*Alessandro nelle Indie*, per l'*Achille in Sciro* e per l'*Demetrio*, una *Cantata* senza titolo e altre due rispettivamente intitolate *L'Abigail* e *La figlia di Jefte*.

Non sappiamo se e quali di questi altri componimenti drammatici del Parini siano stati effettivamente musicati: certo a nessuno di essi toccò la fortuna toccata all'*Ascanio in Alba*, di essere cioè musicato dal Mozart.

ARNALDO BONAVENTURA

MUSICA D'OGGI

Invia a richiesta numeri di saggio,
e preventivi per la pubblicità.

Corrispondenza dalla Germania

Al Teatro di Stato di Schwerin, capitale del Mecklenburgo, ha avuto buon successo l'opera *Uccelli di tempesta* del maestro Schjelderup, oriundo norvegese, ma da molti anni vivente in Germania. Egli è anche autore del libretto, e questa non è la sola somiglianza con Riccardo Wagner... Tuttavia il suo credo artistico non lo fa apparire epigono: « semplicità e massima espressione ». L'azione è questa: Gonzales ha sedotto Karin, figlia del guardiano del faro, e poi abbandonata col suo bimbo. La morte di quest'ultimo toglie a Karin la ragione. Dopo molti anni Gonzales naufragò e sbattuto su di un'isola dove il padre di Karin passa i suoi ultimi giorni con lei e con la figlia minore Svanhild. La fresca innocenza di Svanhild seduce l'animo di Gonzales che non è riconosciuto né riconosce Karin che gli sembra un fantasma. Ed ecco che le strida degli uccelli della tempesta risvegliano in lui il passato; egli riconosce Karin e ne implora il perdono, quando anch'essa lo riconosce in un supremo momento di lucidità dopo il quale muore tra le sue braccia. Nella musica ha impressionato, da una parte, il vigore delle pennellate che dipingono la tempesta, protagonista, insieme al suo stridulo sciame di alcioni, dell'opera, e dall'altra parte la malinconia e la dolcezza del folklore norvegese in alcuni momenti lirici.

Nella « Filarmonia » di Berlino, la grandiosa Sala, con la sua celebre orchestra destinata esclusivamente alla musica da concerto e già portata a somma perfezione dal compianto Nikisch, l'ora quasi non meno celebre maestro Walter ha offerto nel primo dei suoi sei concerti invernali, un nuovo (cioè non ancora eseguito) poema sinfonico di Schreker *Il genetliaco della infante principessa*. Per chi conosce le opere di questo maestro e le numerose pagine sinfoniche e descrittive che vi sono contenute, il nuovo Poema non mostra Schreker sotto alcun nuovo aspetto; vi si troverà la tavolozza smagliante di colori e di nuances e i motivi corti e graziosi, ma non si scorgono né il largo respiro sinfonico né il senso di « musica assoluta » che in un pezzo non destinato al teatro, anche se chiamato « Poema », è pur necessario. (E qui Riccardo Strauss, che certi fanatici credevano già bell'e spodestato da Schreker, inse-

gni...). — Bruno Walter è anche direttore musicale dell'Opera Comunale di Berlino che, situata nell'elegante quartiere di Charlottenburg, comincia a fare una seria concorrenza alla vecchia Opera di Stato che pur occupa due teatri, uno a Berlino Centro e uno in Piazza della Repubblica (già del Re) di fronte al Reichstag. E se tale concorrenza appare temibile, la causa ne è appunto il maestro Walter, ben noto anche al pubblico d'Italia, e al quale l'Opera di Stato non può attualmente contrapporre una personalità di direttore altrettanto generalmente riconosciuta. Lo si chiama un vero genio riproduttivo, e, si esageri o no, fatto sta che egli ha ottenuto, nel detto Teatro, un vero successo di pubblico con la *Eurydice* di Weber, facendo concentrare tutti gli sforzi sull'espressione musicale, in orchestra e sul palco, sdegnando tutti i rimaneggiamenti drammaturgici, poetici e scenici che fin qui s'eran fatti per « salvare » l'opera; e valorizzando l'opera con la sola musica, l'imperituro lato fote di quel debole frammento della produzione weberiana. È facile intendere come i detti rimaneggiamenti non lasciassero mai del tutto intatta la musica e per raddrizzare le gambe a quel cane di libretto si ferissero le ali del cigno. Dunque a Walter si deve questa « vittoria con le sole armi della mu-

NOVITÀ

ATTILIO BRUGNOLI DINAMICA PIANISTICA

TRATTATO SULL'INSEGNAMENTO RAZIONALE DEL PIANOFORTE E SULLA MOTILITÀ MUSCOLARE NEI SUOI ASPETTI PSICO - FISIOLOGICI
(118740)

Ricco volume (solidamente rilegato) di 325 pag. con numerose tavole, esempi ed illustrazioni.

EDIZIONI G. RICORDI & C.

sica», e fu una bella prova d'immedesimazione artistica e — trattandosi di un'opera che dappertutto aveva fatto fiasco — di coraggio spirituale.

**

Una specie di consacrazione il Walter l'ha poi avuta presentando *Turandot* di Giacomo Puccini all'esigentissimo pubblico della capitale. Il successo grandioso è stato già reso noto dai quotidiani, ma non sarà spiacevole per il lettore italiano di apprendere che la convinzione del successo e dell'altissima universale estinzione dell'ultimo lavoro di Puccini era già tanto radicata in tutti quelli che ne preparavano o attendevano l'andata in scena, che la serata della « première » fu dichiarata e preannunciata senz'altro come serata di gala in onore dell'Associazione della Stampa di Berlino, con l'intervento del cancelliere Marx, del ministro Stresemann, dell'ambasciatore d'Italia, di celebrità del mondo letterario e artistico quali Gherardo Hauptmann, Franz Schreker e moltissimi altri. La critica poi (la terribile critica berlinese le cui demolizioni spietate, a base di sanguinosa ironia che va fino all'insulto, sono note) che non aveva neanche rispettato Puccini finché era vivo, trattandolo sempre troppo dall'alto in basso, ora è tutta d'accordo che Puccini è un genio.

Ma saremmo indubbiamente a nostra volta ingiusti se non menzionassimo certe frasi veramente commosse e perciò commoventi trovate nelle critiche berlinesi: così uno di quei Minossi, dopo aver enumerato come più degni d'ammirazione 4 o 5 pezzi dell'opera, esclama « Ma ditemi, chi scrive oggi queste cose? », e un altro, accennando a tutta l'opera, ha questa frase soffusa di scoramento e nostalgia « è l'ultimo canto dell'ultimo trovatore!... ». Par di vedere il povero Minosse che si asciuga gli occhi e prende congedo per sempre dalla melodia e dalla bellezza, pentendosi amaramente d'averne parlato male nel passato, tanto più che l'avvenire sembra non dovergli dare mai più la possibilità di riparare al mal fatto...

Che cosa offrirà l'Opera di Stato al pubblico della capitale per controbilanciare i successi dell'Opera comunale ottenuti sotto la direzione di Walter? Dopo il ritiro, avvenuto in seguito ad un aspro dissidio col Ministro dell'Istruzione pubblica, del noto compositore von Schillings (autore dell'opera « Monna Lisa ») dalla direzione dell'Opera, i fasti della prima scena lirica di Berlino sono contrasse-

gnati dal binomio Kleiber-Blech, due maestri direttori di molto valore, ma che per ora non possono pensare ad adombrare la gloria, preparata da lunghi anni di trionfi a Monaco e a Vienna, del maestro Walter. Tuttavia, il più giovane dei due, Erich Kleiber, imperterrita avanguardista e focoso domatore della belva orchestra di cui sa scatenare i più selvaggi furori per poi reprimere sorridendo; l'uomo che ci ha quasi *assommis* col suo « Wozzeck » di Alban Berg, partitura adatta al di lui temperamento per la sua ridda d'eccessi sonori; il Kleiber, dicevamo, direttore della mirabile orchestra di Stato pure nei suoi concerti sinfonici, anch'essi dati in Teatro, darà del filo da torcere a Walter e all'Opera comunale.

**

A Stoccarda, Opera di Stato, si è avuta un'altra di quelle esumazioni haendeliane che come per una strana mania (per non dir malattia) avvengono ora in questo, ora in quel Teatro della Germania, e delle quali si è già detto su queste colonne; aggiungeremo oggi che quella mania, lungi dall'essere così innocente come prima ci sembrava, ha già avuto forti ripercussioni sulla maniera di composizione dei giovani maestri tedeschi, e, come purtroppo avviene quasi sempre, la musica haendeliana, o dell'epoca haendeliana, viene presa a modello proprio nel suoi lati esteriori, meno simpatici, meno belli e meno grandi (per non dir meno eterni) sopra tutto in quanto musica da teatro. Ci riserviamo di esaminare queste tendenze più a fondo in una prossima corrispondenza; per oggi ci limitiamo a far la cronaca dell'esumazione stoccardiana dell'opera *Ariodante* di Handel, libretto di Antonio Salvi (dall'« Orlando furioso » dell'Ariosto) arrangement di Rudolph da Karlsruhe. Queste riduzioni o arrangements sono condizione indispensabile per poter rappresentare, oggi, un'opera di Haendel. Come quasi sempre, il protagonista fu affidato a suo tempo a un soprano uomo, e quindi, per il Rudolph come per gli altri archeologi (per non dir « Haendelologi ») s'affacciava la prima difficoltà: lasciamo il soprano o lasciamo l'uomo, poiché i nostri ideali democratici non ci permettono più di trovare, o per essere più esatti, di mettere sulla scena una persona che fosse l'uno e l'altro? Rudolph si decise per l'uomo, quindi Ariodante è cantato da un tenore, e la sua parte non è solo calata d'una buona ottava, ma amputata di tutte quelle floriture del tempo

barocco che son quasi ancora peggio di quelle della fine del settecento, e che, ad ogni modo, oggi non si potrebbero nemmeno più far studiare a un canarino. D'altra parte, anche quelle floriture, per convenzionali che siano state, avevano tuttavia il loro valore dinamico, ed erano, nell'insieme dell'aria o duetto, anch'esse elementi, diremo così, architettonici, che non si possono lasciar via, così senz'altro. Questa verità, sentita in qualche modo anche dai riduttori delle opere di Haendel, ha dato luogo a compromessi ecc., col risultato di farci assistere, una volta di più, al poco divertente spettacolo di chi vuole per forza raddrizzare le gambe ai cani. Si aggiunga che nelle nostre orchestre non ci sono gli strumenti prescritti da Haendel, quindi, anche lì, « raddrizzamenti »...; la predominante e lunga parte di cembalo è eseguita su di un modernissimo piano a coda o pianino, a seconda del posto disponibile, il cui suono, con quegli accordi da basso numerato, e col « tacet » di tutta l'orchestra, è singolarmente crudo e spettrante, anche se il riduttore prescrive, qua e là, un arpeggio, una figurazione, per colorire il recitativo. Questi recitativi che collegano i « pezzi » dell'opera sono tuttavia apparsi meno tediosi che, nelle arie stesse, quel modo uniforme di « cadenzare » della musica alla fine d'ogni ritornello, anzi d'ogni parte di ritornello. Questa veramente spaventosa (per i nostri orecchi) uniformità si spiega però con la gran varietà delle floriture prima di ogni ca-

denza; ora, come s'è detto, le floriture sono state levate o quasi, e quel che resta è l'eterna cadenza, a furia di ripetizioni, insipida; e che per Haendel non era certamente altro che il punto o il punto e virgola per chiedere frase e frammento di frase, cadenza diventata qui invece « leit motiv » dell'opera... L'*Ariodante*, per giunta è giudicata dagli stessi musicologi una delle opere più deboli del fecondissimo cigno di Halle, così che possiamo immaginare quanto progresso la mania delle opere di Haendel stia facendo in Germania.

**

Ciò che abbiamo detto dell'*Ariodante* lo potremo ripetere per *Ottone e Teofano*, altra fatica del sommo Giorgio Federigo e, questa volta, dell'Opera comunale di Berlino, gestore responsabile non però il Walter, ma il secondo direttore, Zweig. Facciamo grazia al lettore della cronaca di questa ed altre esumazioni e ci limitiamo a cantare ai Teatri di Germania un « Esamate », sull'aria dell'« Esultate » nell'*Otello*, se non altro per far risuonare un'ondata di musica viva entro quegli istituti di galvanizzazione... Musica viva? Vedremo in un prossimo articolo ciò che ne pensano quelli che son convinti di assistere all'aurora d'una nuova epoca della musica in Germania.

ALFRED BRÜGGEMANN

I prezzi d'abbonamento a MUSICA D'OGGI, pel 1927,
sono i seguenti:

UN ANNO: Italia £. 12; Estero £. 18 - SEMESTRE: Italia £. 7; Estero £. 10
(oltre le tasse governative in L. 0,30)

UN FASCICOLO SEPARATO, Italia £. 1,20; Estero £. 1,80

Per facilitare il nostro lavoro amministrativo e per evitare eventuali ritardi o sossegnamenti nell'invio di MUSICA D'OGGI, preghiamo vivamente i vecchi e nuovi associati di rimetterci con cortese sollecitudine la quota pel 1927.

Coloro poi che non intendessero rinnovare l'abbonamento ci useranno vera cortesia dandoci avviso.



Polifonia romana

Una volta si diceva (e purtroppo c'è chi lo ripete ancora) che la polifonia era nata nella seconda metà dell'800 per opera di Ubaldo di St Amand in Fiandra. Dopo si rifletté che quel monaco parlava dell'organo vocale come di cosa ben nota, dunque non l'aveva inventato lui. Poi, forse che Guido d'Arezzo non condannò l'organo a 5^a, predicando il ritorno a quello antico fatto con 4^a? Dunque la teoria di Ubaldo deve riferirsi ad una pratica di non poco a lui anteriore.

Ad ogni modo la polifonia primitiva si considerava sempre come una delle forme musicali irradiates dal Nord d'Europa all'età carolingia. Si scorgevano anzi due tendenze etniche: una meridionale mediterranea verso la melodia, ed una settentrionale verso la polifonia. Diciamo il vero: chi anche tra di noi non ha sentito la seduzione di tale concetto e di tale opposizione?

Ora ecco che nella *Zeitschrift für Musikwissenschaft* dello scorso ottobre il dott. Pietro Wagner di Friburgo ricorda che il primo *Ordo Romanus*, «assegnato da tutti i dotti al secolo VII, ma che nella sostanza può risalire fino a S. Gregorio Magno (papa dal 590 al 604), nomina più volte fra i membri della Schola Cantorum papale dei *paraphonistae*, con alla testa un *archiparaphonista*».

Paraphonia: «viene dal greco medievale, perché non si trova negli scrittori antichi, e nemmeno in Boezio, ed è un'espressione della tarda antichità, che porta nella dottrina delle combinazioni sonore. In contrapposito dell'ottava semplice e doppia, che era chiamata *antiphon*, la quarta e la quinta eran dette *paraphon*.

«Dunque *paraphonista* non può significare che un cantore, il quale canta in intervalli parafoni, cioè in quarta od in quinta; e questo modo di cantare doveva già essere coltivato a Roma al secolo VII».

Ecco svanita l'origine nordica della polifonia, ed eccola invece germogliare dal grande ceppo della tradizione romana, che dal secolo VI al X stende i suoi rami per tutta Europa.

Non intendiamo trarre conseguenze avvenute da questa conferma storica di ciò che per alcuni era da tempo un'intuizione; ma se al secolo VI e VII, la cappella papale, su sette cantori uomini (v'erano anche *pueri*), ne aveva ben quattro *paraphonisti* con un *arciparaphonista*, non ci pare imprudente pensare che non doveva trattarsi d'una novità, bensì d'una forma d'arte ormai affermata.

E nata quando? e dove?

Il dottor Wagner ricorda la tendenza del cromoniale papale del tempo a copiare quello degli imperatori di Bisanzio; quindi verosimile origine orientale del canto *paraphonico*. La cosa non è impossibile, e ben si lega ad un complesso d'altri indizi; ma si tratterebbe d'importazione diretta dall'Oriente, oppure di una pratica già entrata prima nella musica romana?

Nello stesso articolo il dott. Wagner ricorda le notizie date da Eccardo IV di S. Gallo su S. Vitaliano di Campania (morto nel 672), che avrebbe introdotto l'uso di *pueri symphoniaci*. (1). E dice a ragione, poiché *pueri* ve ne erano anche prima nella cappella papale, e non potevano non aver sempre cantato in ottava degli uomini; la notizia deve significare che S. Vitaliano li fece cantare in *symphoniae* che non erano l'ottava, cioè in quarta od in quinta, *paraphoniae* comprese nelle *symphoniae*.

Ma noi ricordiamo che *pueri symphoniaci* ve n'erano anche nei gruppi di musici che i patrizi romani tenevano nelle loro case già nell'età florida di Roma. Sarà pura coincidenza di espressione? Non parliamo che, per indicare l'ottava i greco-romani dicevano *antiphonia*, quindi i *pueri* si sarebbero dovuti chiamare *antiphoniaci*; ma (come dice il Wagner

(1) La notizia un tempo accreditata, ora perde verosimiglianza.

per i *pueri* di S. Vitaliano) all'ottava i ragazzi cantano per legge naturale. Sicché la qualifica di *symphoniaci* fa pensare alle *symphoniae* che non sono l'ottava, e cioè alla quinta ed alla quarta.

Comunque sia, ci si permetta di dire che questo spostamento inatteso della culla della polifonia dal nord d'Europa a Roma, deve far riflettere quei musicologi che continuano a considerare nulla la musica romana, affascinati come sono dalla sola visione dell'arte ellenica.

Che l'intensissima vita musicale romana di cui si hanno tante notizie fosse davvero la *mania* di cui si parla? O che invece a Roma, attraverso i secoli d'assorbimento d'elementi stranieri, non si compisse la gestazione di quella che doveva essere l'arte medievale, e maturasse così il suo primato romano? Quell'improvviso primato che i dotti tedeschi spiegano soltanto coll'immissione di sangue germanico nell'infrollita razza latina!

L'inno spagnolo è di Federico di Prussia

«Forse non tutti sanno che Federico il Grande di Prussia è autore dell'inno nazionale spagnolo, detto *Marcia real*. La cosa venne assodata a suo tempo dal prof. F. Spitta, storico della Scuola Superiore Musicale di Berlino, ed in pari tempo egregio studioso di cose spagnole.

«Al tempo della Guerra dei Sette Anni, rappresentava la Spagna alla Corte di Berlino un diplomatico fine intenditore di musica tedesca, ed in ispecie delle opere di Bach e Händel; e aveva conquistate le calde simpatie del grande sovrano. Ricevendo il corpo diplomatico a capo d'anno 1764, il re disse con cortesi parole quanto apprezzava l'interesse dell'ambasciatore spagnolo per la musica, e come pegno speciale di benevolenza, gli diede una partitura autografa d'una marcia di propria composizione. Il diplomatico trasmise il manoscritto a Madrid, dove il re Carlo III, caldo ammiratore di Federico II, fece eseguire la Marcia ripetutamente.

«Col tempo il pezzo fu dimenticato; ma nel 1869 il maresciallo Serrano indisse una gara per la migliore Marcia Militare. Fra le molte mandate, venne eseguita anche quella antica; ed ottenne il premio, grazie alla sua nobile melodia, alla forte e genuina inventiva, ed allo slancio del suo ritmo. Fu dichiarata Marcia Reale Spagnola, Inno Nazionale».

Così la *Neue Musik-Zeitung* di Stoccarda.

Il ritmo nell'interpretazione di Chopin

E' corrente l'idea che Chopin facesse largo uso del *tempo rubato*, e le sue musiche vengono trascinate di continuo nelle maniere più capricciose. Eppure è certo che Chopin faceva suonare, o piuttosto studiare, i suoi allievi a metronomo, anche cose semplicissime. Pensava che lo scolaro deve prima imparare il pezzo a battuta rigorosa, prima di permettersi d'introdurvi delle libertà. G. A. Mathias assicurò a R. Pugno che ogni composizione chopiniana da lui studiata col Maestro stesso, doveva venire prima suonata col metronomo; alla cadenza Chopin tratteneva momentaneamente l'apparecchio. Poi Chopin regolava il metronomo così che marcasse solo il primo tempo d'ogni battuta, e nei tempi rapidi ogni due battute, per lasciare all'allievo un po' più di libertà.

Già da questo riesce chiaro che ritmo rigido esiga lo stile chopiniano, eppure molti credono ancora che Chopin vada suonato a *battuta libera*! Un'esecuzione concitata o travolgenti di danze chopiniane — Mazurche, Valzer, Polonaises — non è inconcepibile, ma bisogna che i punti salienti delle linee melodiche si seguano a distanze uguali. Proprio questo voleva il Maestro ad ogni patto, e non solo nelle danze, ma in ogni genere di sue composizioni. Nel pezzi lenti, se la scala del metronomo non bastava, egli marcava i punti salienti battendo con una matita. Quando non dev'essere così, v'è qualche indicazione apposita, oppure risulta dalla notazione. Così non sono compresi nella regola le più o meno lunghe cadenze, scritte per solito in note piccole, e che Chopin chiamava *broderies* (ricami). Quelle vanno trattate, secondo l'espressione di Chopin *sans rigueur*, anche prolungando la battuta.

La libertà ritmica, che può dominare in mezzo ai punti salienti della melodia (e tali gruppi intermedi possono estendersi per più battute), per esempio un affrettare compensato da un ritardare, o viceversa, era ciò che Chopin chiamava *tempo rubato*. Verosimilmente non avrebbe mai usata quest'espressione, se avesse potuto prevedere quali misfintesi e controsensi avrebbe suscitati...».

Così Otto Vieser Maeckel nella *Neue Musik-Zeitung*.

Gli abbonati che ci avvertono del loro cambio di residenza sono pregati d'indicarci, anche, ove fino ad ora ricevevano

«Musica d'oggi»

ITALIA

Il Pianoforte. - Torino, novembre 1926.

A. DOBRONIC. - *La musica jugoslava*.

Farendo da uno sguardo storico allo svolgersi della musica jugoslava (certo più significativa nell'arte popolare che non in quella d'alta), si rende conto dell'attività dei compositori ederni.

G. ROSSI-DORIA. - *Del « S. Francesco d'Assisi » di G. F. Malipiero*.

Considerazioni estetiche sul lavoro in cui Malipiero riesce — senza materiale storia — a quella sfida che P. Busoni chiamava l'irraggiungibile Essenza della musica.... E la luce stessa dello sguardo di S. Francesco, che nessun musicista ha fino a G. F. Malipiero veduto e sentito».

G. M. GATTI. - *Carlo Gesualdo di Venosa in un recente libro inglese*.

Si rende conto ampiamente di come C. Gray e F. Heseltine, nel loro libro *Carlo Gesualdo di Venosa* (Kegan Paul Trench, Trübner e Co.) abbiano riconosciuto nella musica del Venosa un contenuto di sentimento nel senso moderno della parola. È cosa sempre buona a ripetere.

Vita Musicale Italiana. - Napoli, ottobre 1926.

A. LONGO. - *Il primo Centenario di « San Pietro a Majella »*.

Sguardo alla storia del R. Conservatorio di Napoli fino ai nostri giorni, e caldi voti perché si riapra quel convitto che l'A. crede necessario al ritorne della vecchia e gloriosa istituzione.

A. L. - *L'immatura scomparsa di un'artista*, E. Tita Filippini, vera grande pianista, purtroppo perduta. Se ne dà un ritratto.

A. BONAVVENTURA. - *L'epistolario Mozartiano*. Segnalatore dall'edizione italiana, fatta da B. Zillotto (Bottega di Poesia). Lo scritto gradevole, nella forma, prospetta gli aspetti salienti della vita del Maestro.

V. MORELLO. - *La « nobile Accademia de' Cavalieri »*.

Interessanti notizie sul sodalizio che nel 1777 diede a Napoli *Paride ed Elena di Gluck*.

ESTERO

La Revue Musicale. - Parigi, 1 ottobre 1926

A. COROT. - *L'œuvre pianistique de Chabrier*.

« Nous ne pourrons concéder Debussy, P. Dukas, P. Schmit, Ravel et G. Charpentier, ni même Erik Satie... si nous supposons la non existence de Chabrier au moment le plus caractéristique de la splendeur et redoutable ironisation wagnérienne ».

A. SCHAEFFNER et A. COEURY. - *Romantisme du Jazz*.

« En vain fermera-t-on l'oreille au jazz. Il est vif, il est art, il est ivresse des sons et des bruits. Il est l'âme animale des mouvements souples. Il est mélancolie des passions. Il est nous d'aujourd'hui ».

F. BOYER. - *Giulio Caccini à la cour d'Henri IV*.

Finora si conoscevano in argomento solo tre lettere del Caccini al Gran Duca di Toscana e al suo segretario; l'A. ne ha trovate altre tre dirette al Duca di Bracciano, e le presenta nell'originale italiano ed in francese.

H. PRUNIÈRES. - *Trois silhouettes de Musiciens*.

Guasti medaglioni di César Franck, Saint-Saëns, Maurice Ravel.

Le Ménestrel. - Parigi, 1 ottobre 1926.

R. BRANCOUR. - *Le Rôle social de la Musique dans le Saint-Simonisme*.

Il saint-simonismo fu una forma di socialismo sviluppato nel primo quarto del secolo XIX. La musica vi prese funzione sociale, auspice Félicien David, questi ricordi mostrano in che maniera compassionevole.

— 22 ottobre 1926.

I. PRODHOMME. - *« Robin des Bois » et le Freyschütz à Paris 1824-1926*.

Nocturne storiche sulle esecuzioni parigine del capolavoro weberiano, presentato dapprima all'Odéon, come *Robin des Bois*, in una versione gravemente ritoccata da E. Castill-Blaze e solo più tardi (a successo già affermato) nella versione di Berlioz ed Em. Pacini. (Continua nel numero seguente).

C. BOUVET. - *Une lettre de Berlioz à Pauline Viardot*.

Pochi periodi senza scopo palese, ma esprimono uno stato d'entusiasmo e d'esaltazione, caratteristico del grande romantico francese.

— 29 ottobre 1926.

Inauguration du Monument Massenet.

Resoconto della cerimonia tenutasi a Parigi il 21 ottobre u. a., con estratti del discorso di Gustave Charpentier, A. Rivoire e M. Herrion, ministro della Pubblica Istruzione.

The Chesterian. - Londra, ottobre 1926.

E. BLOM. - *Richard Strauss*.

« ... Strauss, nell'intimo del cuore, restò sempre un brahmsiano, che certo sarebbe stato più solmato dal contemporaneo, senza la sua ostentata negazione d'una fede avita, alla quale restò secreteamente attaccato... ».

H. S. P. HUTCHINSON. - *The Musical History of Scotland to the Eighteenth Century*.

Sguardo a « La storia musicale della Scozia fino al secolo 180 » partendo dal duecento.

R. H. MEYERS. - *Good and Bad Music*. (Musica buona e cattiva).

Per l'A. la bontà della musica consiste in pregi formali, e fra le condizioni di quella cattiva c'è «ogni diretto richiamo al sentimento,... onorato sacrificando l'onestà esigenza formale della musica».

The Musical Times. - Londra, ottobre 1926.

C. W. ORR. - *Hugo Wolf*.

Scritto illustrativo che richiama l'attenzione su questo Maestro poco conosciuto dal pubblico fuori dei paesi tedeschi.

M. SHIRLAW. - *The Nature of Harmony*. IV. Continuazione. Si parla delle combinazioni di due suoni, sulla base dei suoni armonici concomitanti, ed a comitato confronto col ritmo.

F. LIEBICH. - *Canadian Folk-Song*.

Notizie sul canoro popolare canadese, che in parte risale alle fonti francesi, fino a riallacciarsi all'antico toradororico.

A. BRENT-SMITH. - *Popularity and the classics*.

Si fa notare la disinvolta con cui i compositori di jazz e rag-time deturpano i temi classici truccandoli a modo loro.

T. ARMSTRONG. - *Manuscripts in a Museum*.

« I manoscritti custoditi in un museo » rispecchiano il carattere di chi li tracciò, anche colla economia delle varie aciture. L'A. enumera qualche esempio di tale coincidenza di caratteri».

W. H. GRATTAN FLOOD. - *New Light on Late Tudor Composers*. XXI. Robert White.

Riassunto di notizie del maestro quasi contemporaneo del Palestrina, e che fu tanto ammirato da venire citato dal Morley come autorità, vicino ad Orlando di Lasso.

J. PULVER. - *The English Abroad*. (Gli inglesi all'estero).

Initio d'uno sguardo agli Inglesi che operarono fuori della loro patria attraverso ai secoli. Qui si parla di Giov. di Garlandia, di Giov. Dunstable, di Giov. Hothby, Giov. Heywood, Ric. Deering.

Musie and Letters. - Londra, ottobre 1926.

A. H. FOX STRANGWAYS. - *Scales*.

Considerazioni sulle scale quali schemi della realtà musicale e delle tendenze della sensibilità.

R. CAPELL. - *Gustav Holst*. II.

Quadro della evolución musicale inglese nella seconda metà del secolo XIX prima che si affermasse G. Holst.

R. CORT VAN DEN LINDEN. - *Arnold Schönberg*. I.

Initio d'uno scritto sulle idee e l'arte del maestro viennese, di cui l'A. fu allievo.

M. M. SCOTT. - *Recent Books on the Violin*.

Si rende conto dei libri *Violin Harmonies* di C. E. Jacobs (The Strad Library), *Kreutzer and his Studies* di L. M. Somerville (The Strad Library), *Method of Instrumentation I; How to Write for Strings* di E. Evans sen. (W. Reeves), *The Violinist's Dictionary* nuova ed ampliata, di F. Barclay Emery (W. Reeves), *An Encyclopedia of the Violin* di A. Bachmann con Introduzione di E. Ysaye (Appleton e C.).

A. E. BRENT SMITH. - *Hector Berlioz*.

Per l'A. è curioso come Berlioz sia genio meno imponente di Bach, Händel e Beethoven; ed « analizza i suoi metodi di lavoro e il suo atteggiamento mentale verso la composizione, così diverso da quello degli altri maestri che lo precedemmo ».

H. J. WATT. - *On Listening to Music*. (Sull'ascoltar musica).

Delle considerazioni sulle facoltà comprensive dei singoli uditori, l'A. passa ad invocare una chiarificazione nelle basi della critica, perché sulla esaltare senza solide leggi.

T. F. DUNHILL. - *F. P. Warren (1895-1916)*.

Si illustrano i lavori del giovane musicista morto in guerra, che prometteva un avvenire del più brillante.

Allgemeine Musik-Zeitung. - 17 settembre 1926.

F. HEITMANN. - *Die Orgel und unsere Zeit*.

(L'organo ed il nostro tempo).

L'A. (un organista) spiega i termini delle odierne discussioni sulla rinnovazione dello strumento e della

musica ad esso adatta, nel senso d'un ritorno all'antico.

— 24 settembre 1926.

W. ABENDROTH. - *Krisis der Instrumentationskunst*. (Crisi della strumentazione).

Non si vuol più aspettare del colore; ma è possibile? esiste musica senza timbri? Si scrive con orchestra da camera; ma non è come comporre un'opera teatrale in sile; di quartetto? L'A. invoca un ritorno ai giudi ci rapporti fra contenuto stilistico e coloriti sonori.

K. JOHNNEN. - *Rationalisierung der Klaviertechnik*.

« Per rendere razionale la tecnica pianistica » l'A. crede necessario riferirsi ai principi che reggono i rapporti fra lavoro e ritmo; ed annuncia un suo apparecchio, ed un libro in ed. H. J. Paris di Amsterdam.

— 1 ottobre 1926.

La rivista ha mutato aspetto, ed annuncia un ingrandimento del suo campo d'azione: ora uscirà tanto a Berlino quanto a Colonia, dove si è formato un nuovo corpo di redazione. Il numero presente si occupa largamente della regione renano-vestfalia.

M. FRIEDLAND. - *Aufgaben und Ziele*. (Compiti e scopi).

Programma del capo-redazione di Colonia: tenere la via di mezzo tra opposte tendenze, e seguire l'attività musicale, sia della Prussia sia della Renania-Vestfalia.

W. BRAUNFELS. - *Die moderne Bewegung in der Musik und ihre erzieherische Bedeutung*. (Il movimento musicale moderno e il suo significato educativo).

L'A. accenna i tre principi: maggiore oggettività di contenuto, semplicità e plenezza nella forma, maggiore vitalità ritmica e rinnovazione dei materiali sonori; ma resta da vedere come tali principi si attuino in pratica.

Dr. P. RAABE. - *Deutsches Musikwesen und deutsche Art*. (Essenza e maniera tedesca della musica).

« In nessun campo si fa più limitazione di cose altrui che nella musica sovissima », e mai più che cosa fu minacciato lo spirito tedesco, in materia e forma.

Dr. R. SIEGEL. - *Arbeitsgemeinschaft in Rheinland-Westfalen*. (« Comunità di lavoro » in Renania-Vestfalia).

La sparizione delle orchestre ha sconvolto la vita musicale, specie nelle minori capitali. Per regolare le cose con nuovi criteri, si sono create organizzazioni nelle regioni industriali: Reno e Vestfalia. Si va costituendo un corpo teatrale comune a più teatri, ed uno scambio di solisti e di masse, specie corali, tra varie società di concerti. Si diminuiscono così le spese, si possono dare sufficienti compensi ai musicisti, e si regola il giro delle novità.

Dr. K. HUSCHKE. - *Anton Rubinstein und Hans von Bülow*.

Due rivali, uno tutto soggettivo, l'altro tutto oggettivo. Più che altro l'A. riferisce giudizi di v. Bülow su Rubinstein, qual tutti così pieni d'ammirazione, da far risaltare l'altezza d'animo di chi li diede.

B. WITT. - « Turandot » in der Musik.
In preparazione all'opera pucciniana in Germania, l'autrice enumera e fa brevi commenti su varie opere composte sullo stesso soggetto fino dal 1877.

R. HERNRIED. - Ueberschätzung der Künstlerjugend. (Esagerato apprezzamento dei giovani artisti).
In tutti i campi della vita oggi si ha nei giovani una fiducia che un tempo non si aveva; ed anche in musica. Ma incominciano le delusioni, specie in fatto di direzioni. La profonda conoscenza della letteratura musicale e la penetrazione nell'intimo delle opere, non viene che colla maturità.

— 29 ottobre 1926.

W. ABENDROTH. - Das Gespenst der Romantik. (Il fantasma del romanticismo).
« Nel senso dato oggi alla parola, la lotta contro il romanticismo si identifica colla lotta contro i carameri nazionali della musica tedesca... ».

K. WESTPHAL. - Wird klassische Musik durch ihre Aufführung in Café und Kino entweicht? (Si profana la musica classica eseguendola al caffè ed al cinema?).
No, dice l'A. In quei locali si sussurrano cose che vanno perdendo il loro posto nelle sale da concerto, e stanno bene là più che altrove.

Die Musik. - Stoccarda, ottobre 1926.

R. STERNFELD. - R. Wagner in seinen Briefen an « das Kind ».
Si riproducono le lettere di R. Wagner alla principessa Maria v. Hohenlohe, illustrandole.

R. ROLLAND. - Lully, der Musiker. (Lully musicista).
Capitolo del Musiciens d'aujourd'hui, d'imminente pubblicazione in tedesco.

Dr. H. J. MOSER. - Etwas über « Schule » und « Methode » in der Musik. (Intorno ai concetti di Scuola e Metodo nella musica).

L'A. è scettico sul valore e sulla stessa esistenza delle tradizioni di Scuola e del Metodo didattico. Credé di più agli influssi dell'ambiente ed alla scelta che fa ogni musicista, dei mezzi rispondenti ai suoi bisogni artistici.

T. WIESENGRUND - ADORNO. - Kammermusik von P. Hindemith.

Si illustrano gli ultimi lavori di P. Hindemith dal punto di vista « oggettivo », meccanico, secondo il quale furono concepiti, quali puri giochi di forme.

S. MELCHINGER. - Hans Knappertsbusch. — O. VRIESLANDER. - Heinrich Schenker. — A. ABER. - Hermann Scherchen.
Tre medaglioni della serie Köpfe im Profil, con ritratti.

E. HILB. - Die Wandlung des amerikanischen Opern-wesens.

« La trasformazione della vita del teatro d'opera in America » dalla fondazione della Academy of Music ai nostri giorni. Notizie e dati sul caramero e sul personale, sull'organizzazione del Metropolitan House di Nuova York.

Neue Musik Zeitung. - Stoccarda, 15 ottobre 1926.

A. WEIDEMANN. - Albert Lortzing.
Amplio studio illustrativo con vari ritratti, in occasione del 125º anniversario del natale del grazioso maestro.

F. GRESS. - Johann Hermann Schein und Franz Tunder.

Del 1600 tedesco si studia e si eseguisce solo E. Schütz, eppure vi furono anche altri uomini notevoli. Per interessare i musicisti, l'A. confronta come transcurò lo stesso testo Herr, nun läßt du deinen Diener in Frieden fahren G. E. Shein e F. Tunder, tutt'e due in un concerto spirituale (la forma passata da Venezia nella Germania protestante).

Dr. F. STEGE. - Deutsche Musikkritik im Spiegel der Geschichte. (Critica musicale tedesca rispecchiata nella storia).

Rapido sguardo ai rapporti fra stato della cultura complessiva e critica musicale tedesca nel due secoli della sua vita, cioè fino dal 1722, anno in cui Mattheson iniziò la sua Critica Musicale.

M. PRELINGER. - Erinnerungen und Briefe aus Ferruccio Busoni's Jugendzeit.

Continuazione dei Ricordi e Lettere giovanili di F. Busoni con vari ritratti. Fine nel fascicolo seguente.

Zeitschrift für Musik. - Lipsia, ottobre 1926.

Dr. K. HELD. - Zur 700-Jahrfeier der Kreuzschule und des Kreuzchores zu Dresden.
(Per il 700º centenario della Scuola e del Coro della S. Croce a Dresda).

Storia della veneranda istituzione culturale e musicale fino all'ora odierna.

E. ZILLINGER. - Aufgaben der heutigen Kirchenmusik. (Compiti dell'odierna musica sacra).

L'A. spiega con calore il compito spirituale ed artistico dell'arte sacra e dice come anch'essa debba seguire la vita, per non spegnersi. Da due secoli l'arte sacra non è più all'altezza necessaria, bisogna mutar via ed operare con coraggio e convinzione. L'A. parla di musica protestante; ma con pochi mutamenti, le sue parole avrebbero valore anche per la musica sacra cattolica.

H. H. JAHN. - Orgelprobleme der Gegenwart. (Problemi organistici odierni).

Cio' vera competenza tecnica si sostiene il bisogno di ridare all'organo i suoi carameri, e stabilire i suoi limiti, oltre i quali l'organo disenta quel complesso di suoni, che ha fatto logicamente per trovare il suo posto nei cinematografi inglesi ed americani, oltre che in tante chiese.

M. DREISCHNER. - Die Freiburger Tagungen für deutsche Orgelkunst vom 27 bis 30 Juli. Resoconto delle riunioni organistiche ed organarie di Friburgo, il luglio scorso.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. - Lipsia, settembre 1926.

O. JANOWITZ. - Das Problem der erotischen Moral bei Richard Wagner. (Il problema della morale erotica in Wagner).

Ha dominato tutta la vita e l'opera del Maestro, che ne ha sempre sentito il peso, e ne ha insulta la soluzione solo in Parsifal, ma solo colla rinuncia o meglio colla trasformarne.

PASTORALE⁽¹⁾

1

Francesco Maria Veracini
(1685-1750)

Realizzazione per
Violino e Pianoforte
di Ottorino Respighi

(1) Dalla Sonate IV per Violino e Basso.

G. RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO.

(Copyright MCMLXII, by G. RICORDI & Co.)

Tutti i diritti della presente edizione sono riservati.



Musical score page 2, measures 3-4. The top staff shows a melodic line with grace notes and dynamics *rall.*, *pp*, *a tempo*. The bottom staff features a rhythmic pattern with *rall.* and *pp* dynamics.

Musical score page 2, measures 5-6. The top staff includes dynamics *rall.*, *p*, *rall.*, *pp*. The bottom staff includes dynamics *f*, *rall.*, *p*, *pp rall.*

Musical score page 3, measures 1-2. The top staff is marked *p doles* and *p*. The bottom staff shows a rhythmic pattern with eighth-note pairs.

Musical score page 3, measures 3-4. The top staff has a dynamic *cresc.* The bottom staff shows a rhythmic pattern with eighth-note pairs.

Musical score page 3, measures 5-6. The top staff includes dynamics *dim.*, *p*, *cresc.* The bottom staff includes dynamics *f dim.*, *p*, *cresc.*

M. PRELINGER. - *Erinnerungen und Briefe aus Ferruccio Busoni's Jugendzeit.* (Ricordi e lettere dalla gioventù di F. Busoni). Inizio d'uno scritto dove la figlia del maestro di Busoni, allora quattordicenne, a Graz, evoca ricordi ed impressioni (che mostrano già allora rara superiorità di spirito) e pubblica alcune lettere. Annesso un bel ritratto giovanile ed un fac-simile d'autografo.

M. v. LEINBURG. - *Bruckner und seine oberösterreichischen Landsleute in der Musik.* (Bruckner ed i suoi conterranei musicisti).

Per l'autrice Bruckner riassume i caratteri degli austriaci settecenteschi, ed illustra con lui Giov. Ev. Haberl, Fr. Neuhofen, Gagli, Klenz, Glus, Reber, i fratelli Vergener.

Dr. E. H. MUELLER. - *Zum Jubiläum der Dresdner Kreuzschule.* (Per il giubileo della « Scuola della Croce » a Dresda).

Si prospetta la storia della istituzione di cui non si conosce bene l'età, ma forse risale al 1200; ed ha per nucleo il coro liturgico.

DR. B. BARDI. - *Stimmaufnahmen bei den Somal.*

Nottile su un viaggio di raccolta fonografica di musiche in Somalia. Il fatto più interessante è che l'A. sentì eseguire un canto « assai noto durante la guerra », in tedesco, per la vittoria della Germania! Perché i Somali erano neutrali!

1 ottobre 1926.

Dr. P. WAGNER. - *Ueber die Anfänge des mehrstimmigen Gesanges.* (Sugli inizi del canto polifonico).

L'A. annuncia d'aver trovato che già al tempo di S. Gregorio Magno, a Roma si cantava in 4^o ed in 5^o. Parla poi anche dell'uso dell'organo strumentale assieme alle voci, e prende per buona una notizia falsa.

F. GENNICH. - *Trouvèrelieder und Motettenrepertoire.* (Canti trovadorici e repertorio dei mottetti).

Inizio d'un interessante studio sui rapporti e scambi tra Rondeaux, Motetti e Canti Trouvadorici, con molti esempi in musica, finora sconosciuti.

Rivista Musicale Catalana. - Barcellona, ottobre 1926.

F. BADELLÓ. - *Algunes consideracions sobre la música dels nostres romanços.*

L'A. cerca precisare i caratteri del romanço, canto popolare di valore più basso della canzone propriamente detta e di forma un po' diversa; e ne dà due saggi in note.

The Musical Quarterly. - Nuova York, ottobre 1926.

D. G. MASON. - *Artistic Ideals. III. Workmanship.*

« La tecnica », cioè l'arte (in senso d'artificio) è tanto necessaria quanto il genio. L'A. illustra tale verità da ogni lato, concludendo: lavoro, lavoro, lavoro.

E. ISTEL. - *Manuel de Falla.*

Scritto illustrativo sul complesso della personalità del maestro spagnolo e sulle principali sue opere. Ritratto annesso e vari esempi.

G. C. TURNER. - *The Rôle of Affectation in Music.*

Si studiano i giusti rapporti tra sincerità necessaria all'arte viva ed affettazione di cui bisogna pur ammettere la parte come d'ogni artificio.

E. BRENNEMECKE, JR. - *The Amenities of Duet-Playing.*

« Le amenità del suonare a quattro mani ». Una corsa attraverso il vasto repertorio di tale genere, dalle minime cose infantili alle trascrizioni di opere importanti.

J. NIERLING. - *The Music for Shakespeare. A suggestion.*

Considerato lo spirito della musicalità shakespeariana, l'A. suggerisce il carattere da dare alla musica per vari lavori del sommo tragico.

B. CHALLIS. - *Opera Publics of Europe.*

« Impressioni e ricordi » sul pubblico dei teatri d'opera in vari paesi, naturalmente in buona parte a spese dell'Italia.

F. ROGERS. - *Victor Maurel: his Career and his Art.*

Interessante studio su « V. Maurel, la sua carriera e la sua arte ». Vi si fa sentire la vera intelligenza ed acuziera di quello che Verdi definiva « un attore-cantante come si vede di raro ». Annessi tre ritratti.

H. ANTCLIFFE. - *The Musical Mentality of Holland.*

Accurato studio in cui si analizzano il carattere e le tendenze della mentalità olandese in genere, ed in specie il posto che vi si fa alla musica, e la maniera di concepirla e praticarla.

J. F. ROGERS. - *The Health of Musicians.* (La salute dei musicisti).

Scritto confortante: i musicisti sono, in complesso, tanto sani quanto gli altri uomini; e la musica non pregiudica la loro salute, né si lascia disturbare da malattie anche mortali.

H. BAUGH. - *Music and the Mediterranean.*

Si considera il modo di concepire la musica dei tre uomini che hanno invocato lo spirito « mediterraneo », cioè Rousseau, Stendhal, Nietzsche, tutti e tre più pensatori che musicisti.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE E DIDATTICHE per Pianoforte a due mani

BERENS (E.)

Nuova Scuola della velocità. Quaranta Esercizi. Op. 61:

E. R. 733. - Fascic. I. Eserc. N. 1 a 14

E. R. 734. - " II. " " 15 a 26

E. R. 735. - " III. " " 27 a 33

E. R. 736. - " IV. " " 34 a 40

Testo italiano, spagnuolo, francese e inglese

CLEMENTI (M.)

E. R. 623. - *Dodici Sonatine.* Op. 36. 37. 38. - Revisione di B. MUGELLINI

12 Sonate. Revisione di S. CESI:

E. R. 669. - Fascicolo I. (Sonate 1 a 6).

E. R. 670. - Fascicolo II. (Sonate 7 a 9).

EDIZIONI G. RICORDI & C.



VITA MUSICALE



IN MEMORIAM

A distanza di alcune settimane, non è più il caso di rifar la cronaca, riferita ampiamente da tutti i giornali italiani, della nuova e grande manifestazione di affetto e di ammirazione tributata alla memoria di Giacomo Puccini in occasione del trasporto della sua salma da Milano nella cappella consacrata alla pietà dei familiari nella sua diletta villa di Torre del lago e dove Egli riposerà in eterno.

Nel nostro ricordo è ancora come un sogno incredibile quell'ora mattutina e nebbiosa in cui, dopo una settimana di sofferenze sue e nostre, non sappiamo quali più atroci, il Maestro si spense in una remota clinica di Bruxelles. Ed è un sogno tutto ciò che accadde dopo la Sua fine: l'apoteosi nella generosa città belga, il ritorno in patria della salma lacrimata, la nuova e più grande apoteosi di Milano.

Il sogno si è oggi trasformato in una realtà che ci conforta e ci rasserenata. Questa realtà è il riconoscimento universale dell'altissima importanza che la figura di Giacomo Puccini ha nella storia della musica e del teatro, ed è anche la nostra gratitudine verso il fratello glorioso che, a traverso le sue melodie immortali, ha diffuso nel mondo il fascino dell'appassionata anima italiana.

TEATRI

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI

"Delitto e Gastigo, di Pedrollo alla Scala.

Con *Delitto e Gastigo* il maestro Arrigo Pedrollo ha affrontato per la prima volta il pubblico scaligero. E lo ha affrontato nella piena maturità della sua carriera di operista, che conta al suo attivo un bel numero di lavori, dai quali tutti emerge la sua serietà e probità di compositore.

Il primo di essi fu *Terra promessa* su libretto di Carlo Zangarini, rappresentato al Ponchielli di Cremona. Seguì, nel '14, la *Juana*, all'Eretenio di Vicenza. All'uno e all'altro arrise pieno successo. Favorevolissime accoglienze ebbero pure, al Filo di Milano, l'atto unico, su libretto di Carlo Linati *La veglia* e, al Corso di Bologna (1916), nonché in parecchi altri teatri italiani ed esteri, il mimodramma *Gaddita*. Le sue più recenti opere sono *L'uomo che ride*, su libretto del Lega, rappresentato per la prima volta, al Costanzi di Roma (1920) e *Maria di Magdala*, su libretto del Rossato, che ebbe il suo battesimo al Dal Verme di Milano (1924). In questi due lavori il Pedrollo affermò ancora più vigorosamente le sue notevoli qualità di compositore.

Altri suoi lavori, tuttora ineseguiti, sono il mimodramma *Fatima*, una *Sofonisba*, su libretto del Brunati, compiuto un anno prima di licenziarsi dal Conservatorio di Milano dove egli ha fatto i suoi studi, e la *Rosmunda*, su libretto di Luigi Siciliani, tratto dalla tragedia omonima di Swinburne.

Oltre la produzione scenica, del Pedrollo vanno anche ricordati una *Sinfonia* in quattro tempi, scritta in Conservatorio, un *Quartetto* in do minore, un *Trio* in re minore, una *Sonata* per piano e violino in mi minore.

**

Conviene anzitutto dire che Giovacchino Forzano ha compiuto un vero *tour de force* traendo un libretto dal vasto e celebre romanzo di Dostojewsky, il cui contenuto è essenzial-

mente e profondamente psicologico. In ciascuno dei tre atti imaginati dal Forzano sono momenti di sicuro effetto scenico, che rivelano la mano del drammaturgo esperto.

La notorietà del romanzo e la diffusione data alla trama del libretto, in occasione della rappresentazione alla Scala, ci dispensano dal riferire atto per atto lo svolgimento dell'azione. Essa ci conduce dall'assassinio dell'usuraria per opera di Raskolnikoff, che vuol così vendicare il martirio di Sonia, dallo strazio dei suoi rimorsi, che, anche per volontà di Sonia, lo conducono alla confessione e alla condanna, per giungere alla deportazione in Siberia, e all'incontro con Sonia nella casa di pena dove vivranno insieme i sette anni di esplazione e di rinascita, in attesa del perdono e della libertà.

Esporremo invece qualche nostra impressione sul contenuto musicale del lavoro.

In tutte le opere teatrali precedenti il *Delitto e Gastigo*, il Pedrollo si è sempre mostrato musicista di solida preparazione, possessore di una tecnica che, senza giungere alle esagerazioni e agli eccessi di alcuni contemporanei, rivela una intera e profonda cognizione delle grandi risorse armistiche e strumentali delle quali può oggi disporre un compositore. Non influenzato particolarmente da questa o da quella maniera, non debussiano piuttosto che straussiano, o viceversa, da ogni scuola, da ogni tendenza egli aveva saputo attingere quel tanto che fosse necessario per dare alla sua musica una generale impronta di sana e sobria modernità. Gli si poteva, forse, rimproverare, a causa appunto di questo accorto eclettismo, la mancanza di una vera e propria fisionomia, di uno stile spiccatamente personale, ma non mai né la onestà e sincerità degli intendimenti artistici, né la mancanza di un vero temperamento teatrale.

Del pari, per quanto concerne le sue facoltà inventive, si poteva, forse, giudicare la sua ispirazione non sempre molto alta o generosa, il suo impeto lirico non sempre abbastanza penetrativo, ma nessuno ha mai potuto trovare nel discorso musicale del Pedrollo alcunché di meno che degno ed eletto.

Qui non intendiamo analizzare minutamente la musica di *Delitto e Gastigo*. Ci limiteremo a constatare che ancora una volta, in quest'opera, il Pedrollo ci rivela tutte le sue facoltà di artista, dalle più interessanti alle meno felici. Ma aggiungiamo che come operista egli ha fatto un bel passo avanti. Non solo il tecnico sapiente, specie l'orchestratore, si afferma in modo decisivo, ma tutto il lavoro che, data la specialità dell'argomento, presentava non lievi difficoltà organiche, ha una costruzione solida ed omogenea, con prospettive e proporzioni logiche ed armoniose.

Il Pedrollo ha trovato la giusta misura anche per quanto concerne il «color locale».

Trattandosi di un'opera di argomento russo, erano assai facili i richiami alla memoria di pagine famose che tutti ricordiamo ed amiamo. Invece il Maestro ha schivato giudiziosamente tali richiami, ed ha creato al lavoro un'atmosfera indubbiamente suggestiva, ma la cui fonte è da ricercarsi in remote sensazioni della sua anima.

Una sola riserva vogliamo fare, nè certo il Pedrollo se ne dovrà, data la stima che abbiamo del suo ingegno e dell'arte sua. Questa riserva riguarda il modo com'egli tratta il declamato.

In un'opera lirica il declamato ha una funzione ben determinata. Serve a mettere in rilievo lo svolgimento dell'azione e a formare quegli stati d'animo dai quali scaturiscono poi i momenti di puro lirismo. È dunque necessario che il declamato abbia un carattere del tutto speciale, che si stacchi nettamente da ciò che forma il contenuto melodico e che, vuoi per il discreto commento dell'orchestra, vuoi per la incisività degli accenti musicali, colpisca e penetri immediatamente lo spirito di chi ascolta. Ora, il declamato del Pedrollo, spesso, di tali caratteristiche indispensabili è privo: disposto abilmente sul tessuto orchestrale, che in tal caso ha soverchio rilievo, non si differenzia da quel linguaggio che dovrebbe essere di esclusiva pertinenza dei momenti di abbandono lirico; ed allora ciò che esso acquista in abilità di tecnica o in impeto canoro perde in rapidità ed energia di espressione.

**

Le accoglienze al lavoro sono state calorosissime. Gli esecutori, il direttore maestro Panizza e l'autore furono evocati alla ribalta quattro volte alla fine del primo quadro del primo atto, tre alla fine del secondo quadro, sette alla fine del secondo atto, sei a quella del terzo.

Degna di ogni elogio la concertazione e direzione del maestro Panizza. Eccellenti tutti gli interpreti: il tenore Mirassou (Raskolnikoff) artista nuovo per la Scala e che ha subito incontrato le piene simpatie del pubblico per la bellezza e la facilità della voce; la Pampolini, una Sonia piena di desolata mestizia e di rassegnato mistico fervore; il Parvis, nella parte di Marmeladoff l'ubriacone, al primo atto, e del poliziotto Porfirio, al secondo; la Cravcenko, una Caterina Ivanowna dalla voce ampia e squillante. Ottime la Valobra e la Pedroni nelle vesti della sorellina maggiore e di Aliena, la vecchia usuraria, e ottimi anche il Nessi (l'ebreo Olip), la Mannarini, la Ferrari, il Baracchi e il Corbetta nella parti minori. La massa corale guidata dal maestro Veneziani si fece grande onore, come di consueto. Vivo e pittoresco il movimento scenico, regolato dal Forzano e degnissimo tutto l'allestimento scenico amorosamente vigilato dal Caramba.

CYBIS

Il primo mese scaligero

L'idea del teatro a repertorio, da tanto tempo vagheggiata, è ormai in piena attuazione alla Scala. Nei primi venti giorni della sesta stagione affidata all'Ente Autonomo si sono potute presentare, infatti, ben sette opere, delle quali una di primo allestimento ed una nuovissima — *Delitto e Castigo* di Pedrollo — della quale abbiamo già riferito diffusamente.

Lo spettacolo di nuovo allestimento — col quale anche si riapri il teatro — era costituito dal *Don Carlo* (nella terza e definitiva edizione), ed incontrò il completo favore del pubblico anche per mezzo della magnifica esecuzione che Toscanini seppe offrirne, ottimamente assecondato in orchestra, dagli artisti e dai cori. Il difficile e complesso spartito verdiano ebbe un vigoroso protagonista nel tenore Tranioli, artista caldo ed espressivo, di buona scuola, e padrone della scena. Nuova per la Scala era Bianca Scacciati che s'impose subito per la voce simpatica e squillante e per la figurazione che seppe dare al personaggio di Elisabetta; nè minore favorevole impressione destò la Cobelli (Eboli) che riaffermò il suo bel temperamento artistico, specie nei momenti drammatici. Il baritono Galeffi ebbe anche un bellissimo successo personale. Il basso Pasero, nuovo per la Scala, piacque molto nella truce parte di Filippo II, sia vocalmente che scenicamente; nè meno encomiabile fu il basso Maroni nelle vesti dell'Inquisitore. Bene anche la Valobra e i Marchi. Belle le scene del Marchioro e ricchi i costumi, dovuti al Caramba.

Altra opera diretta da Toscanini fu *Dèbora e Jaèle* di Pizzetti, che il pubblico dimostrò di gradire particolarmente, soggiogato dalle sue molte bellezze e da quel senso di calore, di drammaticità e di passione che la collocano, senza dubbio, in primissima linea tra la produzione lirica contemporanea. L'esecuzione apparve anche questa volta superiore ad ogni elogio, e tutti gli interpreti — la Casazza, la Tess, il tenore Dolci, la Stignani, Baccaloni, Galli, Palai, Paci — con Toscanini in testa, ebbero calorose accoglienze.

Il maestro Panizza diresse con la consueta cura e preparazione: *Lohengrin*, *Turandot* e *Chénier*. Nel popolare spartito wagneriano furono ancora una volta ammirati Pertile, Galeffi, la Casazza, il Righini, e così pure pescate la signora Ofelia Nieto che per la prima volta alla Scala si clementava nella parte di Elsa.

Turandot, dato lo strepitoso successo che aveva avuto la scorsa stagione e il giro triionale che sta facendo in tutti i teatri del mondo, richiamò nuova folla imponente. Il pubblico fece ottima accoglienza alla nuova protesonista signora Scacciati (che già aveva eseguito l'opera lo scorso anno al Costanzi di Roma), ammirata specialmente per la generosità e sicurezza dei mezzi vocali, al tenore Lo Giudice e

a tutti gli altri interpreti, la maggioranza dei quali erano gli stessi della prima edizione scaligera, a eccezione del baritono Parvis, un caratteristico Ping, e del Domenichetti (Imperatore). Tutti gli artisti e il maestro Panizza furono fatti segno a numerose ovazioni alla fine di ciascun atto.

La seconda di *Turandot*, data il 29 novembre, in ricorrenza del 2° anniversario della morte del grande e compianto suo autore, costituì un nuovo commosso tributo d'omaggio alla sua memoria.

Anche lo *Chénier*, ripresentato pel suo 30° anno di vita, fu accolto con grande favore e l'autore, presente, fu molto festeggiato con il maestro Panizza e con tutti gli interpreti: Pertile, Franci, la Cobelli, la Pedroni, la Manarini, la Castagna, Baracchi, Nardi, Nessi e Villa.

Al maestro Santini venne affidata la *Butterfly*, della quale seppe offrire un'edizione che piacque senza riserve. Con lui furono applauditi la Pampanini, il Menescaldi, il Parvis, la Castagna ed i minori interpreti.

A tutti gli spettacoli, hanno portato il loro contributo, ricco di esperienza e di buon gusto, tanto Caramba che Forzano, per quanto riguarda la messa in scena, il regolamento degli effetti ottici e il movimento delle masse.

«Anima Allegra» al Dal Verme

La stagione autunnale, svoltasi con esito favorevolissimo, si è conclusa con *Anima Allegra* di Vittadini, giunta a Milano un po' in ritardo, dopo aver girato i principali teatri d'Italia e dell'estero, non esclusi quelli delle due Americhe.

L'esito è stato lietissimo, e lo spartito si è subito imposto per i pregi della musica, semplice, spontanea, ben elaborata e che, soprattutto, è essenzialmente teatrale, ben aderente al gustoso libretto, ora gaio, ora sentimentale, attinto alla notissima commedia dei fratelli Quintero e dall'Adami verseggiato con molta grazia e placevolezza.

La signora Cristoforeanu rese con molta spigliatezza e con simpatici effetti vocali il personaggio di Consuelo. Molto pregevole il giovane tenore Costa Lo Giudice (Pedro); il soprano Corradetti, disinvolta Coralito; la Gramigna, dignitosa Donna Sacramento; il tenore comico Dominici, che di Lucio fa un'indovinata macchietta; il basso Cannetti (Don Elvio) e gli interpreti minori. Il maestro Terni certificò l'opera con molto amore.

Tutti e tre gli atti, ma soprattutto il secondo, piacquero incondizionatamente. L'autore, il librettista, il maestro Terni, il direttore del coro maestro Berardinelli e gli interpreti ebbero in complesso oltre una ventina di chiamate. Vi furono anche frequenti applausi a scena aperta. Il successo è stato sottolineato e riconosciuto da tutta la critica milanese.

«Turandot» nell'America del Nord

L'ultimo lavoro pucciniano ha avuto una consacrazione entusiastica, di pubblico e di critica, a New York, sulle scene del Metropolitan. Da anni non si rammentava un trionfo così grande e completo.

La sala era rigurgitante di pubblico eletissimo, che ingombava corridoi e gallerie. Al primo atto, un grande applauso scoppia subito dopo il coro dei servi del boja: alla fine dell'atto dieci chiamate. Altrettante se ne ebbero alla fine del secondo: alla fine dell'opera le acclamazioni furono interminabili.

L'esecuzione, guidata da quello spirito fervido e animatore che è Tullio Serafin, fu mirabile. La Jerita, sia per il fascino della persona che per la simpatia della voce e il prestigio della sua arte, fu una Turandot eccezionale. Efficacissimo Calaf il tenore Lauri Volpi, che dette alla parte tutto il nerbo della sua voce estesa e squillante. Nella triade Ping - Pang - Pong emerse quell'artista elettissimo che è sempre il De Luca, ma si fecero molto onore il Badà e il Tedeschi. Buona Liù la Martha Atwood ed eccellente Timur il giovane basso Ludikoff. Magnifica la messa in scena, sia per la bellezza delle scene che per l'eleganza multicolore dei costumi.

Per questo allestimento sontuoso sono state rivolte unanimi lodi al direttore del Metropolitan Ing. Gatti Casazza.

La critica ha rilevato concordemente la grande bellezza e la vitalità sicura di *Turandot*. Fra tutti, riportiamo il giudizio del New York *Telegraf*:

«Il senso teatrale di Puccini non fu mai tanto visibile come in questo suo ultimo lavoro. Le fervide declamazioni dei suoi personaggi, uomini e donne, si succedono nella compattezza rutilante dello strumentale come una scimitarra in un masso d'oro. Egli moltiplica gli effetti degli strumenti e agli impressionanti crescendi seguono subito dopo dei suggestivi silenzi, e noi siamo tutti invasi da quel dolore pucciniano che è inimitabile...».

● Dopo un bellissimo *Guglielmo Tell*, protagonista Sullivan, direttore Del Campo, al Comunale di Bologna è andata in scena — diretta da Guarnieri — *Floriana di Certani* che ebbe confermato il buon esito di Treviso; e, come ultimo spettacolo, l'*Aida*, pure diretta dal Guarnieri: eccellenti esecutori il tenore Merli, il baritono Pilotto, la Zawaska e la Minghini Cattaneo.

● Pietro Mascagni, assai applaudito, ha diretto alla Pergola di Firenze alcune rappresentazioni del suo *Amico Fritz*.

● *Francesca da Rimini* di Zandonai ha avuto un entusiastico successo a Madrid.

CONCERTI

MILANO

● AMICI DELLA MUSICA. — La cantatrice Caneva, il violoncellista Ranzato e il pianista Galace hanno eseguito un programma di musiche italiane, quasi tutte nuove (di Musella, Pilati, Giulia Recli, Ranzato, Tedoldi, Mortari); alle quali il pubblico fece ottima accoglienza, anche per merito della lodevole esecuzione. La cantatrice Caneva ottenne un particolare successo, per intuito interpretativo e risorse di voce.

● CONVEGNO. — Il Quartetto Veneziano, in un interessante programma, ha offerto due novità: *Quartetto* di Jacobi che, su temi indiani, raggiunge caratteristici effetti; e *Serenata* di Dohnanyi per viola, violinino e violoncello, assai gustata.

In altra seduta addimorò un buon temperamento la violinista Maria Balbis, ben accompagnata da Enzo Calace.

● TEATRO DEL POPOLO. — Hanno proseguito le esecuzioni beethoveniane di Quartetti, di Sonate per violinino e pianoforte e di musiche pianistiche, tutte accolte col solito favore.

● CONSERVATORIO. — Tra i vari concertisti, ininterrottamente avvicendatisi, ricordiamo: il violinista Scharf, interprete notevole; il violinista Bassermann con la cantatrice Overgaard; il giovane violinista Leo Petroni, assai promettente (al piano Enzo Calace); il violinista Lorrand, di temperamento un po' irruento, accompagnato da Mario Castelnovo Tedesco; la giovane violinista Cerdini che dette bella pro-

Direzione Concerti Aldrovandi - Carlotti

VIA ANDEGARI, 12

MILANO (2)

Telefono: 87-144

Engagements - Arrangements in ogni città d'Italia

Rappresentanze:

F. LAMOND - Pianista

E. SAUER - "

I. KOCIAN - Violinista

F. VECSEY - "

A. FOELDESY - Cellista

E. MAINARDI - "

H. SPANI - Soprano

M. GREY - "

QUARTETTO POLTRONIERI

ecc. ecc.

va di maturità; Paul Weingarten, pianista completo; il violinista Baragiola e il pianista Berardi, che offranno un programma di Sonate di Pick-Mangiagalli, Frugatta e Anzoletti; il ben affilato Trio di Budapest che deite una bella interpretazione del Trio di Pizzetti; il pianista L. Kentner, di buone qualità di tecnica; la pianista von Déaky, che in un programma lisztiano esplicò doti di virtuosismo; l'ottimamente dotato pianista Szatmari; ed, infine Adolfo Cavanna (pianista assai apprezzato) ed il Trio Pozniak, nuovo per Milano, applaudito in un interessante programma.

● UNIVERSITÀ POPOLARE. — Oltre quella dell'apprezzato pianista Wagner, si ebbe una buona udizione di Mario Corti, in musiche di Respighi, Guarneri e, soprattutto, nel Concerto italiano di Castelnuovo.

● CONCERTI DIVERSI. — Al Cenobio, il violinista Franz Höne (accompagnato da Marino Peraldi) dimostrò buone facoltà virtuosistiche. In altra seduta, il violoncellista Crepax e la pianista Maria Colombo interpretarono con bravura Sonate di Bach, Zanelli e Grieg. — Al G. U. M. svolsero un interessante programma schubertiano i maestri Abbado, Malipiero e D'Erasmo. — Alla SCUOLA MARTIGNONI, l'on. Cappa commemorò Beethoven, del quale il giovane pianista Oscar Adler eseguì alcuni brani. In occasione delle feste di S. Cecilia, il maestro Schinelli, titolare di canto, organizzò alla MAGISTRALE C. TENCA una riuscissima udizione vocale e strumentale di musiche italiane fino al '700. — La F. A. M. I. ha festeggiato la ricorrenza centenaria di Collodi, con una commedia su Pinocchio, i cui commenti musicali erano stati approntati da Elisabetta Oddone. Il pubblico, prevalentemente minuscolo, si è divertito moltissimo.

ROMA

● AUGUSTEO. — 26 novembre. Solenne inaugurazione della stagione di concerti, ché quest'anno, in base ad una nuova convenzione fra il Governatorato di Roma e la R. Accademia di S. Cecilia avrà maggior durata e importanza; grandiosa esecuzione corale e orchestrale diretta da Bernardino Molinari, col seguente programma: *Sonata sopra Santa Maria* di Monteverdi, nella trascrizione del Molinari stesso; *Fantasia per pianoforte orchestra e coro* di Beethoven, eccellente interprete il pianista Giuseppe Cristiani; *Transitus animae* di Perosi. Specialmente quest'ultimo ispirato lavoro ottiene un gran successo: vi è ammirata, nella parte di solista, la distinta cantante Amalia Bertola. Il coro ben preparato dal maestro Bonaventura Somma.

28 novembre, 5 e 8 dicembre. — Replica del *Transitus animae*; la prima volta col restante programma immutato, la seconda e terza con la sostituzione, nella prima parte, della

Prima sinfonia di Beethoven e di pagine di Veracini, Rossini, Verdi, Weber. Il concerto dell'8 dicembre inizia la serie dei concerti a prezzi popolarissimi secondo la nuova convenzione.

12 dicembre. — Il pianista Serkin, già applaudito nelle precedenti stagioni, ritrova calorose accoglienze nella interpretazione di due concerti: il n. 1 di Beethoven e quello in *sol minore* di Mendelssohn. L'orchestra è diretta con bravura da Mario Rossi, che interpreta il *Don Giovanni* di Strauss.

● SALA ACCADEMICA DI SANTA CECILIA. — 22 novembre. Festa musicale in onore della Santa Patrona e inaugurazione della stagione di musiche da camera. Concerto del Trio italiano (Serato, Bonucci, Lorenzoni) che offre una superiore interpretazione di tre trii: di Schumann, di Pizzetti e di Brahms.

3 dicembre. Tornata dedicata al « Quartetto veneziano del Vittoriale », formato di giovani ottimi elementi. Oltre che di due lavori di Mozart e di Beethoven, esso offre una ottima esecuzione del nuovo Quartetto di Mario Labroca, che viene accolto con applausi.

10 dicembre. Inizio delle esecuzioni beethoveniane di musiche da camera, per la celebrazione centenaria. Le sonate per violino e pianoforte op. 12 n. 1 e op. 30 n. 2 trovano in Mario Corti ed Ernesto Consolo superiori interpreti. Fra le due creazioni beethoveniane viene inserita la Sonata in *mi maggiore* di Bach.

● R. ACCADEMIA FILARMONICA. — Il 15 novembre ha avuto luogo il concerto inaugurale della stagione, sotto la direzione del direttore artistico maestro Alberto Cametti. Egli ha composto un programma interessante di musiche per soli, coro e orchestra, quasi tutte nuove per il pubblico romano: la « Sinfonia » della *Serenata in onore di Carlo VI* di Marcello, il *Concerto per clarinetto in la maggiore* di Mozart, l'*Aria « Ah perfido! »* di Beethoven, una di Mendelssohn. Il successo è stato letissimo, sia per l'interesse delle musiche sia per il valore degli esecutori: signora Kruceniski (per Beethoven), clarinettista Lucio Jucci, signorina Messina, signora Lazzari Gabbioli, signori Bertini e Dos Santos.

Nei successivi lunedì (22 e 29 novembre, 6 dicembre) han fatto seguito apprezzati concerti di Salomea Kruceniski, del violoncellista Mainardi, del Trio Pozniak.

● SALA SGAMBATI. — La serie dei concerti è stata aperta dal « Quartetto di Berna » che ha ottenuto un ottimo successo facendo applaudire anche una novità italiana: il Quartetto di Renzo Bossi. Hanno fatto seguito tre violinisti dotati di pregevoli risorse: Ernst Glaser, Georg Garay, e signorina Edith Lorand. Si sono succeduti molti altri svariati concerti di artisti di passaggio, quali i pianisti

Wagner, Kentner, Weingarten, Szatmari, Carlotta von Recsey; i violinisti Garay, Edith Lorand, Scharf; e inoltre una meritamente apprezzata udizione di alunni della scuola di composizione del maestro Vincenzo Di Donato, rivelante delle ottime promesse.

● AL TEATRO VALLE ha tenuto una serie di apprezzati concerti il violinista Bronislaw Gimpel.

● In altre sale, notevoli il concerto dell'organista-pianista Goffredo Giarda, in unione al violinista Bonelli, e quello del Quintetto romano, diretto da Giuseppe Cristiani, che ha fatto conoscere un nuovo notevole lavoro del giovane maestro Mario Cordone.

TORINO

● Il Teatro di Torino ha iniziato la seconda stagione con una serie di concerti orchestrali affidati alla direzione del maestro Gui. Il primo comprendeva brani di Haydn, Strauss, Bizet, e la bellissima « Ouverture » del *Belfagor* di Respighi. Il secondo, la IV *Sinfonia* di Brahms, una novità di Ravel, e i *Poemetti pastorali* di Davico, molto bene accolti. Alla terza udizione parteciparono Remy Principe e Gioconda De Vito (violinisti) e Giuseppe Massato (violinista), quali solisti del *Concerto in re min.* di Bach (per due violini e orchestra) e della *Sinfonia concertante* di Mozart per violino, viola e orchestra, entrambi i brani eseguiti nella forma integrale. Nel successivo concerto venne offerto, per la prima volta in Italia, il *Concerto in modo misolidio* di Respighi (l'autore sedeva al piano) che ottenne vivo successo; figuravano in programma anche le *Impressioni* di Malipiero. La sesta udizione, infine, comprendeva il *Trío Concerto* di Beethoven per pianoforte, violino, cello e orchestra (solisti il Trio Lorenzoni, Serato, Bonucci) e tre interessanti novità: *Concerto in stile antico* di Reger; *Pavane* di Ravel e *Pastorale d'este* di Honegger, tutte giudicate favorevolmente.

VENEZIA

● Alla Benedetto Marcello si svolse una austera commemorazione di Chopin, con discorso del prof. Gabriele Bianchi ed eccellente esecuzione pianistica di Eriberto Scarlino. Per la festa di S. Cecilia allo stesso Istituto debuttò l'orchestra di settanta esecutori (professori ed alunni) ben preparata e diretta dal prof. Agostini.

Riuscissima, come in altre città, l'udizione pianistica del sempre vegeto Pachmann.

● A Bologna proseguono col più vivo interesse i concerti popolari organizzati al Liceo dal maestro Nordio. L'ultimo dei quali fu tenuto dal minuscolo e promettente violoncellista Baldovino.

● Respighi e la sua signora dettero un bel concerto al Circolo Artistico di Trieste.

● Tanto il Trio di Budapest, che Remy Principe con Nino Rossi, furono assai apprezzati a Padova.

Nella stessa città è stato eseguito da Renzo Lorenzoni e Arrigo Serato un *Duo strumentale* per piano e violino di Antonio Veretti. La nuova composizione ha avuto un grande successo e sarà eseguita dai due concertisti in parecchie città d'Italia.

● L'inaugurazione degli « Amici della Musica » di Verona è stata tenuta, con programma beethoveniano, da Lorenzoni, Serato e Bonucci. Si sono poi succeduti, lietamente accolti, Clara Dullien (violinista) con Géza Fried (pianista), ed il pianista Franz Wagner.

● Il Trio italiano (Lorenzoni - Serato - Bonucci) ha inaugurato la stagione della Società dei Concerti di Parma, eseguendo anche il *Trio in re di Guerrini*. Precedette una conferenza del maestro Damerini. La successiva udizione fu tenuta dal giovane violoncellista Brunelli, assai lodato.

● Mascagni ottenne a Pisa un caloroso successo nella Chiesa dei Cavalieri, dirigendo sue musiche, la *Quinta di Beethoven* e l'*Andante* « *A sera di Catalani* ».

● Molto bene è riuscita a Ferrara una serata violinistica — a favore dell'opera di previdenza della M. V. S. N. — tenuta dagli alunni del prof. Michelini.

● La pianista signorina Ersilia Cimini fu assai applaudita a Cremona per le sue belle doti di interprete e di esecutrice che le assicurano un brillantissimo avvenire come concertista.

● Il violinista Leo Guetta ottenne un vivo successo a Stoccarda, nella Sala del Conservatorio, specie in una *Sonata* di Pizzetti.

● A Berlino, il secondo concerto degli Amici della Musica, diretto da Heinz Ungher, è stato dedicato a Ottorino Respighi, del quale si è eseguito, con successo e per la prima volta, il *Concerto in modo misolidio*.

● Il maestro Cattelan, ben assecondato da valenti solisti, diresse al Circolo Italiano di Buenos Ayres un concerto di musica italiana, comprendente brani di Boccherini, Rocca, Respighi, Frescobaldi, Recli, Davico, Alaleona, Cimara, Longo, Castelnuovo Tedesco, Pick-Mangiagalli. Esito completo.

● A Roanne, a l'Heure Musicale, concerto di musiche italiane: di Respighi, Pizzetti, Davico, Alfano, Castelnuovo ecc.

DIFFONDETE

MUSICA D'OGGI

RECENSIONI

MUSICA VOCALE E STRUMENTALE DA CAMERA

MOZART (W. A.) — Kyrie for 5 Soprano. (Augener Ltd., Londra).

Mr. Donald F. Tovey ha pubblicato questo curiosum che, se non gera nuova luce sul genio creatore del sonno Maestro di Salisburgo, reca una prova impressionante del suo mirabile magistero tecnico. Questo Kyrie è un clou nell'unisono per cinque Soprani. Ed anche questo sapiente intreccio sonoro è semplice come tutto ciò ch'è Mozartiano.

HURÉ (J.) — Ame en peine. (M. Senart, Parigi).

Composizione per quartetto vocale e Soprano, Alto, Tenore, Basso, senza accompagnamento. Il testo di Lud. Savinsky, passa, frase per frase, da una voce all'altra, in declamazione sillabica, mentre le altre voci accompagnano vocalizzando sulla lettera a. Per noi il canto senza parole ha qualche cosa di fondamentalmente contro natura; ma, fatta questa riserva, segnaliamo con piacere questo pezzo come lavoro bello ed espressivo; moderno senz'esarcarlo.

DUHAMEL (M.) — Mélodies Kymriques (Bretagne et Pays de Galles). (Rouart, Lerolle et Cie, Parigi).

Dici cantanti tradizionali del popolo bretone (di qua e di là della Manica) vengono presentati sotto due aspetti: colle melodie nude ed il testo originale in dialetto celtico (cimbrico), ed armonizzate con accompagnamento di pianoforte: col testo tradotto in francese. Questo doppio aspetto non è superficiale, perché basa un'occhiata di confronto per mostrare quanto diversa sia l'impressione che se ne riceve leggendo. È facile la risposta, che basta leggere la melodia sola anche nell'edizione armonizzata, per conoscere il solo canto. Ma la realtà tale separazione si fa di rado e con una specie di retinzione, e le melodie popolari si diffondono contrattate a gusto di chi pubblica, e spesso a dispetto di chi legge e sente. Qui Mr. Maurice Duhamel ha trattato le vecchie e belle canzoni celtiche con non comune delicatezza d'armonia, e gliene diamo lode meritata. Sola riserva da parte nostra è sulla maniera di considerare la tonalità antica. Un solo esempio. La prima melodia è in Sol, chiarissimo, ma non socca mai il fa; cioè una melodia diletiosa, come spesso nel canto antico. Ma questo non dice che il fa (mancante) non si sentisse dimesato, come se il canto fosse in Fa trasportato un tono sopra. Usare il fa naturale, come fa qui l'A. (e com'è costume generale in casi simili) è ingiustificato, e reca all'orecchio una sorpresa che confessa un urto colla realtà tonale.

KOMITAS (P.) — Musique populaire Arménienne. 4 Mélodies. (M. Senart, Parigi). Come per le trascrizioni di danze per pianoforte, anche per queste melodie ci si trova davanti ad un insieme di

problemi forse insolubili. Scala ad intervalli diversi dai nostri, melodie originalmente accompagnate dal solo reduppo nel canto e da strumenti a percussione; e ciò evocato per mezzo del pianoforte e dell'armonia, con arpeggi e figurazioni. Tutto quel che si può dire è che tale musica ha un carattere assai diverso dall'arte nostra, ed una poesia vaga e delicata.

DE BREVILLE (P.) — Sept Esquisses pour le Piano. (Rouart, Lerolle et Cie, Parigi).

Perzi intonati alla nobile tradizione classicheggiante francese che indicheremo col binomio Franck-d'Indy, ma con un accento individuale riconoscibile. La buona tecnica pianistica vi è impiegata con mezzo d'espressione, quindi non prevale mai per conto proprio.

STEPHAN (V.) — « Rêves Nostalgiques ». Fantaisie en forme de Variations pour Piano, op. 8. (Rouart, Lerolle et Cie, Parigi).

Musica nobile e poetica, lavorata da maestro, sia per la tecnica di composizione, e sia per quella pianistica; ma d'un tono così fosco, da far pensare a certi sogni non del tutto gradevoli. È un saggio interessante di musica boema, dove circolano influenze tedesche e francesi, come intuita la odierna cultura ceca, nella lotta tra queste influenze, e vorremmo dire quasi nel loro equilibrio, va facendo capillo lo spirito nazionale.

VIERNE (L.) — Solitude. Poème en quatre parties pour Piano, op. 44. — Poème pour Piano et Orchestre, op. 20. (H. Lemoine et Cie, Parigi).

Due composizioni di ampio respiro, nobile tono poetico e fatura magistrale, di chiara tendenza francese, ma (è inevitabile) senza il genio di César Franck. *Solitude* è un «ex-voto» alla memoria dell'amato fratello René Vierne, organista a Notre Dame des Champs, morto in guerra il 29 maggio 1918, e si sente suggerito dall'animo addolorato. Il Poema con orchestra supera, almeno a giudizio nostro, i limiti concessi dall'infima vitalità dei temi e dell'emozione generatrice di tutto il pezzo. Le larghe frasi tematiche nude seguite da arpeggi come vaporosi, all'inizio, non possono non richiamare il Preludio di *Parsifal*, e provocare un confronto non proprio vessoso.

BRILLOUIN (J.) — Prélude et Fugue pour Piano. (M. Senart, Parigi).

Forse è lavoro di novellino, che nel Preludio gioca colle dissonanze (ormai mezzo un po' frusto) e nella Fuga fa del contrappunto (altro mezzo che torna di moda, ma con rinnovate esigenze d'originalità).

GIULIO BAS.

MULLER (P.) — Quintett (due Violini, due Viole e Violoncello). (N. Simrock, Berlino).

Sono un'apparente modernità di forma, questo Quintetto mostra una sostanza musicale di sapore vecchio-romantico. Il materiale melodico-armonico, nonostante al-

cune scatole alterazioni, appartiene al secolo XIX, ed è stato già usato a svariati.

L'A. assai probabilmente è un giovane. Non ha ancora trovato la sua via: ed è un peccato perché alcune qualità non gli fanno difetto davvero. Forse ciò che gli manca è appunto la sua età che lo rende ancora incerto nella via da seguire. Questo è chiaro nel lavoro dove la vecchia sostanza si sfiora di presentarsi in atteggiamenti nuovi che non le sono adatti.

I momenti migliori sono senza dubbio l'Adagio d'una certa ampiezza melodica non priva d'efficacia, e l'Allegro dove i procedimenti a freddo ed il virtuosismo tecnico cedono il posto ad una più fresca corrente d'idee, e ad una maggior leggerezza di mano nel trattarle. L'ultimo tempo, in cui riaffiorano i temi del primo, variati, non manca — come tutto il lavoro del resto — d'una certa vivacità ritmica e d'un bello slancio: e l'unità organica è migliore in questo che non negli altri sempli, dove l'alternarsi dei movimenti — specialmente nel tempo iniziale — dà un'impressione di frammentarietà non simpatica.

WINDSPERGER (L.) — Rhapsodie - Sonate (op. 20) für Violoncello und Klavier. (B. Schott's Sohne, Magonza).

C'è da restare dubbiolti davanti alla tormentosa e farraginosa grafia pianistica di questa, piuttosto, Suite rapida che Sonata, e venir fatto di chiedersi se realmente tale complessità giovi o piuttosto non nuocga alla fluidità semplice ed espressiva di certe linee melodiche che il violoncello scioglie, e che, nella pagina stampata, sembrano arco-baleni ampi sopra cumuli di nere nubi temporalesche. Leggendo e rileggendo si torna spontaneamente alle pagine migliori, veramente buone, dove la grafia si fa più chiara e le linee si anodano in un'armonia più tranquilla e più consona alla loto natura: e, tirano a dirsi, tali pagine hanno anche un'apparenza più personale nella loro linda semplicità. Il che ci fa pensare che l'autore sia un giovane, e come tutti i giovani, avido di mettere a frutto tutto ciò che ha recentemente imparato. Ed è davvero un peccato che egli non controlli di più la propria espressione, poiché vere qualità musicali non mancano in questo lavoro, malgrado la diseguaglianza che ne diminuisce il reale valore.

D. d. P.

ANTICHI MAESTRI ITALIANI. — Toccate - Fughe - Partite - Correnti, per Clavicembalo e Pianoforte. Riunite, rivedute e illustrate da F. BOGHEN. (G. Ricordi e C., Milano).

Da *Il Pensiero Musicale*, Bologna.

Si tratta di quattro volumi di diversa dimensione, a cui bisogna aggiungerne un quinto:

— PASQUINI. Partite diverse di folla per Clavicembalo o Pianoforte, pure edito da Ricordi.

Alla prima di queste pubblicazioni Arnaldo Bonaventura premette una prefazione che è una completa trascrizione sulla origine e sullo svolgimento della Toccata, scritta con la rara competenza che gli è propria.

Alle altre non è premetta alcuna notizia, neppure dal revisore, perché in verità la Avvertenza che egli stampa in fronte al volume delle Toccate lo dispensa benissimo da altre aggiunte, essendo in quella espresso più che chiaramente i criteri che egli ha seguito nella pubblicazione di questa monumentale testimonianza della nostra gloria clavicembalistica dei secoli passati.

L'intenzione del Boghen, nel rifiorire del sentimento nazionale, è chiaramente quella di additare allo studio ed alla ammirazione delle nuove generazioni tutto un tesoro di bellezze che parevano oramai dimenticate, soprattutto dalla produzione straniera che da esso deriva od è ad esso contemporanea.

E tale nobile scopo egli lo raggiunge pienamente quando del resto si pensa che non è solo con queste cinque nuove pubblicazioni che esso vi si adopera, ma con altre assai numerose opere che noi siamo venuti recensendo via via, come la bella raccolta frescobaldiana di cui conosciamo tre fascicoli, il fascicolo di Scarlatti, e di altri grandi musici italiani dell'aurora età.

Raccolgo quindi sono una medesima rubrica tutte e cinque queste interessantissime pubblicazioni di musiche antiche perché, oltre ai comuni caratteri tecnici di revisione, tale è in sostanza l'idea del valentissimo ed infaticabile musicista e didatta veneziano.

Ma per apprezzare interamente e nel suo giusto valore l'opera illuminata del Boghen, bisognerebbe confrontare qualche numero di questi suoi fascicoli con altre edizioni, specialmente le più antiche.

Certo la maggior parte di queste composizioni con molta difficoltà potrebbero venir eseguite da giovani pianisti contemporanei se essi dovessero leggerle nelle edizioni antiche in cui manca quasi affatto ogni segno di colorito, ogni esempio di esecuzione di trilli e di abbellimenti, che solo chi è addentro nello studio dei caratteri di un'epoca è in grado di dare.

Ora i volumi del Boghen tutto questo offrono e in larghissima misura, e inoltre si può dire non vi è un solo numero in cui a più di pagina non si trovi o una critica del pezzo e delle sue varie parti, o consigli sulla interpretazione più accentuata, o una guida per la esatta condotta di esso.

Il Boghen poi, che è un vero maestro, valendosi della sua profonda conoscenza dello stile e del gusto dell'epoca ha potuto permettersi di aggiungere armonie o parti dove la composizione riusciva troppo schertrica, nel qual caso egli oltre la sua consueta prudenza ha voluto spingere lo scrupolo sino ad indicare con caratteri più piccoli ciascuna di queste aggiunte e modificazioni, come per esempio in quella bella Toccata (N. 7) di Michelangelo Rossi e in quella del Frescobaldi (N. 6).

E ci crediamo dispensati infine dall'accennare alla dettagliata accuratezza e sicurezza che rende preziosi allo studio questi fascicoli che sono vera opera di bellezza e di italiano.

MELCHIORRE ROSA.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE

LEO (L.)

E. R. 158. — Concerto a quattro Violini obbligati, coll'accompagnamento di Pianoforte realizzato. (E. Polo). Partitura e parti staccate.

MOZART (W. A.).

E. R. 118. — Duetti per Violino e Viola. (A. Consolini).

PRINCIPE (R.).

E. R. 524. — Canzone per quattro Violini, con Pianoforte ad libitum.

TARTINI (G.).

E. R. 231. — Pastorale per Violino e Basso. Trascrizione per Violino con accompagnamento d'Orchestra d'Archi. (O. Respighi). Partiture e parti staccate.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



CONCORSI

La Commissione giudicatrice del Concorso lirico nazionale, composta dei maestri Mascagni, Giordano, Cilea, Franchetti, Alfano, ha esclusa dalla gara, per la larga notorietà dell'autore, l'opera *Basi e Bote* del maestro Riccardo Picc-Mangiagalli e ha ritenuto di dover giudicare che nessuna delle altre opere presentate possegga quel complesso di pregi che la rendano meritevole di essere presentata al giudizio del pubblico.

L'Illustrazione Teatrale di Milano (via Palladio 2) bandisce due concorsi: l'uno per canzoni di intonazione popolare per canto e piano; l'altro per radio-drammi, con L. 2500 di premi, da assegnarsi ai due migliori lavori, da sottoporsi a giudizio del pubblico, per referendum a mezzo delle stazioni Radiofoniche di Milano, Roma e Napoli.

Sono aperte le iscrizioni alla Prima Esposizione internazionale di Musica di Ginevra, 21 maggio - 6 giugno 1927. L'esposizione comprendrà due sezioni: commerciale e storica. Per chiarimenti ed informazioni scrivere al Segretario del Comitato: Rue du Rhône, Genève, Svizzera.

Nel Principato di Monaco, per le feste di Pasqua, verrà organizzata una grande settimana musicale, con concorsi internazionali, ecc. Chiedere programmi al signor Henri Anselmi, 43 Boul. de l'Observatoire, Monaco.

NOTIZIE

Il Sindacato milanese dei liberi professionisti di musica comunica che, in merito alla Mostra del '900 musicale, verranno diramati in questi giorni gli inviti a partecipare alla mostra stessa. Tali inviti sono indirizzati a quei compositori militanti, la cui opera ed il cui valore sono generalmente conosciuti ed apprezzati. A quanti, invece, il detto invito non provenga, ed intendano ugualmente di partecipare alle esecuzioni della mostra, è aperto un Concorso e sarà concesso di inviare al sopracitato Sindacato (via Manzoni 41, Milano) le opere loro che a questo riguardo pensino di destinare;

bene inteso sottponendole al giudizio della Commissione a cui tale giudizio è affidato, e che delibererà l'accoglimento o meno delle opere stesse.

Si avverte che le esecuzioni della mostra si suddividono in orchestra, da camera e corali. Per le orchestrali è concessa una orchestra di 70 professori circa; per quelle da camera un quintetto d'archi, un violino solista, un pianista, un accompagnatore, un soprano, un mezzosoprano, un tenore; per quelle corali un centinaio circa di esecutori.

I concerti saranno complessivamente sette, ed è perciò raccomandato ai partecipanti di offrire, possibilmente, con la loro opera più significativa e recente, la meno voluminosa, e ciò, è ovvio, data la capacità di tempo e di luogo concesse dal ristretto numero di concerti, e per poter includere in essi il maggior numero di composizioni possibili.

Tanto i compositori invitati, che quelli quali intendono di prendere parte al concorso, dovranno inviare le loro opere non più tardi del 31 dicembre p. v.

L'unico esemplare esistente dello *Stabat Mater* di Alessandro Scarlatti, che da tre secoli non viene più eseguito, è stato rintracciato dal conte Guido Chigi Saracini di Siena.

E' noto che il grande compositore italiano raggiunse la celebrità per suoi numerosi successi fra i quali si ricordano quelli famosi di Napoli verso la fine del '600.

E' stato ora dato incarico al maestro Bohème, del Conservatorio musicale di Firenze, di reintegrare la partitura e approntarla per una prossima esecuzione che avverrà con probabilità al salone Chigi Saracini.

Il Conservatorio di S. Cecilia di Roma ha istituito un corso libero di perfezionamento per violinisti che avrà la durata di quattro mesi, dal 1° aprile al 31 luglio. Il corso sarà tenuto dal violinista Arrigo Serato. La tassa di iscrizione è di lire 400.

Sei posti saranno conferiti gratuitamente mediante Concorso per esami fra gli aspiranti diplomati in violino dai R.R. Conservatori di Musica nel triennio 1923-24, 1924-25, 1925-26.

Al primo classificato in tal concorso sarà assegnata dal Ministero della P. I. una borsa di studio di lire 5000. Le domande di ammis-

sione debbono essere inviate alla Segreteria del Conservatorio non oltre il 1° marzo p. v.

Con simpatico e significativo gesto, S. E. il Ministro Fedele aveva ordinato ai Presidi dei R. Istituti Magistrali che in occasione della Festa di S. Cecilia fosse tenuta, in ciascun Istituto, una festa musicale con intendimenti di rievocazione e valorizzazione del patrimonio musicale nazionale.

Lo stesso Ministro ha ricevuto alcuni giornali or sono alcuni critici musicali romani (Alaleona, Colacicchi e Mix) intrattenendoli sui problemi musicali d'attualità.

Il maestro Nordio è stato nominato Segretario del Sindicato Musicisti di Bologna e provincia.

Gli ultimi programmi teatrali stabiliti per il Carnevale sono i seguenti: TORINO (Regio): *Turandot*, *Lombardi alla prima crociata*, *Nerone*, *Aida*, *Bohème*, *Fidelio* e *Marta* di Flotow.

VENEZIA (Fenice): *Amore dei tre Re* (nuova); *Elisir d'amore*; *Gianni Schicchi*; *Cavalleria rusticana*; *Trovatore*; *Loreley*; e, pure nuova, *S. Marco*, bozzetto d'ambiente veneziano d'un giovane maestro triestino, su libretto di Rossato.

TRIESTE (Verdi): *Turandot*; *Aida*; *Don Carlo*; *Mefistofele*; *Wally*; *Valkiria*; *Conchita*; *Guglielmo Tell*.

L'Associazione Concerti popolari sinfonici di Palermo promette dodici concerti. Finora sono stati scrittati, come direttori, De Sabata, Falloni, Guarneri, Gui, Molinari e Respighi.

La Società « Amici della Musica » della stessa città, mentre sta preparando il programma per la imminente stagione, auspice il maestro Savasta, ha creato un Trio Seabile composto dei professori del Conservatorio: Gustavo Natale (piano); Attilio Crepax (violino); Umberto F. Ollivieri (violoncello).

A Napoli si sta organizzando un Festival Pianistico sotto il patronato del Sindacato fascista dei giornalisti. Si eseguiranno le 31 Sonate di Beethoven per pianoforte (comminate dal prof. Pannain) e le otto overture trascritte per due pianoforti ad otto mani; si svolgerà un concerto con otto pianoforti e sedici esecutori diretti dal maestro Rossomandi; e si avrà anche un concerto di eccezione, i cui singoli numeri da eseguirsi verranno estratti a sorte, fra i sette programmi presentati da altrettanti concertisti.

Il maestro Renzo Silvestri è stato trasferito dalla cattedra di pianoforte di Palermo a quella di Roma.

Il Circolo Boccherini di Napoli, diretto dal dott. d'Urso, ha pubblicato una elegante brochure, riassumendo la sua opera artistica, benemeritamente filantropica, svolta dal 4 aprile 1924, in cui fu fondato, ad oggi.

Avrà luogo quest'inverno a Tunisi, organizzato dal maestro Francesco Santoliquido, un importante ciclo di concerti di musica da camera contemporanea, italiana e francese.

Il Consiglio Municipale d'Amsterdam ha stanziato per le sue istituzioni musicali un sussidio globale di florini 181.000, equivalente a circa 1.500.000 di lire italiane.

Seconda patria di Beethoven e custode delle sue spoglie gloriose, Vienna si appresta a celebrare la ricorrenza anniversaria della morte del Maestro immortale. A questo fine il Ministero dell'Istruzione austriaco ha costituito una sezione speciale per l'organizzazione delle feste che avranno un doppio aspetto: artistico e storico.

Le manifestazioni — che si svolgeranno fra il 26 marzo, data centenaria, ed il 31 marzo del prossimo anno — consisteranno specialmente in rappresentazioni di gala al teatro dell'Opera ove verranno dati *Le Rovine d'Atene*, nella forma attualmente ricostruita da Riccardo Strauss, ed il *Fidelio*. I direttori di orchestra Furtwängler, Schalk, Weingartner, ed altri, offriranno dei concerti d'orchestra, la cui maggiore attrattiva sarà costituita dalla riproduzione della *Missa solemnis* di Beethoven, eseguita da grandi masse orchestrali e corali.

Oltre ai concerti da camera, con intervento dei più celebri solisti, il 26 marzo si aprirà il Congresso internazionale, con intervento assicurato di tutti gli enti musicali di cultura organizzati nel mondo.

Particolare interesse assumeranno quindi due concerti di carattere storico: l'uno dedicato alle musiche medievali, l'altro che comprendrà delle composizioni del diciottesimo secolo. Verranno inoltre rappresentate tre opere del Seicento, ognuna delle quali sarà rispettivamente scelta fra le più significative del teatro lirico italiano, francese e inglese.

CANTO E PIANOFORTE

M. CASTELNUOVO TEDESCO

QUATTRO SCHERZI PER MUSICA

di messer FRANCESCO REDI

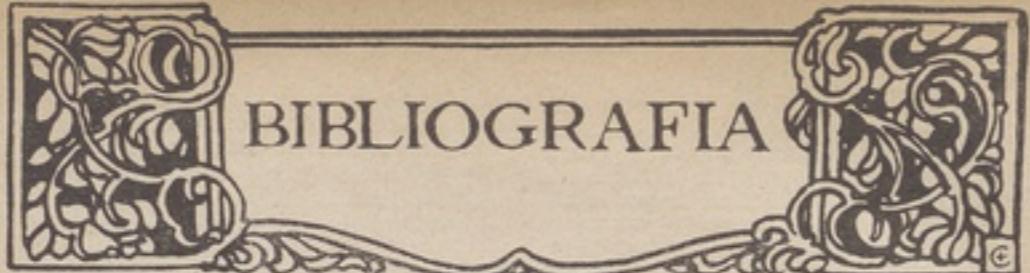
I^a SERIE (Ms. o Br.)

1. La Pastorella (119957).
2. Prete Pero (119958).
3. Leggenda (119959).
4. Ballatella (119960).

II^a SERIE (Ms. o Br.)

1. Arietta (120021).
2. Bertoldino (120022).
3. Il lamento di Maurinda (120023).
4. Tamburino (120024).

EDIZIONI G. RICORDI & C.



EDIZIONI RICORDI

CANTO E PIANOFORTE

- DE LUCA (G. M.) (120270). *Corrittera Siciliana*. Parole di S. Pollaci. (Testo siciliano e italiano). Ms. o Br.
DONATO (E.) (120344). *Jillian*. Tango-milonga. Parole di M. Garman. Verlone italiana di E. Frail. Ms. o Br.
PIZZETTI (L.). *Due Canzoni Corali*. Poesie popolari greche. Traduzione italiana di N. Tommaso. Traduzione francese di L. Kochitsky. (Testo italiano e francese);
— (120225). *N. 1. Per un morto, a quattro voci d'uomo.*
— (120226). *N. 2. La Rondine, a sei voci dispari.*
ROSSELLINI (R.) (120279). *Le Cennamelle*. Parole di A. G. R. Ms. o Br.

PIANOFORTE

- PEETSOVEN (L. van) (E. R. 758). *Rondò in Sol*. Op. 51. N. 2. (B. Cesl).
— (E. R. 747). *Sonata* (32a). Op. 111. (A. Casella).
BILLI (V.). *Tusandot* di G. Puccini. Tre Trascrizioni;
— (120262). Prima Trascrizione (Atto I).
— (120293). Seconda Trascrizione (Atto II).
— (120294). Terza Trascrizione (Atto III).
CELANI (C.) (120143). *Language of Love*. Fox trot-Blues (avec paroles).
CHOPIN (F.) (120293). Ballate e Improvisi. (B. Cesl).
— (120252). 24 Preludi. Op. 28. 3 Rondò. (B. Cesl).
CLEMENTI (M.) (E. R. 756). *Toccata in Si bemolle maggiore*. (F. Boghen).
DONATO (E.) (120345). *Jillian*. Tango-milonga.
KUHLAU (F.) (E. R. 795). *Sonatina*. Op. 55. N. 1. (E. Pascoli).
LISZT (F.) (E. R. 675). *Un sospiro*. Studio da Concerto. (A. Brugnoli).
— (E. R. 757). *Elogie*. (G. Tagliapetra).
— (E. R. 758). *As bord d'une source*. (G. Tagliapetra).
— (E. R. 759). *Orage*. (G. Tagliapetra).
— (E. R. 760). *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. (G. Tagliapetra).
— (E. R. 799). *Consolations* (N. 1 a 6). (F. Boghen).
MOZART (W. A.) (E. R. 761). *Tema con Variazioni: Ah! Vous dirai-je, Maman!* (A. Longo).
PASQUINI (B.) (E. R. 762). *Toccata sul Canto del Cane*. (F. Boghen).
RAMEAU (G. F.) (E. R. 763). *I Ciclopi*. Pezzo caramesistico. (B. Cesl).
— (E. R. 764). *Gavotta variata in La minore* (B. Cesl).
SCARLATTI (A. D.) (E. R. 685). *Dicotto Pezzi, raccolti in forma di Suite*. (H. de Bilbow).
SCHUMANN (R.) (E. R. 765). *Notte di Primavera*. Melodia, trascritta da F. Liszt. (G. Tagliapetra).

- TSCHAICKOWSKY (P.J.) (E. R. 766). Romanza. Op. 5. (E. Mariano).
— (E. R. 767). *Canzone triste*. Op. 40. N. 2. (E. Mariano).
— *Le Stagioni*. Op. 37. (E. Mariano);
— (E. R. 768). Aprile.
— (E. R. 769). Giugno.
— (E. R. 770). Agosto.
— (E. R. 771). Ottobre.

VIOLINO SOLO

- PALASCHKO (J.) (E. R. 699). *Venti Studii facili* (la posizione). Op. 73. (Testo italiano, spagnolo, francese e inglese).

ORCHESTRA

con Pianoforte-conduttore

- CELANI (C.) (120370). *Language of Love*. Fox-trot-Blues.
DONATO (E.) (120346). *Jillian*. Tango-milonga.
RODRIGUEZ (G. H. Matos). *La Campanita*. Tango.
VITTADINI (F.). *Biblioteca Cinema*. Scene musicali:
— 1. (120326). *Idillio*.
— 2. (120327). *Esotica*.
— 3. (120328). *Settecentesco*.
— 4. (120329). *Marcia eroica*.
— 5. (120330). *Angoscioso*.
— 6. (120331). *Uragano*.
ZANDONAI (R.) (120126). *I Cavalieri di Ekebù*. Fantasia. (V. Billi).

ALTRE EDIZIONI

MUSICA DIDATTICA

- ALTAVILLA (O.) *Elementi di Musica e Canto*. Metodo teorico pratico. (A. e G. Carisch e C., Milano).
BERNARDS (B.). *125 Exercices pour l'étude journalière du Saxophone*. (H. Zimmermann, Leipzig).
BUYA (A.) *Nuovo metodo per Violino con la Teoria del Tetracordo*. Parte IV: Fasc. II e III - Fasc. 4 (A. e G. Carisch e C., Milano).
CUCCOLI (A.) *Dieci studi tecnici per Violoncello*. - *Scuola delle Ottave*. 38 Esercizi tecnici per Violoncello. (G. Zanibon, Padova).
FLESCH (C.) *Il sistema delle scale*. Appendice al 10 volume dell'*Arte del Violino*. (P.lli Gurci, Napoli).
GIANNARELLI (L.) *Entrainement journalier du Violoniste*. Gammes et Arpèges à cordes uniques simples, doubles, sixtes, octaves et dixièmes (M. Semar, Paris).
PACCAGNELLA (E.) *Método per lo Studio del Pianoforte*. Vol. I: Esercizi muscolari e di percussione. (Ediz. « Nuova Didattica e Pedagogia Musicale », Milano).

INDICE DELLE MATERIE pubblicate nell'anno 1926

(i numeri si riferiscono a quelli delle pagine)

ARTICOLI

- ACERBO G. — L'Accademia d'Italia, 82.
ALBINATI G. — Opere nuove italiane rappresentate nel 1925, 26.
AUTORI DIVERSI. — Nel XXV Anniversario della morte di G. Verdi, 5.
— Il trionfale successo di « Turandot », 141.
BAS G. — Il rinnovamento dei programmi nei R. Conservatori, 277.
BEER E. — L'uomo Beethoven, 240.
BONACCORSI A. — Armonie e canti di Siena, 78.
BONAVVENTURA A. — Il Parini librettista, 341.
BRUGEMANN A. — Trimesire musicale in Germania, 114.
— Notizie e pensieri, 243.
— Corrispondenza dalla Germania, 345.
CAMETTI A. — I cembali del Cardinale Ottoboni, 339.
CASELLA A. — Melodia ed Intellettualismo, 174.
— Armonia, contrappunto, ecc., 237.
CESARI G. — Discorso in commemorazione di Verdi, 10.
CHIEREGHIN S. — Casti della laguna e del mare, 47.
FARA G. — Spigolature epistolari. Angelo Mariani, 311.
FINZI A. — Kovanchina, 91.
— Le Martyre de S. Sébastien, 93.
FLEISCHMANN H. R. — Anton Bruckner, 45.
LANCELLOTTI A. — Il patriottismo di Verdi, 316.
LUCIANI S. A. — Domenico Scarlatti, creatore del sinfonismo, 43.
— L'avvenire della musica, 205.
— L'arco enarmonico di L. Russolo, 318.
MANTOVANI T. — Salvatore Cammarano, 18.
— Rossini a Parigi nel 1826, 280.
PACI L. — L'acustica e il teatro, 83.
PETRUCCI G. — Haydn e Beethoven, 109.
PIZZETTI L. — Discorso in commemorazione di Verdi, 9.
PRATELLA F. B. — La missione della critica giornalistica, 309.
RADICOTTI G. — Spontini e la vedova di Mozart, 77.
ROMAGNOLI E. — Un carme convivale, 171.
SIGNORELLI M. — La musica presso gli Etruschi, 176-211.
TONI A. — Un epistolario inedito di G. Verdi, 14.
— Musica e musicisti in Brasile, 245-284.
VERDI G. — Autografi, 6-17.
ZANICHELLI F. — La risonanza dei vasi nei teatri romani, 113.

RIVISTA DELLE RIVISTE

ARTICOLI

- Asheil (G.) campione musicale americano, 319.
Arte (il progresso nell'), 248.
Bach (il italiano), 288.
Beethoven e la critica del tempo, 287.
« Carmen » bolscevizzata, 117.
Chopin (il ritmo nell'interpretazione di), 349.
Eonetica musicale (Un interessante caso di), 86.
Eonetica odierna, 319.
Germania odierna, 51.
- BOLOGNA. — Il Pensiero Musicale, 86, 182, 289, 321.
MESSINA. — Eco Musicale, 26.
— Rivista Storica Italiana, 153.
MILANO. — Bollettino Bibliografico Musicale, 321.
— Flamma, 86.
— Musica Sacra, 26, 86, 183, 321.
— Secolo XX, 289.
NAPOLI. — Vita Musicale, 26, 53, 118, 153, 182, 290, 350.
ROMA. — Archivio della R. Società Romana di Storia Patria, 321.
— Messaggero, 250.
— Note d'Archivio, 87, 182.
— Nuova Antologia, 290.
— Rivista Nazionale di Musica, 26, 57, 118, 153, 182, 217, 321.
TORINO. — Pianoforte (II), 26, 52, 86, 118, 153, 217, 250, 289, 321, 350.
— Rivista Musicale Italiana, 52, 118, 217, 321.
— Santa Cecilia, 153, 289.
VICENZA. — Bollettino Cecilliano, 289.
- BARCELLONA. — Rivista Musical Catalana, 57, 256, 328, 333.
BERLIN. — Allgemeine Musik Zeitung, 28, 55, 88, 120, 184, 219, 284, 292, 323, 352.
— Melos, 120, 184.
— Signale, 29, 88, 185, 219, 253, 292, 323.
LIPSIA. — Zeitschrift für Musikwissenschaft, 56-89, 121, 155, 185, 220, 254, 324, 352.
— Zeitschrift für Musik, 29, 56, 121, 155, 186, 219, 254, 292, 324.
LONDRA. — Chesterian (The), 28, 88, 154, 218, 253, 292, 350.
— Daily Telegraph (The), 54, 183.
— Music and Letters, 55, 183, 251, 351.
— Musical Opinion, 27, 87, 120, 154, 218, 252, 292, 322.
— Musical Times (The), 54, 120, 154, 183, 218, 252, 291, 322, 350.
— Sackbut (The), 28, 54, 87, 119, 154, 184, 251, 291.
— Sunday Times (The), 55, 252.
NUOVA YORK. — Modern Music, 122.
— Musical Quarterly (The), 31, 57, 187, 222, 294, 353.
PARIGI. — La Revue Musicale, 26, 119, 153, 217, 290, 350.

- Le Courier Musical, 27, 53, 119, 153, 182, 217, 251, 321.
 — Le Ménestrel, 27, 53, 118, 153, 183, 217, 250, 251
 290, 321, 350.
 — Le Monde Musical, 27, 53, 87, 119, 182, 217, 251, 290.
 — Revue de Musicologie, 27, 119, 217, 290.
 PRAGA. — Der Aufstieg, 31, 57, 90, 186, 222, 293, 325.
 STOCCARDA. — Die Musik, 29, 121, 158, 186, 221, 254, 255, 293, 323, 352.
 — Neue Musik Zeitung, 30, 55, 89, 121, 122, 156, 220, 255, 293, 323.
 VIENNA. — Musikblätter des Anbruch, 30, 89, 221, 256.
 — Musikbote, 57, 156, 186, 222, 256.
 VARSAVIA. — Muzyka, 57, 90, 122, 156, 186, 222, 256.
 ZAGABRIA. — Zvora Cecilia, 57, 122, 293.

VITA MUSICALE

(Prime rappresentazioni)

- ALLEGRA S. — Mademoiselle Ultra, 95.
 ASCHER A. — Santa, 189.
 BELLINI E. — Silhouette, 125.
 CARLONI — Francesco d'Assisi, 59.
 CASTELNUOVO T. M. — La Mandragola, 157.
 CHESI M. — Théo, 326.
 CONTESSA E. — All'ombra dell'ombra, 125.
 DALL'ARGINE L. — La Leda col Cigno, 32.
 DEBUSSY C. — Le Martyre de St. Sébastien, 93.
 DE CAMPOS C. — Un caso singolare, 59.
 FERRARI TRECATE L. — La bella e il mostro, 121.
 FRANCHETTI A. — Nami-Ko-San, 32.
 GAETANI R. — Ispazio, 189.
 GAITO F. G. — Frine, 326.
 GENOÈSE DI GERIA — Sanlo e Maria, 326.
 GILBERT DE WINKEL — Italia mia, 326.
 KOLLO V. — Broadway Star, 189.
 LIBERATI E. — Réclame, 125.
 MALPIERO G. F. — Le seme canzoni, 188.
 MONLEONE D. — Fauvette, 94.
 MUSSORGSKY M. P. — Kovanchina, 91.
 NARDELLA E. — Miss America, 189.
 OSTALI P. — La Governatrice, 32.
 PALLASTRELLI G. — Il Gobbo di poggio Chiodo, 59.
 PEDROLLO A. — Dellino e Castigo, 354.
 PEDRON C. — Lavoro e bellezza, 189.
 PIETRI G. — Nama Zalm, 59.
 — Primavera, 326.
 PIZZETTI I. — Abramo e Isacco, 123.
 PUCCINI G. — Turandot, 141.
 RANZATO V. — Cin-til-la, 32.
 — Zia, 125.
 RAVEL M. — L'Heure Espagnole, 188.
 REFICE L. — Trifilio francescano, 294.
 RIETI V. — Barabau, perché sei morso?, 32.
 SAITTA L. — Messina, 59.
 STRAWINSKI I. — L'Usignolo, 188.
 TAGLIAPETRA G. — La bella addormentata nel bosco, 95.
 ZANELLA A. — Salamita, 59.

RECENSIONI

(Indice degli autori recensiti)

- ALFANO F., 194.
 AMBROSIUS H., 381.
 ANTICHI MAESTRI ITALIANI, 361.
 Archiv für Musikwissenschaft, 64.
 AURIOL T., 299.
 AUSTIN E., 182.
 AUTORI DIVERSI, 193.
- BACH C. Ph. E., 267.
 BACH J. C. F., 268.
 BACH-MAGLIONI, 195.
 BARISON C., 299.
 BAS G., 98, 268.
 BECK SLINN E., 299.
 BEETHOVEN L., 268.
 BENVENUTI G., 299.
 BIDON H., 161.

- BLUME F., 65.
 BLUMER T., 194, 331.
 BOCCHERINI L., 132.
 BOHNKE, 101, 268.
 BORRIELLO A., 330.
 BOTTIGLIERO E., 226.
 BOSSI M. E., 162.
 BRIDGE F., 132.
 BRILLOVIN I., 360.
 BUCHAL H., 331.
 CAPRI A., 65.
 CARSE A., 99.
 CASTELNUOVO-TEDESCO M., 133, 164, 195.
 CENS C., 195.
 CHIAREGGHIN S., 267.
 CIPOLLINI O., 100.
 CLARKE R., 101.
 CLEMENTI-BOGHEN, 195.
 COCHRAN L., 99.
 COLLET H., 161.
 CONFALONIERI G., 331.
 CORELLI-LEONARD, 195.
 CRISCUOLO DORIA P., 299.
 DAGNINO E., 265.
 DA VENEZIA F., 195.
 DAVICO V., 68, 99.
 DE ANGELIS A., 330.
 DE BREVILLE P., 360.
 DELLA CORTE A., 161.
 DE POURTALES G., 268.
 DE RUBERTIS V., 299.
 DE SABATA V., 300.
 DUHAMEL M., 101, 360.
 EHRRMAN R., 226.
 FAVILLI E., 65.
 FERRARIA L. E., 163.
 FISCH E., 164.
 FRESCOBALDI G., 299.
 GABRIELLI D., 100.
 GAGNEBIN H., 66.
 GAL H., 226, 331.
 GALOS C., 133.
 GATTI C., 297.
 GATTI G. M., 161.
 GEMINIANI F., 267.
 GENNAI L. E., 164.
 GERBER R., 132.
 GHISALBERTI D., 195.
 GLUCK C., 99.
 GRAENER P., 300.
 GUERRINI G., 268.
 HAAS J., 194.
 HAENDEL G. F., 164.
 HERRIS D., 101.
 HINDEMITH P., 227.
 HOESSLIN F., 99.
 HONEGGER A., 66, 99, 228, 300.
 HOWILLS H., 66.
 HOYER K., 66.
 HUNGAR P., 331.
 HURE J., 98, 360.
 JARNAC L., 331.
 JEANNIN J., 297.
 KARG-FLERT S., 194, 331.
 KEMPF W., 194.
- KLETZKI P., 66, 267.
 KLINGSOR T., 100.
 KOMITAS P., 360.
 KORNAUTH E., 194.
 LEABELL L., 99.
 LEIPOLDT F., 298.
 LENORMAND R., 66.
 LE QUILLARD A., 267.
 LEWIN M., 66.
 LONGO A., 101, 194.
 LUCIANI S. A., 132.
 MACCHI G., 98.
 MALPIERO G. F., 109.
 MALLIA PULVIRENTI J., 67.
 MAREO E., 101.
 MANERI C., 193.
 MASETTI E., 101.
 MEDTNER N., 331.
 MIGOT G., 66, 331.
 MOFFAT A., 132, 195.
 MONTANARI N. A., 162.
 MOSER H. J., 193.
 MOZART W. A., 101, 360.
 NÜLLER P., 360.
 NEF C., 265.
 NIEMANN W., 298.
 ODDONE E., 164.
 ORSINI L., 265.
 PACCAGNELLA E., 98.
 PAGANINI N., 194.
 PAMER E., 227, 299.
 PANNAIN G., 195.
 PARIBENI G. C., 66.
 PARKER K., 99.
 PAVIA L. L., 101.
 PEDRON C., 266.
 PERRACHIO L., 298.
 PETRALOYSIUS PRAENE-STINUS J., 226.
 PETRINIS P. S., 100.
 PIGLIA E., 133.
 PILATI M., 299.
 PIZZETTI I., 100, 130, 163, 266.
 PRAGLIA L., 39.
 PRATELLA F. B., 67.
 POUSHNOFF L., 198.
 PRODHOMME J. G., 161.
 PUCCINI G., 143, 229.
 PUJOL-PUNTI, 330.
 RAELI V., 131.
 RAMELLA G., 194.
 RAPHAEL G., 162, 267.
 READ E., 98.
 RENDA V., 298.
 RENZI A., 226.
 RESPIGHI O., 67, 132, 228.
 HONEGGER A., 66, 99, 228, 300.
 ROCCA L., 298.
 ROGOWSKI L. M., 269.
 ROKSETH Y., 131.
 ROSA M., 101.
 ROSENTHAL A., 101.
 ROSTAGNO G. J., 101, 226.
 ROZYNSKI L., 164.
 RUBENS P. A., 101.
 SADUN L., 331.
 SCHNABEL A., 194.
 SCHNIRLIN O., 66.

- SCHOMANN K. E., 64.
 SCHUMANN R., 65.
 SCHURÉ E., 131.
 SELVA B., 330.
 SERPENTINI J., 195.
 SIEGL O., 99, 298, 331, 332.
 Societ. Poliph. Romane: Rep., 65.
 SOMERWELL A., 99.
 STEPHAN R., 299, 360.
 SUMSION C., 99.
 SWINSTEAD F., 99.
 SZYMANOWSKI K., 164.
 TANSMAN A., 99.
 TARENghi M., 299.
 TCHEREPPINE A., 331.
 THIMAN E. H., 101.
 TIRINDELLI P. A., 299.
 TOCH E., 66, 227.
 YENER, 133.
- TOMMASINI V., 237.
 TOSCHI P., 227.
- NECROLOGIO
- ALBANESE CARLO, 286.
 ROTHLSBERGER ERNSTO, 68.
 CORTELLA ALESSANDRO, SCHULTZ - ADAJEKSKJ, 334.
 SORAGNA COSTANTINO, 106.
 DE CURTIS GIOV. B., 33.
 SPARAPANI SENATORE, 230.
 FILIPPONI TINA, 362.
 MASINI ANGELO, 286.
 MENASCI GUIDO, 39.
 PALADILHE EMILIO, 39.
 PARODI LORENZO, 134.
 PESSINA ARTURO, 362.
 TOSELLI ENRICO, 39.
 TRAVERSI ANTONIO, 270.
 RAMPERTI EDOARDO, 60.
 ZERBONI LUIGI, 197.

BRANI MUSICALI

- BOCCHERINI L. — Sonata in Sol Magg. Tra pag. 88-89.
 CASIELLA A. — Papazzetti. Tra pag. 288-289.
 MONTEMEZzi I. — La Nave. Tra pag. 120-121.
 MUSELLA S. — Odore di terra. Tra pag. 181-185.
 PERRACHIO L. — La Luna. Tra pag. 216-217.
 PICCINNI N. — La Cecchina o la Buona figlia. Tra pag. 252-253.
 PILATI M. — Matin. Ballade. Tra pag. 320-321.
 PIZZETTI I. — Per un morto. Tra pag. 56-57.
 PRATELLA F. B. — Il Minuetto diabolico. — La Ninna-nanna della bambola. Tra pag. 20-21.
 SCARLATTI A. — Fuga. Tra pag. 152-153.
 VERACINI F. M. — Pastorale. Tra pag. 352-353.

Direttore responsabile: CARLO CLAUSETTI

IL "PATHEFONO"

Fabbrica Macchine Parlanti e Dischi a punta Zaffiro

20

MODelli ASSORTITI

con imbuto e a mobile

da L. 400 a L. 3500

DISCHI a DOPPIA FACCIA

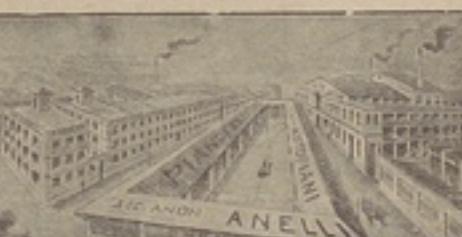
contatti dei più celebri artisti

da L. 14 a L. 27,50

Cataloghi gratis**PIANOFORTI AUTOPIANI**

'ANELLI, CREMONA

PRIMATO ITALIANO



PRODUZIONE

CINQUE PIANOFORTI AL GIORNO

RAPPRESENTANTI in tutte le CITTÀ d'ITALIA

Prezzi Cataloghi a richiesta

Soc. An. **ANELLI** - CREMONA

Pathé Frères Pathefono

Acc. Semp. Cav. PIETRO NEUVILLE & C.

MILANO (2) - Portici Settentrionali, 21 - MILANO

Cartiere di Maslianico

Società Anonima - Capitale interamente versato 10.000.000

CARTE A MANO

filigranate, per chèques e per titoli industriali, per registri, da lettere, da disegno, per carte da gioco e fotografia

CARTE A MACCHINA

fini per stampa, mezze fini e fini da scrivere, per disegno, filigranate, gelatinate, per registri, pergamene vegetali bianche e colorate, assorbenti fini

SPECIALITÀ

Carte valori filigranate per lo Stato; carta filigranata per titoli e chèques; carte a mano per registri; pergamena; cartoni gros-grain e telati "Leonardo"; quadrotte filigranate e telate; cartoncino Bristol per fototipia, bicolore, ecc.

Marche Depositate

"Larius Mill" "Old Larius Mill" "Labor Omnia Viscit"

Sede in MASLIANICO (Como)
STABILIMENTI IN MASLIANICO e LUGO VIGENTINO

CASA MUSICALE

Ditta ALBERTO DE SANTIS

ROMA (9) - Via Ripetta 172 a 176 - Telefono 63-20 - Ind. Teleg.: *Liatoria*

Wiener Philharmonischer Verlag A. G.
WIEN IV.

Le migliori partiture da studio

103. MALIPERO. - Stornelli e ballate. - Quartetto	L. 10.—
236. MIASKOWSKY. - Sesta sinfonia op. 23	60.—
295. STRAWINSKY. - Suite per piccola orchestra	10.—
296. STRAWINSKY. - Les Noces	24.—

Chiedere Catalogo Autunno 1926

Di prossima pubblicazione:

CATALOGO DEI LIBRI
D'INTERESSE MUSICALE
E DELLE
OPERE TEORETICHE
E SCIENTIFICHE
...

Tutte le edizioni classiche e moderne

Servizio rapidissimo commissioni

Spedizioni giornaliere in tutto il mondo

INDIRIZZI UTILI

Negozianti di Musica.

BOLOGNA.

Bongiovanni Francesco - Via Rizzoli 22-24
Pizzi Umberto - Via Zamboni, 6.

CASALE M.

Casa Editrice Musicale U. Jaffe.

GENOVA.

Casa Musicale De Bernardi Giuseppe - Via S. Luca 52-54 - Tel. 21-637.

— Fratelli Serra - Musica, rulli, pianoforti, accessori - Via Luccoli, 56 (rosso).

LODI.

Castellotti Jori e C. - Corso Roma, 39

MILANO.

G. Ricordi e C. - Via Berchet, 2.

NAPOLI.

G. Ricordi e C. - Piazza Carolina, 19 a 22.
PAPOVA.

« Bottega della Musica » - Via Roma, 25.

PALERMO.

G. Ricordi e C. - Via R. Settimio, Palazzo Francavilla.

ROMA.

G. Ricordi e C. - Corso Umberto I, 269.

TORINO.

Silvio Parisi - Stabilimento Musicale - Via XX Settembre, 76 - Strumenti - Musica.

TRIESTE.

Editoria Musicale Carlo Schmidl (proprietaria anche delle edizioni C. Schmidl e C.) - Via G. D'Annunzio 2. Casella Postale Ufficio III, N. 174.

— Tedeschi e Obersnn - Corso Vitt. Eman., 26

— Ario Tribel - Successore a Schmidl e C.

VARESE.

Ditta Giuseppe Riccardi - Corso Roma.

STRUMENTI MUSICALI

CHIAVARI.

Pollincino Salvatore di Ruggiero - Piazza Roma N. 1 - Fabbrica di Pianoforti.

NUOVISSIME PUBBLICAZIONI CLASSICHE e DIDATTICHE per Violino e Pianoforte

VIOTTI (G. B.)

E. R. 113. - Concerto per Violino in La minore, colle cadenze e l'accompagnamento di Pianoforte.

Edizione riveduta da E. POLO.

E. R. 271. - Concerto N. 20, in Re magg.

E. R. 272. - Concerto N. 22, in La minore.

E. R. 273. - Concerto N. 23, in Sol magg

F. R. 274. - Concerto N. 24, in Si minore.

E. R. 275. - Concerto N. 28, in La min.

E. R. 276. - Concerto N. 29, in Mi min.

Edizioni rivedute da G. FUSELLA.

EDIZIONI G. RICORDI & C.



DISCHI CELEBRITA' - CANZONETTA DANZE MODERNE

Macchine Perfette

SOCIETÀ ITALIANA DI FONOTIPIA

MILANO - Via Meravigli, 7 - MILANO
CATALOGHI GRATIS A RICHIESTA

STABILIMENTO MUSICALE

TITO BELATI - Perugia

STRUMENTI MUSICALI
E MUSICA PER BANDA

Catalogo Gratis

Cataloghi illustrati gratis a richiesta



